

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Benko

**Prostori sodobnega plesa**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tina Benko

Mentor: prof. dr. Peter Stanković

**Prostori sodobnega plesa**

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018

***Hvala...***

*Emi za zvesto in neumorno zagotavljanje perspektive in smeje opomine na stanje prioritete; ter za trans-evropsko diskusijsko društvo Polnočni klub, v katerem so bile kosti te naloge oglodane do obisti in še čez.*

*Tadeju za toplino, spodbude in navdušenje.*

*Atiju za ves humor in trening lahkotnosti.*

*Mami in Luku, ki sta od nekdaj lahkotno prepričana v uspeh tega in drugih mojih podvigov.*

*Ilani in Darji za jasnino in vžigalno netilo.*

*Monici za toplino doma od doma.*

*Neži, Urši, Emi, Marcell, Gali, Margheriti, Clare, Ilani in Monici za navdihujoče in velikodušno podane vpoglede in razmišljanja, ter deljenje skupne strasti.*

*Mentorju prof. dr. Petru Stankoviću za vso pomoč in strokovne usmeritve.*

*Skupnosti Lake Studios, ki je, kar je, in mi s tem nudi neskončni osebni in poklicni navdih.*

*Kavi in EFT-ju, brez katerih ne bi bilo absolutno nič.*

## **Prostori sodobnega plesa**

Magistrsko delo obravnava pomen prostora v sodobnem plesu kot eni izmed vej uprizoritvenih umetnosti. Predmet naloge je raziskava odnosa in medsebojnih vplivov med sodobnim plesom in izbranimi prostori, ki si jih le-ta izbira za svoje delovne procese in uprizoritve. Pod drobnogled so postavljene posledice tega odnosa na praktični (pogoji dela, prostor kot sredstvo) ter umetniški (vplivi na estetiko dela, psihofizična stanja umetnika kot ustvarjalca/nastopajočega) del produkcije. Področje je raziskano s pomočjo relevantne literature in virov ter skozi pol-strukturirane intervjuje z ustvarjalci sodobnega plesa. V teoretskem delu so predstavljene opredelitve sodobnega plesa, osnovni koncepti o prostoru in izkušanju le-tega, ter že obstoječi premisleki s presečišča plesa in prostora. V raziskovalnem delu so izpostavljeni pogledi na prostor in njegovo vlogo v trenutni ustvarjalski realnosti sodobno plesne umetnosti skozi oči devetih delujočih ustvarjalk. Sodobni ples ni (več samo) kodificirano gibanje, ki bi potrebovalo točno določen tip prostora za pripravo in uprizoritve predstav. Obstaja lahko in tudi ustvarjati ga je možno kjerkoli. Temu navkljub za svoj obstoj in razvoj potrebuje praksi odrejene namenske prostore. Zagotavljanje plesnemu ustvarjanju primerne prostora za umetniške raziskave in predstave pomeni družbeno priznavanje plesa kot veljavne prakse, ki ji mora biti zagotovljeno tudi nadaljnje obstajanje in delovanje. Uteležene prakse plesa nakazujejo potrebo po bližnjih, manj stabilnih odnosih med občinstvom in nastopajočim(i), medtem ko tradicionalni uprizoritveni prostori postajajo za sodobne uprizoritvene prakse vse manj relevantni. Plesno ustvarjanje, ki se ukvarja s tem, kaj v prostor prinaša in kako s tem prostorom dela, vzpodbuja tudi razmišljanje o prostoru kot o živi entiteti.

**Ključne besede:** sodobni ples, prostor, prostorski vplivi, umetniška produkcija.

## **Spaces of contemporary dance**

MA thesis is based on the investigation of the meaning of space in contemporary dance as performance art. The research aims to identify the relation and mutual influences of contemporary dance practice and the spaces that this practice uses for its creative processes and performances. The consequences this relation has on the practical (space as a condition for work) and artistic (its influences on the aesthetics of the work and the psychophysical states of an artist as a creator/performer) part of the production, were analysed. The field was explored through relevant literature and interviews with makers of contemporary dance. The theoretical part presents definitions of contemporary dance, basic concepts of space through experiential perspective, and existing research material from the intersection between dance and space. The empirical part puts forward the perspective on space and its role in the current artistic reality of contemporary dance art through the eyes of nine active creators. Contemporary dance is no longer (only) codified movement that would require a specific type of creation and performance space and can therefore exist anywhere. However, it needs spaces purposely dedicated to its practices. Providing appropriate spaces for artistic research and performance signifies a social recognition of dance as a valid practice. Embodied dance practices signal the need for closer, less stable relationships between the audience and performer(s), while traditional performance spaces are becoming less relevant for the contemporary performance practices. Dance work that is concerned with working with space, encourages re-imagining of space as a living entity.

**Key words:** contemporary dance, space, spatial influence, production of art.

## KAZALO

1	UVOD .....	7
1.1	PREDGOVOR.....	7
1.2	OPREDELITEV TEME, CILJEV IN RAZISKOVALNEGA VPRAŠANJA .....	9
2	TEORETSKI DEL .....	11
2.1	SODOBNI PLES .....	11
2.2	O PROSTORU .....	16
2.3	UPRIZORITVENI PROSTORI .....	25
2.4	PROSTOR IN PLES – MEDSEBOJNI ODNOS .....	34
2.4.1	Kam se ples umešča .....	37
2.4.2	Uteleshanje prostora skozi ples .....	39
2.4.3	Site-specific .....	43
2.4.4	Sodobni prostori plesa.....	45
3	RAZISKOVALNI DEL .....	48
3.1	METODA DELA .....	48
3.2	PROSTOR KOT SREDSTVO/POGOJ ZA USTVARJANJE .....	51
3.2.1	Kje naj ples obstaja .....	53
3.2.1.1	Optimalnost prostora za ustvarjanje .....	55
3.2.2	Kaj je »prostor za ples«? .....	57
3.2.3	Potrebe namenskih studijskih okolij .....	58
3.2.3.1	Studio kot igrišče .....	62
3.2.3.2	Nevtralnost prostora .....	63
3.2.4	Prostorska kontinuiteta/posamičnost v ustvarjanju .....	64
3.2.5	Lake Studios Berlin kot primer dobre prakse.....	67
3.3	PROSTOR KOT UMETNIŠKI SODELAVEC .....	71
3.3.1	Znotraj procesa: Vplivi prostora na estetiko in tematike dela.....	71
3.3.1.1.	Plasti prostora.....	72
3.3.1.2	Ritem dela.....	75
3.3.2	Vloge prostora na prehodu med procesom in uprizoritvijo.....	75
3.3.2.1.	Prostorska kontinuiteta: proces/nastop .....	75
3.3.2.2.	Prostor je kontekst za predstavo.....	77
3.3.2.3	Delo in nastop v istem prostoru: koncepti domačnosti, transformacije prostora, srečanja med plesalcem in občinstvom .....	79
3.3.2.4	Ples spreminja prostor: živi dialog v nekonvencionalnih prostorih .....	81
3.3.3	Prostor kot osrednji navdih za plesno delo.....	84

4	RAZMISLEK.....	88
5	VIRI .....	91
	PRILOGE .....	94
	PRILOGA A: ZAPISI INTERVJUJEV .....	94
	Priloga A.1: Intervju z MARGHERITO ELLIOT .....	94
	Priloga A.2: Intervju z MONICO GENTILE .....	96
	Priloga A.3: Intervju z MARCELO GIESCHE .....	101
	Priloga A.4: Intervju z NEŽO JAMNIKAR .....	106
	Priloga A.5: Intervju z GALI KINKULKIN.....	111
	Priloga A.6: Intervju z EMO KRIŽIČ .....	114
	Priloga A.7: Intervju z ILANO REYNOLDS .....	117
	Priloga A.8: Intervju z URŠO RUPNIK .....	121
	Priloga A.9: Intervju s CLARE SCHWEITZER .....	123

## 1 UVOD

*Telo vstopi v prostor. Globoko vdihnem, da me napolni vonj, da pridem sama vase, v svojo fizično prostornino in hkrati na to točko geografske širine in dolžine. Oko se mi sprehodi po mejah, medtem ko občutim, kako daleč sem od stene, kako blizu stebru poleg mene. Na koži čutim hlad, ki ne predira v telo, ostaja na površini in nežno kontrira moji topli telesni temperaturi. Pritajeno brenčanje zvočnikov podpira prizor, njegove komaj zaznavne vibracije prodirajo v mojo skeletno strukturo. Samo trenutek mirovanja, nato stopim v korak. Hoja po rahlo vdajajočih se lesenih deskah bere prostor drugače. Slika se iz trenutka v trenutek spreminja, svetloba oken s stropa lovi sence na mojem obrazu. Vrata se odpro in nekdo vstopi, zaznam ga s hrbtno stranjo telesa, skozi dlačice na vratu in zvok spremembe. Obrnem se in pristanem v spet novem prostoru, zdaj spremenjenem zaradi tebe.*

### 1.1 PREDGOVOR

Sem plesalka. Izostreno taktilno doživljanje fizične realnosti okrog mene je zame naraven modus operandi. Telo kot medij izražanja in sprejemanja, branja in interpretacije. Izhajajoč iz osebnega izkustva interakcij s svojo neposredno okolico in posledične fascinacije nad vplivom prostora na vse doživeto se skušam v svojem pisanju približati razumevanju vsaj delčka neslutnih razsežnosti vplivov, ki jih ima prostor na človekov obstoj in izkušnjo bivanja na tem planetu, z obstoječimi zakoni fizike.

Ples kot moja govorica bo leča, skozi katero bom pogledala na prostore in brala, kako odnos med njima deluje. V skromni želji razumeti, kako telo s svojimi sposobnostmi branja in zaznavanja, če mu to pustimo (plesalci ali ne), pobira od okolja in reflektira prostor skozi svoj obstoj in reakcije. Uvideti razsežnosti pomena prostora na odločitve, kako biti. Interakcija s prostorom je najprej intimna in osebna in zato politična. Pogledala bom od blizu in s strani umetnosti, izhajajoč iz poetike in lirike osebnega, kar je (zame) nenazadnje tisto, kar je najbolj družbeno in kjer lahko začnemo, če upamo na to, da se bomo približali razumevanju tistega, česar že se trudimo spoznati.

Zakaj bi kdo razmišljal in pisal o tako specifični tematiki, kot je vloga prostora v ustvarjalnem procesu sodobnega plesa? In to zelo konkretnega, fizičnega, izmerljivega arhitekturnega prostora – kako je to vprašanje sploh kulturološko?

Začela sem iz lastnega zanimanja in fascinacije nad preprosto intenzivnostjo vpliva, ki ga ima prostor na moje stanje in bivanje v svetu. Kot plesalko in koreografinjo me to zanimanje vleče k pozornemu opazovanju dialoga, ki ga tketa prostor in ples. Moje izhodišče je bilo izjemno intenzivno po občutkih, ubeseditve le-teh pa so se mi spretno in vztrajno izmikale – v zagati sem se znašla že pri začetnem opredeljevanju svojega zanimanja. Stvari, ki me tako navdušujejo, niso našle svojega prevoda v besedah, v smiselnih stavkih in tehtnem akademskem materialu za razglabljanje. Vsaj tako se je zdelo dolgo časa, ko sem kopala po tematiki in se naloge lotevala z vseh možnih koncev. Ob pregledovanju literature na širokem polju prostora je hitro postalo jasno, da je vprašanje prostora ocean, v katerem moram poiskati otoček, ki ga zmorem obiskati in vsaj zasilno spoznati ter po turistično raziskati. Tudi na temo prostora v uprizoritvenih umetnostih je bilo napisanega že marsikaj. O čem pravzaprav želim govoriti?

Treba je bilo govoriti z ljudmi. Treba je bilo začeti, odpreti tematiko in pustiti ustvarjalce, s katerimi se čutim povezana in me njihovo ustvarjalno delo zanima, da spregovorijo o svojih vidikih. Sprejela sem vlogo kanala, ki je odprl vrata in spustil skozi najrazličnejše vtise, izkušnje, razmišljanja. Moje generalno vprašanje se mi je izkristaliziralo ob pogovoru z ljudmi – iz svojih izkušenj predpostavljam, da ima prostor pomembno, tudi ključno vlogo v ustvarjalnem procesu sodobnih plesnih praks, kakšni pa so vsi ti vplivi, kateri so vsi tisti vidiki, ki se jih prostor pomembno dotakne in o čem je pravzaprav možno govoriti, ko odpiramo vprašanje razmerja med prostorom in sodobnim plesom? Kaj so tiste stvari, ki težijo k temu, da bi se o njih pogovarjali? Kaj je trenutno tisto, kar najbolj srbi?

Moje ozadje je umetniško. Plesno. Somatsko. V zadnjem letu večino svojega časa posvečam študiju najrazličnejših somatskih praks. Živim in delam v okolju ter med ljudmi, ki iščejo alternativne oblike bivanja. Moje pisanje je zato pomembno pod vplivom te vrste dela, v nasprotju s strogo akademskim, intelektualnim pisanjem. Delujem in se učim na podlagi svojega telesa, veliko se ukvarjam s prakso poslušanja. Pozornega poslušanja, kaj (v telesu) obstaja, brni, utripa, živi, vsebuje informacije, kaj sporoča, kaj želi biti slišano, videno, občuteno. Ko sem ta princip ubrala pri oblikovanju pričujoče naloge, so stvari končno počasi, a vztrajno začele dobivati smer in se skladati v celoto.



Cilji mojega pisanja niso strogo akademski. Študij kulturologije sem po končani Akademiji za ples vpisala iz osebnega zanimanja, iz želje po čistem širjenju obzorij in kot dopolnilo, ki mi bo kot ustvarjalki in osebi dalo širine, globine in orodij za kritično družbeno presojanje. Da bi ostala zvesta temu, kar sama želim od tega študija (pogosto sem se v poskusih napisati to nalogo ujela v pasti navideznih pa tudi manj navideznih pričakovanj, kaj se po vseh univerzitetnih kriterijih pričakuje od študenta družboslovnega študija) – in sicer omenjeno strokovno in osebno obogatitev za opravljanje mojega primarnega umetniškega poklica – moram nalogo napisati rahlo sebično, v smislu, da se ustavim na eni od zunanjih vej kulturologije in na veji umetnosti razmišljam o sodobnem plesu, mogoče na veliko bolj umetniški kot pa strogo družboslovni način. Pa vendar, če bi naj študij služil temu, da človek obogati svoje znanje in s tem podpre svoje nadaljnje poklicno udejstvovanje, potem mislim in upam, da mi bo tovrstna ustvarjalnost oproščena. Študije spolov, politike teles in multikulturalizme pustim v razmislek in obdelavo izkušenejšim kolegom, sama pa bom s pridobljenimi povečevalnimi stekli postavljala vprašanja na svojem koncu - nikoli strogo akademsko, vedno tudi skozi telo in s pomočjo sredstev, ki ne dajejo vedno jasnih besednih odgovorov.

## 1.2 OPREDELITEV TEME, CILJEV IN RAZISKOVALNEGA VPRAŠANJA

Prostor je večni problem družbe, in v dotičnem trenutku zgodovine se vprašanje prostora na nek način vzpostavlja celo kot eden ključnih družbenih problemov. Živimo v svetu intenzivnega odpiranja in ostrega zapiranja nacionalnih meja, v času, ko zaradi družbenih, političnih in ekonomskih situacij vedno več ljudi aktivno išče nov prostor pod soncem.

»Nič se ne more zgoditi, ne da bi se zgodilo nekje,« pravi Meta Hočevar v *Prostorih igre* (Hočevar, 1998, str. 9). Prostor je od nekdej. Samoumevnost prostora pa vendarle ne pomeni, da je samoumeven tudi odnos, ki ga vzpostavljamo do njega. Je socialna kategorija; »proizvaja družbene efekte in pomene, ki so nenazadnje ideološki«. (Allain in Harvie, 2006, str. 206)

V magistrski nalogi me zanima pomen prostora v sodobnem plesu kot eni izmed vej uprizoritvenih umetnosti. Ples je gibanje v prostoru in času in kot tak brez prostora ne obstaja. Prostor oblikuje ples tako kot ples oblikuje prostor, med seboj sta neločljivo povezana in hkrati tvorita medsebojni odnos, v katerem drug drugemu pripisujeta pomen.

Predmet moje naloge je raziskati odnos in medsebojne vplive med sodobnim plesom in izbranimi prostori, ki si jih le-ta izbira za svoje delovne procese in uprizoritve. Zanimajo me

posledice tega odnosa na praktični (pogoji dela, prostor kot sredstvo) ter umetniški (vplivi na estetiko dela, psihofizična stanja umetnika kot ustvarjalca/performerja) del produkcije, pri čemer se neizogibno bežno dotaknem tudi vplivov razmerja med prostorom in uprizoritvijo na njeno recepcijo (se pravi na občinstvo, družbo, ki jo sodobni ples kot umetnost zadeva).

Vodilo mojega razmišljanja je vprašanje, kako misliti/brati/razumeti prostor skozi sodobno-plesno uprizoritveno umetnost. S pomočjo analitičnega pristopa ugotavljam, kakšni so sodobni pomeni prostora za plesno ustvarjanje. Področje raziskujem s pomočjo relevantne literature in virov ter skozi pol-strukturirane intervjuje z ustvarjalci sodobnega plesa.

V teoretskem delu predstavljam opredelitve sodobnega plesa ter osnovne koncepte o prostoru in izkušanju le-tega. Nadalje se posvečam predstavitvi idej in konceptov, že obdelanih na presečišču plesa in prostora. Sem spadajo pomembne nedavne raziskave predvsem s področja site-specific umetnosti, ki se v svojem bistvu obrača na prostor kot soustvarjalca v umetniškem procesu.

V raziskovalnem delu predstavljam poglede na prostor in njegovo vlogo v trenutni ustvarjalski realnosti sodobno plesne umetnosti skozi oči devetih delujočih ustvarjalk. V pogovorih smo se osredotočale na poglede na prostor kot pogoj za ustvarjanje na eni strani, ter prostor kot sooblikujoče sredstvo v procesih ustvarjanja. V tem poglavju izpostavljam subjektivne vidike posameznih umetnic. Izhodišče za nabor je bilo skupno prostorsko stičišče, Lake Studios Berlin. Intervjuvala sem 4 stalne in 5 začasnih rezidentk, ki so v tem prostoru bodisi za daljše ali krajše časovno obdobje našle ustvarjalno zatočišče.

## 2 TEORETSKI DEL

### 2.1 SODOBNI PLES

Kako konceptualno zastaviti poglavje o ontologiji sodobnega plesa, ki bo relevantno za nadaljnje pisanje o razmerju med prostori in sodobnim plesom? Če naj se ukvarjamo s prostori sodobnega plesa in razmišljamo o dialogu med enim in drugim, moramo najprej premisliti o vsakem posebej.

Sodobni ples je razmeroma mlada oblika uprizoritvene umetnosti, ki je svoje rojstvo dočakala v začetku 20. stoletja. V konceptu učne ure o sodobnem plesu, ki jo je kot primer učnega gradiva za ogled predstave *Pozor, hud ples!* slovenske plesne skupine EnKnap pripravila Nina Meško, le-ta sodobni ples definira kot plesno umetnost našega časa. Primerja jo z drugimi umetnostmi in izpostavlja njim skupno lastnost izražanja čustev ter posameznikovega dojemanja in odnosa do sveta. (Meško, b. d.)

Sodobni ples ni zgolj ena od uprizoritvenih umetnostnih zvrsti. Kot praksa je način (ponovne) vzpostavitve odnosa do posameznikove fizične eksistence – do materialne entitete, ki nas umešča v prostor in čas, nam daje snovno obliko, je posrednik med posameznikovim notranjim dogajanjem in okolico. V zelo širokem smislu vidim to prakso kot prostor, v katerem človeško telo dobi svobodo za izraz, pa tudi za poglobljanje v zaznavanje, izkušanje ter predelavo množstva vtisov in dražljajev, ki jih prejema v stiku z zunanjo okolico.

V praksi sodobnega plesa lahko kljub izmuzljivosti definicije prepoznamo določene skupne imenovalce, ki jih lahko beremo kot pravila ali kode, s katerimi se znotraj polja operira in deluje.

Sodobni ples je skozi svojo celotno nekaj več kot stoletno zgodovino, od začetkov pa vse do trenutnih praks, izraz upora. Začelo se je z uporom baletu in njegovim kodom. (Martin, 2001) Temu so sledili osvoboditev plesa od glasbene nadvlade in narativnih elementov, novi tipi plesnih teles, preizpraševanje vertikale in raziskovanje horizontale, na novo odkrita tla in posledično razvijanje novega odnosa z njimi, prepoznavanje gibanja kot zapovedi sodobnega plesa in kasneje razdor v tem prepričanju, kontinuirano preverjanje trenutnih značilnosti sodobnega plesa ter konstantno rušenje vsega, kar se uspe vzpostaviti kot bodisi estetika bodisi ontološka značilnost plesa. Meškova to povzema kot kritičnost prakse sodobnega plesa, ki »preizprašuje predpisovanje samo«. (Meško, b. d.)

Sodobni ples opredeljuje značilnost zavračanja določenega koda obnašanja, glasbe, ki naj bi jo poslušali ustvarjalci sodobnega plesa, tem, ki naj bi se jih lotevali, kako naj bi se obnašali, kako naj bi se oblačili in podobno; kot je to značilno za druge zvrsti plesa. »V tem smislu sodobni ples ostaja odprt za vse sloge glasbe, oblačenja, mišljenja, identitete, obnašanja, načine druženja. Telo sodobnega plesa se upira kodifikaciji in ne dopušča, da bi ga zaobjeli z enim stilom, formo ali sistemom.« (Meško, b. d.)

Jelica Šumić Riha v svojem eseju *Plešoče telo med mislijo in užitkom* izpostavlja podobno - sodobni ples je izrazito usmerjen k »problematizaciji interpretacijskih formul, ki neko gibalno prakso identificirajo kot ples«.

Sodobni ples »v imenu »emancipacije« gibalnega potenciala telesa ne zanika le določenih pravil, kodificiranih kretenj, interpretacijskih shem, temveč tudi možnost vsakršne osnove za poenotenje gibalnega polja.« Posledica tega emancipacijskega imperativa sodobnega plesa se kaže v »nekonkistentnosti, ne-celosti gibalnega področja, in sicer natanko v tisti meri, v kateri je postavljen pod vprašaj obstoj označevalca, ki bi poenotil, totaliziral gibalne prakse v ples. (Šumić Riha, 2001, str. 40–41)

Sodobni ples se upira tudi enačenju kinetične reprezentacije in subjektiviteto plesalca. »Telo kot center zanimanja, telo, ki se ukvarja samo s seboj, nujno proizvede učinek tujosti« - v smislu plesalčeve nezmožnosti identifikacije s telesom in njegovimi početji. (Šumić Riha, 2001, str. 43–44)

Sodobni ples si je »zastavil za cilj raziskati gibalne potenciale telesa: telo je dojeto kot gibalni stroj, prost vsake zunanje prisile, vseh spon, ki mu jih vsiljuje bodisi tehnični ali glasbeni okvir, s čimer se ravno odpre prostor za raziskavo telesnih in gibalnih zmožnosti.« (Šumić Riha, 2001, str. 41)

Gibanje v plesu je brez zunanjega cilja, ker nič ne obstaja zunaj strukture, ki si jo je plešoče telo izoblikovalo s svojimi držami, položaji, gibanjem. Ples torej ne napotuje na nič zunaj sebe, skratka, nima zunanosti. Ples se giblje v samem sebi in v njem samem ni nikakršnega razloga, nikakršne lastne težnje po dovršitvi. Lahko bi rekli, da se ples v tej perspektivi kaže kot dinamika neskončnih in brezmejnih metamorfoz. Skratka, ples je po definiciji odprta serija, ne-cel. Sodobni ples se zato kaže kot naključna in paradokсна igra konstrukcije in dekonstrukcije telesa, neuspešno iskanje njegove enotnosti in istovetnosti v različnosti in disperznosti gibov, položajev, drž. Plešoča telesnost se nenehno razkraja in obnavlja v zaporedju svojih trenutkov, ne da bi se mogla vizualizirati kot eno, kot zaceljena pojavnost. Kajti plešoča telesnost je nestabilna telesnost, niz punktualnih dogodkov, niz negotovih, nepredvidljivih punktuacij. Te punktuacije oziroma dogodki pa so vizualizacija časa v prostoru s pomočjo premestitev, položajev, drž telesa, kretenj in mimike, s katerimi plesalec »daje-v-videnje svojo gibalnost«. (Šumić Riha, 2001, str. 43)

André Lepecki v uvodnem poglavju knjige *Izčrpavajoči ples* izpostavlja, da je iz baleta izvirajoča ideologija plesa kot izvajanja nepretrganega toka gibanja oblikovala sloge, plesne

tehnik in telesa, obenem pa tudi kritiška merila za vrednotenje estetske vrednosti plesa. Baletni ideologiji plesa kot gibanja navkljub pa se je šele v tridesetih letih 20. stoletja, po besedah Lepeckega, to »strogo ontološko enačenje nepretrganega gibanja z bitjo plesa izrecno izrazilo kot neizbežna zahteva, postavljena pred vsak koreografski projekt«. Tu omenja predavanja Johna Martina iz leta 1933 na New School v New Yorku, na katerih je le-ta poudarjal, da se je šele moderni ples dokopal do »ontološko utemeljenega začetka plesa«, gibanja kot njegove »dejanske substance«. (Lepecki, 2009, str. 13–15)

John Martin v *Značilnostih modernega plesa* razpravlja o štirih temeljnih prvinah modernega plesa, med katerimi izpostavlja prav to »dejansko substanco plesa« - gibanje. Za Martina se resnično odkritje gibanja pojavi šele z modernim plesom. Ta je, po njegovem mnenju v nasprotju z baletom, pri katerem gre predvsem za razkazovanje zaporedja pozicij in drž ter njihovega medsebojnega kombiniranja po strogo določenih pravilih, pri čemer je gibanje, ki jih povezuje, postranskega pomena, z odkritjem gibanja »prvič postal neodvisna umetnost /.../, povsem samozadostna, neposredno povezana z življenjem, predmet neskončne raznovrstnosti.« (Martin, 2001, str. 87–88)

Lepecki, ki o začetkih sodobnega plesa premišljuje z večje časovne distance kot Martin, njegovo prepričanje prepozna kot modernistično ideologijo v službi želje plesu zagotoviti enakopravnost in avtonomijo na teoretski ravni, z namenom, da bi ples postavil ob bok drugim visokim umetnostnim zvrstem. (Lepecki, 2009, str. 15)

Moderni ples predstavlja začetno fazo sodobnega plesa na Zahodu. Kaj torej še določa to novo obliko plesa in jo razločuje od ostalih plesnih ter drugih umetniških zvrsti?

Martin kot drugo od bistvenih prvin navaja metakinezo, ki jo pojmuje kot »domnevno psihično spremljavo kinezi«, t. j. telesnemu gibanju. V modernem plesu torej obstaja razmerje med telesnim gibanjem in mentalno namero. Martin izpostavlja tesno povezavo »med gibanjem ter osebno izkušnjo, temperamentom, mentalno in čustveno opremljenostjo« in ugotavlja, da »izvajanja enakega tipa gibanja ni mogoče naučiti vsakogar«. Tretja ključna prvina plesnega modernizma je zanikanje sistema in s tem vzpostavitev stališča – kontinuirano upiranje iskanju koda, standardnega sistema, kakršen je značilen za klasični ples. Kot zadnjo pomembno značilnost Martin navaja »zavračanje vseh tradicionalnih zahtev po obliki in uveljavitev novega načela, po katerem si vsak ples ustvari lastno obliko«. (Martin, 2001, str. 88–91)

Plesni modernizem, kot ugotavlja Šumić Riha, je zagotovil očiščenje plesa vseh dodatkov in okraskov ter izpostavil »resnico« plesa kot takega: da je »gib zadosten samemu sebi, da se izčrpava v samoraziskovanju« (Šumić Riha, 2001, str. 42–43).

Hitro previjemo na obdobje desetletij pred koncem 20. stoletja in pristanemo pri koreografskih praksah generacije devetdesetih let 20. stoletja, pri katerih pride do preizpraševanja splošno sprejete domneve o naravi plesa, in sicer plesa kot gibanja. Lepecki se v *Izčrpavajočem plesu* ukvarja prav s primeri tovrstnih praks in jih skuša utemeljiti kot »radikalne premike v ontologiji umetniškega (gledališkega) plesa, kot dialog z ontozgodovinskimi temelji plesa, ki so ples vedno izenačili z gibanjem, s kontinuirano in z neprekinjeno mobilnostjo telesa«. (Kunst, 2009, str. 263)

Kritične prvine novih sodobno-plesnih koreografskih praks so med drugim naslednje: »solipsizem, mirovanje, jezikovna snovnost telesa, prevračanje vertikalne ravni reprezentacije, spotikanje na rasističnem terenu, predlog za politiko temelja in kritika melanholične težnje v jedru koreografije«. (Lepecki, 2009, str. 16) Umetniki v tem obdobju delujejo v tesni povezavi s filozofijo, ki pogojuje samemu obstoju njihovega umetniškega dela. (prav tam, str. 19–20)

Koreografi so v filozofskih konceptih prepoznali telesnost, kar je sprožilo korenite spremembe tako v estetiki in formi plesnih predstav kot tudi v načinih dela v sodobnem plesu, poudarja Kunstova. Nove koreografske prakse so ponudile »drugačne možnosti za razmerja med koreografijo in subjekti, med reprezentacijo in singularnimi telesi«. (Kunst, 2009, str. 270)

Kunstova izpostavlja spoznanje Lepeckega, da je »razveza med plesom in gibanjem« pomembno vplivala na razumevanje bistva plesa in na njegovo pozicijo v gledaliških zvrsteh. Nove prakse tako predstavljajo »kritičen pretres ter vzpostavitev nepravilnih in neujemajočih se razmerij med telesi, subjektivitetami in gibanjem«. Gonilna sila novih koreografskih prizadevanj se zdi torej razpiranje »nepravilnih in problematičnih razmerij med gibajočim se telesom in reprezentacijo«, v katerem telo postane »dinamična moč, neprestano postajanje, razširjanje, neizenačenost med telesom in njegovo podobo, neprestano rušenje jasnih razmerij«. (prav tam, str. 263–265)

Koreografska prizadevanja generacije devetdesetih let konceptualno lahko beremo kot »radikalen dialog s samo naravo plesa«, piše Kunstova. Ti eksperimenti analizirajo in kritizirajo objekt plesa, ki je bil skozi zgodovino vedno opevan kot »avtentičen objekt, objekt, ki vedno izginja, ki ga nikoli ni moč umestiti in uloviti, objekt torej, ki vedno začenja znova«. Sodobne

koreografske prakse raziskujejo prav to »fantazmo efemeralnosti in nematerialnosti plesa« ter na ta način posegajo v njegove ontološke temelje. (prav tam, str. 259–260)

Lepecki se v uvodu svoje publikacije *Ples* iz leta 2012 ukvarja s problemom današnjega pomanjkanja ne-površnega poznavanja sodobnega plesa njegovi kritični poziciji znotraj sodobne umetnosti navkljub. Izpostavi, da je »ples v zadnjem desetletju postal odločilni referent za razmišljanje o, ustvarjanje in kuratorstvo vizualne in uprizoritvene umetnosti. To lahko vidimo kot krepitev gibanja, ki je postopoma, a kontinuirano zavzemalo obliko skozi drugo polovico dvajsetega stoletja.« (Lepecki, 2012, str. 14)

Glavne sestavne značilnosti sodobnega plesa danes prepozna kot »minljivost, telesnost, prekarnost, partiturnost in performativnost«. Te kvalitete so po njegovem odgovorne, da ples lahko uporablja in aktivira kritične in kompozicijske elemente, ključne za zmes politike in estetike, ki pomembno karakterizira velik del scene in občutljivosti sodobne umetnosti. *Minljivost* plesa – dejstvo, da ples za seboj po predstavi ne pusti nobenega objekta, »nakazuje v umetnosti možnost ustvarjanja alternativnih ekonomij »objektovstva«, s tem ko pokaže, da je umetniška dela možno ustvarjati stran od režimov komodifikacije in fetišizacije otipljivih predmetov«. Plesu neizbežna *telesnost*, konstantno tako plesalcem kot občinstvom ponuja konkretne možnosti alternativnega utelešanja ter s tem preoblikovanje telesnosti in predlaganje nenavadnih subjektivitet. Za *prekarnost* plesa – ki na fizični ravni vznika iz nujnosti plesa in njegove konstantne igre s silami, na družbeni ravni pa iz njegove podrejene pozicije v splošni ekonomiji umetnosti – Lepecki pravi, da izpostavlja »nepopustljivo prekarizacijo življenja, ki jo prinaša trenutno uspešna neoliberalna globalizacija finančnega kapitalizma«. Globoko razmerje plesa do *partitur* – koreografiranja, izpostavlja vse zapovedujoče in ukazovalne sile, ki so vpete v prakso koreografije. »Koreografska partitura kot sistem ukazov razkriva oblikovanje ubogljivih, discipliniranih in oblikovanih teles, tehnično in subjektivno ustreznih za proizvodnjo in reproduciranje določenih odrskih podob, ki jih posreduje neka avtoritarna volja.« Kot ključni element pri oblikovanju plesa v umetniško obliko ima »koreografija kot tehnologija skladanja v praksah sodobne umetnosti neizogibne politične odmeve, saj izvedena razkazuje disciplinirana telesa, ki operirajo pod režimom ubogljivosti zavoljo prinašanja umetniškega dela na svet«. (prav tam, str. 15)

»Kljub temu, da je umetniških vplivov mnogo, na ravni kritičnega diskurza in javnega razumevanja plesa še vedno ostaja pomanjkanje znanja o plesu lastnih zgodovinskih in estetskih razvojih, njegovih ključnih zanimanjih in mnogoštevilnih manifestacijah,« zapiše Lepecki in

skrb pospremi z navedbo še danes aktualne provokativne izjave francoskega koreografa Borisa Charmatza iz leta 2003<sup>1</sup>:

Še vedno prenašamo idejo, da morajo sodobno umetnost (po definiciji) delati vizualni umetniki; ali pa da mora biti umetnost zadržana do vključevanja uprizoritvenih ali celo glasbenih dimenzij. Za zgodovino »body art-a«, se zdi, da ignorira Zahodni ples. Na primer, v reviji o sodobni umetnosti lahko beremo celoten esej na temo padajočih teles brez ene same omembe zgodovine tega temeljnega koncepta v modernem plesu. (Charmatz, 2003, v Lepecki, 2012, str. 14)

Ples v bistvu svojega estetskega projekta nosi bistveno *performativnost*, saj »naredi tisto, kar se nameni narediti« in ker vedno »vzpostavi pogodbo ali obljubo med koreografskim načrtovanjem in njegovo aktualizacijo v gibu«. (Lepecki, 2012, str. 16)

Sodobni ples je torej zvrst umetniškega odrskega plesa, ki neprestano išče svoj izraz in se hkrati skuša redno osvobodjati vseh možnih konvencij, pravil, estetik, definicij. Zarisala sem pregled nekaterih ključnih momentov v zgodovini sodobnega plesa. Prva, najbolj splošna in očitna definicija plesa je gibanje v prostoru in času. Kot sem pokazala zgoraj, je v sodobnoplesni umetnosti takšna definicija podvržena tehtnemu premišljevanju in prevračanju, predvsem z vidika gibanja. Poglavlje zaključujem z mislijo Lepeckega, ki pravi, da gre za umetnost z imenom ples, in da je prav »zavezništvo tega pravega imena z njegovimi nedostojno bežečimi kvalitetai tisto, kar povzroči, da ples postane prevladujoča modaliteta za razmišljanje in ustvarjanje v sodobnosti«. (prav tam, str. 17)

## 2.2 O PROSTORU

Izhajajoč iz del teoretikov, ki so se ukvarjali z izkustvom prostora, vključujoč Henrija Lefebvra (2013), Gastona Bachelarda (2001), Yi Fu Tuana (2011) in drugih, se v tem poglavju na kratko posvečam osnovnim vprašanjem, kako dojemamo in izkušamo prostor na splošno ter kakšna je naša interakcija z njim.

Pri oblikovanju poglavja sledim misli Fione Wilkie, ki v svoji doktorski disertaciji iz leta 2004 izpostavlja, da je za katero koli sodobno raziskavo, povezano z vprašanji prostora, ključnega pomena prepoznavanje subtilnosti in pomembnosti izkušenj vsakodnevnega življenja ter številnosti različnih načinov izkušanja prostorov. (Wilkie, 2004, str. 16)

---

<sup>1</sup> Charmatz, B. in Launay, I. (2003). *Entretenir Texte imprimé à propos d'une danse contemporaine, Parcours d'artistes*. Pantin: Centre National de la Danse, Dijon: Les Presses du Réel.



Naj začnem na široko. »Prostor je trirazsežnostni okvir delovanja človeka na zemeljskem površju, nad in pod njim, v katerem se odvijajo naravni in družbeni procesi oziroma ga določajo fizične in družbene strukture.« Tako prostor definirajo na Inštitutu za politike prostora - raziskovalni organizaciji na področju trajnostnega urejanja prostora, ki se pri svojem delovanju osredotoča na participativne procese, urbano prenavo, trajnostno mobilnost in nove prostorske prakse. (Inštitut za politike prostora, b. d.)

S pomenom pisanja in razmišljanja o prostoru v sodobnem času se v svojem delu ukvarja geografinja Doreen Massey. V podkastu za *Social Science Bites* omeni, kako je v akademskem svetu prostor postal nekako odvečna razsežnost, in izraža ogorčenje nad ostalimi družbenimi vedami ter filozofijo zaradi njihovega podrobnega in izključnega posvečanja vprašanjem časa. V diskurzu o času se namreč po njenih besedah razmišlja skozi lupo sprememb, dinamizma, življenja, ki ga živimo in vsega ostalega; prostor pa se misli kot dimenzija, ki vse to ni. »Mnogi implicitno razumemo prostor kot neke vrste ravno površino tam zunaj – »prečkamo« prostor – in prostor tako ostane brez časovnosti: je brezčasen, oropan dinamike, nekako raven in nepremičen.« (Edmonds in Warburton, 2013)

Lefebvre pravi: »Prostor ni stvar, temveč skupek relacij med stvarmi (objekti in produkti)«. (Lefebvre, 2013, str. 83) Masseyeva podobno misel formulira z geografskega vidika. Izpostavi, da gre pri prostoru bolj kot za samo fizično lokacijo za odnose med človeškimi bitji. Analiza prostorskih relacij med ljudmi, mesti, službami je tako po njenem ključna za razumevanje politike in razmerij moči. (Edmonds in Warburton, 2013) »Prostor kot družbeni konstrukt ni transparenten in nedolžen, temveč je prepojen z različnimi oblikami moči,« zapisuje tudi plesna akademičarka Valerie Briginshaw. (Briginshaw, 2001, str. 30)

Prostor predstavlja prerez množstva zgodb v katerem koli danem trenutku in je intimno povezan z dimenzijo časa. Preučevanje prostora, trdi Masseyeva, zastavlja nekaj najbolj perečih vprašanj. Če razumemo čas kot tisto razsežnost, v kateri se stvari dogajajo sosledno, potem je prostor razsežnost bivanja stvari, hkratnega obstajanja – simultanosti, razsežnost množičnosti. Ta nam predstavlja obstoj drugega, kar pomeni, da je prostor tisti, ki nam zastavlja vprašanje družbenega, pa tudi najglobljih političnih vprašanj - kako živeti, obstajati skupaj. (Edmonds in Warburton, 2013)

Masseyeva predlaga sledeče načine razumevanja prostora:

- Prostor je produkt medsebojnih odnosov – sestavlja se skozi interakcije, tako v globalnem kot intimnem smislu. Je sfera možnosti obstoja raznolikosti, sfera soobstajajoče heterogenosti. Če je prostor res produkt medsebojnih odnosnosti, potem ga moramo predvidevati na obstoju pluralnosti.
- Prostor je nekaj, kar je konstantno v izgradnji. Je produkt med-relacij, izvajajočih se materialnih praks, zato je vedno v procesu nastajanja. Nikoli ni dokončan, nikoli zaprt. Morda si ga lahko zamislimo kot »simultanost zgodb-do-sedaj«. (Massey, 2005, str. 9)

Tomo Stanič v svoji knjižici *Arhitekturni gledalec* izpostavlja, da je »človek v veliki meri odsev teritorija/okolja, ki ga obdaja. Misliti ljudi brez okolja/prostora je tako rekoč nemogoče. Sprememba okolja pomeni spremembo človeka.« Hkrati dodaja, da bi »okolje lahko brali kot misel, plasti spomina, zatočišče in identifikacijo uporabnika, skratka, zunanji obris zavesti.« (Stanič, 2011, str. 23–24)

Yi-Fu Tuan v knjigi *Space and Place* prostor raziskuje skozi izkustveno perspektivo. Ugotavlja, da človeška bitja, ne le da razpoznavajo geometrijske vzorce v naravi in ustvarjajo abstraktne prostore v umu, ampak tudi poskušajo utelešati svoje občutke, podobe in misli v oprijemljivih materialih. Rezultat je plastičen in arhitekturni prostor, in v večjem merilu, načrtovano mesto. Napredek pri človeku je tukaj od nerazvitih občutkov za prostor in bežnih presojanj le-tega v naravi do njihove javne in materialne reifikacije. (Tuan, 2011, str. 17)

Tuan poudarja, da je prostor več kot le kompleksen in spreminjajoč se vidik ali občutje. Je pogoj za biološko preživetje. »Vprašanje, koliko prostora človek potrebuje za udobno življenje, nima preprostega odgovora. Prostoru kot viru daje vrednost kultura.« (prav tam, str. 57)

Grega Repovš v prispevku *Osnove prostorske kognicije* prostor obravnava kot enega temeljnih konceptov, ki nam omogoča »uspešno gibanje v okolju, manipulacijo s predmeti in navigacijo v širšem okolju«, hkrati pa služi tudi kot »učinkovit pripomoček za spoprijemanje z abstraktnimi idejami« in organizacijo neprostorskih dimenzij, ter »ustvarja medij za analizo idej«. Koncepti prostora tako »pomembno oblikujejo način razumevanja sveta, tudi tistega, ki nima neposrednih prostorskih lastnosti.« (Repovš, 2002, str. 79)

Hunterjeva povzema Lefebvrea in Lawsona, ki trdita, da so okolja in prostori izgrajeni na različne načine. Lefebvre govori o konceptih »družbeno« in »osebno« izgrajenih prostorov kot »mentalnih« ali »realnih«. (Lefebvre, 1991<sup>2</sup>, in Lawson, 2001<sup>3</sup>, v Hunter, 2009, str. 400)

S tem povezana je praksa arhitekture. Slovenska gledališka scenografka Meta Hočevnar pravi: »Prostor je od nekaj in je nekaj samoumevnega.« Arhitektura po njenih besedah v svojem bistvu vedno diktira način obnašanja in življenja posameznika, vedno se na nek način »obnaša« in s posameznikom vzpostavlja odnos, dialog. (Hočevnar, 2005, str. 26–27)

Tudi koreografinja Victoria Hunter v svojem prispevku *Experiencing Space* opisuje diktaturo fizične gradnje in dizajna prostorov in zgradb pri človekovem fizičnem vključevanju v prostor. Izpostavlja pa pomembno dejstvo, da tudi družbeni in ideološki dejavniki vplivajo na način, na katerega stopamo v interakcijo s prostori in jih izkušamo. Določeni elementi prostorske lokacije, velikosti, gradnje in dizajna neke arhitekturne forme so pogosto interpretirani ter oblepljeni s pomenom v skladu z dominantno ideologijo določene družbe. Ti pomeni so pogosto zunanje izgrajeni skozi arhitekturni dizajn in notranje skozi konvencije uporabe. Ta tip funkcionalnega stičišča med notranjim in zunanjim olajša tudi notranji dizajn zgradbe. Služi orkestraciji in snovanju posameznikove interakcije s prostorom ter institucijo, ki jo gosti ali zastopa. »Grajena okolja tako niso preprosto prazni, pasivni prostori; temveč za ustvarjanje pomenov aktivno sodelujejo s svojimi vsebinami, uporabniki, konteksti in okolji.« (Hunter, 2009, str. 401–404)

Arhitekturi prepogosto pripisujemo zgolj uporabno vrednost izven območja umetnosti in s tem funkcijo v najožjem pomenu besede povečujemo kot edino opravičilo grajenega prostora, zapisuje Stanič.

Spremljevalna misel, zgodba in kontekst arhitekturnega objekta stopajo v drugi plan, postajajo nepomembni. Strogo funkcionalistično doživetje prostora je velikokrat zaznamovano zgolj skozi materialno sfero, zanemarjen je čar dogodka, naselitev uporabnika in vse njegove plasti prebivanja. Funkcijo arhitekture je treba brati skozi prizmo celotnega dožemanja prostora, tako prebivanja v določenem prostoru kot zgolj vizualne izkušnje in tudi konceptualne zamisli ter sporočilnosti danega prostora. Arhitektura je materializacija življenja, to pomeni, da je tako prostor fizisa kot prizorišče dogodka in čista sporočilnost znotraj miselnega diskurza. (Stanič, 2011, str. 8)

Gaston Bachelard v svoji *Poetiki prostora* literarno zapiše, da lahko arhitekturo mislimo kot

drugo kožo, telo ali stroj, s katerim se dotikamo sveta. Ali še drugače, arhitektura je način prebivanja, materializacija življenja, trda podlaga dogodka/življenja/prebivanja in hkrati sila, ki

---

<sup>2</sup> Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

<sup>3</sup> Lawson, B. (2001). *The Language of Space*, Oxford: Architectural Press.

sooblikuje družbo, običaje itd. Arhitektura je zrcalo, ki pripoveduje o uporabniku, tako kot kamen lahko deluje kot zrcalo dotika – šele dotik s kamnom nam pripoveduje o mehkobi našega telesa. Skozi dotik čutimo sebe dotikajočega se. Prostor nam omogoča prelet skozi ves spekter čutil: vonj lesa začara novo dimenzijo, zvok odmeva pripoveduje o naši umeščenosti v prostoru itd. Odpira se nov način dialoga posameznika s prostorom, ki ga obkroža, dograjuje in soustvarja. Skozi tako zastavljen odnos lahko razmišljamo o človekovi tesni eksistencialni povezanosti z mišljenjem, ustvarjanjem in grajenjem arhitekture. (Bachelard, 2001, str. 32)

Ljudje so tudi brez arhitekturne oblike sposobni zaznati razliko med notranjščino in zunanjščino, zaprtim in odprtim, temo in svetlobo, zasebnim in javnim. »Arhitekturni prostor – tudi preprosta koča, obdana z očiščenimi tlemi – pa takšne občutke definira in jih ponazori«, izpostavlja Tuan. Grajeno okolje tudi izčisti družbene vloge in odnose. »Ljudje bolje vedo, kdo so in kako naj bi se obnašali znotraj človeško oblikovane arene kot pa na surovem odru narave.« Nenazadnje, »arhitektura “uči”. Načrtovano mesto, spomenik, ali celo preprosto bivališče so lahko simboli kozmosa. V odsotnosti knjig in uradnih navodil je arhitektura ključ do razumevanja realnosti.« (Tuan, 2011, str. 102)

Izgrajena arhitekturna forma predstavlja človeku okolje. Grajena okolja neizbežno zagotavljajo bogastvo formalnih in neformalnih prostorskih informacij. Ni nujno, da se njihovega vpliva na naše zaznavanje prostora tudi zavedamo. Lawson razlaga, kako možgani dajejo prednost nekim elementom pred drugimi, ko poskušamo poustvariti nek prostor po spominu. Te elemente prepozna kot »vertikalnost, simetrijo, barvo, število (oken, stebrov, vrat, itd.), pomen (npr. 'oznake': cerkev, galerija, ipd.) in kontekst (naš kontekst pri vstopu v prostor)«. (Lawson, 2001, str. 62-68) Prvi štirje omenjeni elementi se nanašajo na interakcijo z bolj oblikovnimi in strukturnimi elementi prostora, kar vodi k estetskemu odzivu; preostala dva elementa – pomen in kontekst – pa se nanašata na družbeno in osebno izgradnjo prostora. (Hunter, 2009, str. 402)

Kako potem arhitektura vpliva na človeško občutje in zavest?

To vprašanje Tuan osvetli z analogijo na jezik. Besede vsebujejo in poudarijo občutke. Brez besed občutek doseže trenutni vrhunec in se hitro razblini. Grajeno okolje ima, podobno kot jezik, moč definirati in izostriti senzibilnost. Lahko izostri in poveča zavest. Brez arhitekture občutki o prostoru ostajajo razpršeni in bežni. V skicah arhitekturnega razvoja zasledimo rast človeške kapacitete za čutenje, videnje in mišljenje. Nejasna čustva in ideje se razjasnijo ob prisotnosti objektivnih podob. (Tuan, 2011, str. 110–111)

Kaj je podoba prostora, arhitekturna podoba, in v kakšnem okviru jo lahko mislimo? Stanič navaja:

Podoba je mesto vpisa uporabnika v prostor. Podoba je plast, ki preoblikuje zaznani predmet, je tisto nekaj več od samega objekta /.../. Arhitekturno podobo lahko razumemo kot spreminjajoči se značaj zaznave, naboje nekega dela in občutenje določenega prostora. Presenetljivo je, da je pri vsakdanji rabi – prebivanju, opazovanju in doživljanju prostora pomembnejša podoba kot pa surova zaznava same materialnosti arhitekture. Podoba je učinek arhitekture/prostora na uporabnika. Ne gre samo za to, da bi s pojmom podobe označevali zgolj z vidom zaznavne lastnosti in celo to, kar nastane v zavesti kot posledica obnovitve vidnega, doživetega. Tako je podoba prostora veliko več kot samo z vidom podana stvarnost, je predstavitev nečesa resničnega ali domišljjskega, lahko je prikazen prostor – iluzija ali celo misel na dogodek, skozi katerega doživljamo specifično arhitekturo; skratka, mislimo jo lahko skozi domišljjski svet, stvarnost, misel, lastnost in pojav. Podoba je na eni strani nekaj krhkega, kar se spreminja s časom, vednostjo in vidnostjo, po drugi strani pa je najmočnejša vez med uporabnikom in delom, prostorom. Podoba je potemtakem vezni člen, referenčna točka vsakega opazovanega dela. (Stanič, 2011, str. 26)

»Podoba je neke vrste medprostor, posrednik ali celo presek med uporabnikom in prostorom, in čeprav se neprestano spreminja, ovija in zastira surovo materialnost prostora, je ni mogoče odvzeti objektu – kot bi bila rojena iz zaznave. Podoba mora ostati odprt pojem, dopuščati ji moramo različne interpretacijske možnosti.« Podobe oživlja razmerje arhitekture z uporabnikom. (prav tam, str. 28)

### 2.2.1 Izkuševanje prostora

Teorije, ki se ukvarjajo z izkuševanjem prostora, so izčrpno popisali avtorji Lefebvre (2013), Lawson (2001) in Bachelard (2001), ki prepoznajo kompleksnost tega odnosa. Senzorični, kognitivni, prostorski, ideološki in psihološki dejavniki so tisti elementi, ki se združujejo v ustvarjanju naše zaznave prostora. Z njihovo pomočjo lahko razložimo številne različne načine izkuševanja prostora.

Bachelard v *Poetiki prostora* argumentira, da »ves resnično naseljen prostor nosi esenco ideje doma«. Ker smo človeška bitja neločljivo navezana na podobe hiše, ugotavlja avtor, da »človeška domišljija »zapolni luknje« ostalih prostorov na podlagi teh podob«. (Bachelard, 2001, str. 5)

Hunterjeva proces zaznavanja prostora definira kot način vpivanja in urejanja informacij, pridobljenih med izkuševanjem in interakcijo s prostorom. Zaznavo je moč razumeti kot proces osmišljanja teh informacij, ki je za vsakega posameznika drugačno. (Hunter, 2009, str. 399–400)

Skozi zaznavo je podano tudi naše »neposredno zavedanje o svetu pojavov«. (Norberg-Shulz, 1966, str. 27) Tej definiciji lahko dodamo še pojmovanje Bryana Lawsons, ki v knjigi *The Language of Space* zaznavanje definira kot »aktivni proces, skozi katerega si osmišljamo svet

okoli sebe«, in hkrati dodaja, da se pri tem seveda zanašamo na občutke, vendar običajno izkušnje vseh čutil integriramo brez zavestne analize. (Lawson, 2001, str. 85)

»Zaznava ni enaka analizi«, zapiše Hunterjeva. »Gre za aktiven proces, ki se dogaja podzavestno, v danem trenutku.« Dejanje zaznavanja je osebno, podvrženo mnogim spremenljivkam; prostor in prostore tako vsak posameznik izkuša in zaznava na številne različne načine. »Kraji, mesta in stavbe so grajeni prostori, »konkretni« v svojih dimenzijah in obliki«, a kljub svoji navidezni »zaprtosti« proizvajajo raznolike odzive in interpretacije. (Hunter, 2009, str. 400)

Repovš poudarja tesno povezanost med človeško sposobnostjo preživetja in sposobnostjo zaznavanja prostora, reprezentacije prostora ter načrtovanja in izvajanja vedenja v prostoru. (Repovš, 2002, str. 79)

Izkušanje prostora in časa je v glavnem podzavestno. Občutek za prostor imamo zato, ker se lahko premikamo, občutek za čas pa zato, ker smo kot biološka bitja podvrženi ponavljajočim se fazam napetosti in sprostitve. Gibanje, ki nam daje občutek za prostor, je samo po sebi razrešitev napetosti. Kadar raztegnemo svoje okončine, izkušamo prostor in čas simultano – prostor kot sfero svobode od fizične omejitve in čas kot trajanje, v katerem napetosti sledi sproščenost. (Tuan, 2011, str. 118)

Prostorskost je tesno povezana z občutkom svobode, pravi Tuan. Svoboda implicira prostor; pomeni imeti moč in dovolj prostora za akcijo. Biti svoboden ima številne plasti pomena. Temeljna je sposobnost preseči trenutno stanje, in ta transcendenca je najbolj preprosto manifestirana v osnovni zmožnosti premikanja. V dejanju gibanja so prostor in njegove lastnosti neposredno izkušene. Nemobilna oseba ima težave z usvajanjem tudi osnovnih idej abstraktnega prostora, saj se te ideje razvijejo iz gibanja – iz neposrednega izkušanja prostora skozi gibanje. (prav tam, str. 52)

S premikanjem iz enega kraja v drugega posameznik pridobi občutek smeri. Naprej, nazaj in s strani razumemo in razlikujemo skozi izkustvo, kar pomeni, da jih poznamo podzavestno skozi dejanje premikanja. Prostor predvideva približen koordinatni okvir, ki je osredotočen v premičnem in namenskem jazu. Človeške oči, ki bifokalno sovpadajo in imajo stereoskopsko sposobnost, zagotavljajo ljudem slikovito izkušnjo tridimenzionalnega prostora. Dotikanje in ravnanje s stvarmi z dlanmi prinaša svet predmetov, ki obdržijo svojo stalnost oblike in velikosti. Seganje po stvareh in igranje z njimi razkriva njihovo ločenost in odnosno postavitvev.

Namensko gibanje in percepcija, tako vizualna kot taktilna, omogočata človeškim bitjem izkušnjo poznanega sveta ločenih objektov v prostoru. (prav tam, str. 12)

Zavedanje o prostoru in njegovo izkušnjo nam v veliki meri obogatijo čutila za okus, vonj in sluh, v kombinaciji s ključnima vidom in dotikom. Organizacija človeškega prostora je namreč edinstveno odvisna od čutila za vid. Drugi čuti razširijo in obogatijo vizualni prostor. Omogočajo nam razumevanje prostorskega in geometričnega karakterja sveta. Ljudje smo na primer podzavestno pozorni na to, od kod prihaja zvok, in od tod nam izostreno zavedanje slušnega prostora. Zvok ojača posameznikovo prostorsko zavedanje tako, da v le-tega vključi tudi prostor za svojo glavo, ki ga ne more videti. Zvok tudi dramatizira prostorsko izkušnjo. Različni senzorični prostori drug z drugim nimajo veliko skupnega. Vizualni prostor s svojo živostjo in velikostjo se izrazito razlikuje od razpršenega slušnega ali taktilno-senzomotoričnega prostora. (prav tam, str. 12–16)

Tudi fiziološke funkcije telesa omogočajo določeno stopnjo prostorskega razumevanja. Na primer, med prehranjevanjem in prebavljanjem se želodec napihuje in krči. Ta fiziološka funkcija, za razliko od dihanja, je zavestno povezana z izmenjujočima se stanjema stiske in blaženosti. »Prazno« in »polno« sta nagonski izkušnji trajnega pomena za človeško bitje. (prav tam, str. 21)

Hunterjeva piše o ustvarjanju osebne 'konstrukcije' določenega prostora. V tem smislu se nanaša na različne načine 'védenja' in izkušanja prostora, ki priznavajo vpliv senzoričnih in 'drugih' oblik védenja na osebno konstrukcijo prostora. Ti predstavljajo dodatek bolj formaliziranim procesom izkušanja, kot so fizično, vizualno in slušno. Osebna konstrukcija prostora se zgodi na točki interakcije z okolji in napeljuje tako na epistemološki kot fizični pristop k izkušanju prostora. (Hunter, 2009, str. 405–406)

Kinestetični načini 'védenja' s svojim opiranjem na občutke in telesno zavedanje postavljajo pod vprašaj nadvlado vizualnih in oblikovnih elementov prostora. »Kinestetično izkušnjo tako lahko dodamo na seznam elementov (senzoričnih, kognitivnih, prostorskih, ideoloških in psiholoških), ki sestavljajo in prispevajo k našemu izkušanju prostora ter pojasnjujejo, zakaj posamezniki skozi 'proces izkušanja' dojemajo prostore drugače.« (prav tam, str. 407)

V svojem delu *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (*Genius loci: K fenomenologiji arhitekture*) Norberg-Schulz omenja »okoljski karakter kot esenco nekega kraja«. Ta »okoljski karakter« se združi z bolj oblikovnimi prostorskimi in arhitekturnimi

značilnostmi, kar ustvari »doživet prostor«, ki ga posameznik holistično izkusi. Prostor postane »kvalitativen, *totalni* fenomen, ki ga ni moč reducirati na katerokoli njegovih lastnosti«. (Norberg-Schulz, 1980, str. 7)

Definicija izraza *genius loci* kot »doživetega prostora«, kot jo ponuja Norberg-Schulz, sestoji iz dveh medsebojno povezanih sestavnih delov, »prostora« in »karakterja«. Prostor po njegovem pomeni »tridimenzionalno organizacijo elementov, ki sestavljajo nek kraj«, pri čemer se »karakter« nanaša na »splošno atmosfero, ki je najbolj izčrpna lastnost kateregakoli kraja«. Omenjena elementa sta povezana in skozi medsebojno sodelovanje ustvarita *genius loci* ali »duha prostora«. (prav tam, str. 11)

Ta koncept »doživetega prostora«, izkušen fenomenološko po svoji definiciji implicira zavedanje o »bivanju« ali »prisotnosti« s strani posameznika. Skozi proces obstajanja v prostoru, postajanja prisoten in sprejemajoč za fenomenološke esence, na katere naleti znotraj lokacije, posameznik na osnovni ravni vpija in prebira prostor. Zapuščeni prostori še posebno neizogibno ohranjajo občutek preteklosti, ki se nanaša na bivše prebivalce in/ali nekdanjo rabo prostora. (Hunter, 2005, str. 369–70)

Preprosto dejanje vstopa v prostor nas vključi v proces interakcije ali »transakcije« s prostorskim okoljem, skozi katerega se zgodi izmenjava med notranjostjo in zunanostjo. (prav tam, str. 377) Bloomer in Moore sta razvila razpravo o 'notranjem' prostoru z osredotočanjem na fizične in anatomske elemente izkustvenega procesa. Zagovarjata tezo, da je naš občutek za notranji prostor ustvarjen s pomočjo fizičnega občutka prostora znotraj telesa. (Bloomer in Moore, 1977, str. 30) To nakazuje, da stičišče med notranjostjo in zunanostjo postane prehodno, meje med telesom in prostorom postajajo 'pretočne'. (Hunter, 2009, str. 406)

Tudi posameznikova subjektiviteta in kontekst, v katerem le-ta izkuša določeno stavbo ali lokacijo, lahko vplivata na njegovo izkušnjo in dožemanje prostora.

Proshansky, Fabian in Kaminoff nudijo koncept »prostorske identitete« kot »kognitivne podstrukture samo-identitete«, ki vključuje tako zavestno kot nezavedno izkušnjo določenega kraja. Koncept raziskuje, kako ideje stabilnosti in implicirane stalnosti, povezane s krajem in lokacijo posamezniku zagotavljajo »potrditev prepričanja, da se lastnosti njegovega ali njenega vsakodnevnega fizičnega svet ne spreminjajo«, torej pozicijo, ki sčasoma »daje verodostojnost in podpira njegovo ali njeno identiteto«. (Proshansky, Fabian in Kaminoff, 1983, str. 61–68)



Prostorska identiteta, ki sestoji iz »potpurija spominov, pojmovanj, interpretacij, idej in s tem povezanih občutkov o določenih fizičnih okoljih in tipih okolij, angažira celotno sebstvo v izkušanju in identifikaciji s kraji in lokacijo. Ta proces in njegova posledična produkcija samo-identitete sta situirana znotraj širšega, kulturno pogojenega ogrodja. Zgradbe, kraji in lokacije nosijo pomene za posameznika, ki ga definira število kulturno določenih kodov in konvencij, ki se nanašajo ne le na identiteto kraja, temveč tudi na pravila obnašanja in angažmaja, ki jih je tam možno izkušati in izvajati. (Hunter, 2012, str. 4–5)

Posameznikova interakcija s prostorom pa je v skladu s kontekstom priložnosti, ki se znotraj prostora dogaja, lahko radikalno spremenjena. »Medtem ko »zunanji« dejavniki usmerjajo izkušnjo prostora, »notranji« elementi dodajajo kontekstualni pomen. Na ta način tako zunanji in notranji »konteksti« vplivajo na naše izkustvo prostora, kar nakazuje na dvosmerno interakcijo med posameznikom in prostorom.« (Hunter, 2009, str. 404)

Pomembno se je zatorej izogniti domnevi, da je »zaprt« ali »fiksno« branje katerega koli prostora možno ali sploh zaželeno. »Pomeni in asociacije, ki jih srečamo v prostorih in krajih, niso absolutni, temveč odprti nadaljnjim procesom individualne interakcije in interpretacije, katerih posledica so multi-'branja'.« (prav tam, str. 402–404)

### 2.3 UPRIZORITVENI PROSTORI

V pričujočem poglavju se nanašam na razumevanje odnosa med prostorom in uprizoritvenimi (predvsem gledališko kot najboljše popisano) umetnostmi v ustvarjalnem procesu in uprizoritvah. Sodobni ples se je kot umetnost 20. stoletja sprva naselil – ter se še vedno pogosto konvencionalno naseljuje – v prostore drugih uprizoritvenih umetniških zvrsti, obenem pa išče »svoje« prostore in s tem odpira vprašanja o smiselnosti tipološkega razvrščanja umetniških zvrsti v določene vrste prostorov.

Namen tega poglavja ni v doslednem popisovanju zgodovine razvoja gledaliških in uprizoritvenih prostorov, temveč izpostavljanje pomembnejših konceptov razumevanja ter branja le-teh na Zahodu skozi moderno zgodovino. V poskusu osvetlitve pomenov prostora črpam iz teoretičnih zapisov, ki jih ponujajo Erika Fischer-Lichte (2008), Paul Allain in Jen Harvie (2006), Hans-Thies Lehmann (2003), Ivo Svetina (2010), in drugi.

»Gledališče je poseben prostor,« je oznanil Peter Brook (1996, str. 98). Wilkie dodaja, da lahko hkrati »zmede, sprosti, ustrahuje, vznemirja, oddaljuje; je prostor tekmovanja in pogosto skritih

ekonomij, političnih nabojev in estetskih prepričanj.« Gledališče se pogosto najprej (in mogoče kot najpomembnejše) razume kot strukturo, šele nato pa kot družbeno enoto (ta dvojni pomen napeljuje povezave s cerkvijo) ali zbirko uprizoritvenega materiala. S podrobnim pregledom v ustvarjanje, gledanje ali pisanje o gledališču pa se srečamo s kompleksno mešanico pomenov, hkrati tako mikavno kot tudi problematično. (Wilkie, 2004, str. 32–33)

Razmislek o prostoru je fundamentalnega pomena za razumevanje, kako gledališče in performans proizvajata pomene, poudarjata Allain in Harvie. Povedano poenostavljeno sta namreč tako gledališče kot performans dogodka, ki se zgodita v določenem času in prostoru, ter v katerih sodelujejo tako nastopajoči kot občinstvo. »Z vzponom na novo osmišljenih rab prostora v uprizoritvenih praksah Tadeusza Kantorja, Petra Brooka, številnih uprizoritvenih in vizualnih umetnikov, ustvarjalcev site-specific performansov in happeningov, ter z razvojem semiotičnih, antropoloških, fenomenoloških in drugih materialističnih pristopov k analizi performansa je tako v poznih šestdesetih letih 20. stoletja razmislek o prostoru postal kritična praksa.« (Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

Najpomembnejše in hkrati najbolj fundamentalno vprašanje, ki ga sproži vpogled v zgodovinska gledališka gibanja, nas sprašuje, kako razumemo idejo »gledališkega prostora«, razmišlja Ivo Svetina v uvodu knjige *Occupying Spaces*. (Svetina, 2010, str. 16)

Gledališki prostor je arhitektura, ki obsega oder in prostore za občinstvo. Premislek o tem pomaga kritikom analizirati odnos med predstavo in občinstvom. V bolj abstraktnem smislu nam razmislek o gledališkem prostoru pomaga premisliti učinke prostora in pomene, ki jih prozivaja. (Wilkie, 2004, str. 3; Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

Poljska pisarka Joanna Ostrowska je zapisala, da je problematika ideje gledališkega prostora izrazito dinamična, se neprestano spreminja, in mora zatorej biti vedno na novo definirana s pojavljanjem novih in novih prostorov, ki v osnovi niso bili namenjeni za gledališke predstave, temveč so bili »posvojeni« s strani nekonvencionalnega, neinstitucionalnega, eksperimentalnega gledališča: stare pekarnice, pivovarne in klavnice, spremenjene v gledališke prostore. Ta fenomen si delijo vsa gledališka gibanja, tako na vzhodu kot na zahodu. Ti prostori so postali gledališki prostori zato, ker je gledališče (torej gledališka skupina) spremenilo njegovo rabo. Ena od značilnosti te posvojitve ne-gledaliških prostorov je tudi ta, da se je v večini primerov gledališče samo prilagodilo izvornemu prostoru in ga ni spreminjalo, da bi ga naredilo bolj primerne za svoje predstave: in natančno v tej prilagoditvi je skrita nova razsežnost teh gledaliških gibanj. Na ta način sta se tako predstava kot občinstvo morala

»podrediti« originalni arhitekturi (osnovnemu načrtu), s čimer se je moralo, hote ali nehote, spremeniti tudi razmerje med »odrom« in »avditorijem«. (Svetina, 2010, str. 16)

Erika Fischer-Lichte v *Estetiki performativnega* uprizoritveni prostor pojmuje na dva načina. Prvič ga definira kot geometrični prostor, ki je dan že pred uprizoritvijo in obstaja tudi po njenem koncu. Ima svoje fizične značilnosti in s tem lastnost trdnosti in stabilnosti, dolga obdobja ostaja nespremenjen. Z geometričnim prostorom se pogosto povezuje predstavo o kontejnerju, zbiralniku, ki služi zgolj kot lupina za tisto, kar se v njem dogaja.

Drugo pojmovanje uprizoritvenega prostora je performativni prostor, ki kot tak ponuja »posebne možnosti za razmerje med akterji in gledalci, za gibanje in zaznavanje, poleg tega pa te možnosti tudi organizira in strukturira«. Posameznikove rabe in realizacije teh možnosti vplivajo na performativni prostor. Ta je kot tak zatorej »nestabilen in nenehno fluktuiral. Prostorskost uprizoritve nastane v performativnem prostoru in z njim, zaznavamo pa jo pod pogoji, ki jih postavlja sam performativni prostor.« (Fischer-Lichte, 2008, str. 176–177)

Fischer-Lichte izpostavlja tudi, da so gledališki prostori vedno performativni, ne glede na to, ali so stalni ali pa postavljeni le začasno. »Zgodovino gradnje gledališč in odrske tehnike, ki je pretežno pisana kot zgodovina geometričnih prostorov, lahko zato razumemo tudi kot zgodovino specifičnih performativnih prostorov. Ta vsekakor zgovorno priča, kako je bilo vsakokrat zasnovano razmerje med akterji in gledalci, pa tudi, kako naj bi se pri tem po prostoru gibali akterji in kako naj bi to zaznavali gledalci.« (prav tam, str. 177)

Razmerje med akterji in gledalci je vsakokrat drugačno, tako zaradi oblike odra kot tudi pozicij gledalcev v avditoriju. »Akterji imajo na voljo prostorno, skorajda prazno krožno plesišče, kot je *orkestra*, ali pa morajo na škatlastem odru, opremljenem s kulisami, agirati na ozkem prostoru pred prvim parom stranskih kulis; v vsakem primeru daje to ključne določbe za njihovo gibanje v prostoru in po njem.« Zaznavne možnosti gledalcev so različne, tudi »glede na to, ali so na idealni točki gledanja ali pa na mestu, ki dopušča zgolj popačeno perspektivo, zato pa omogoča toliko boljši pogled na nasprotno ložo«. (prav tam, str. 178)

David Wiles piše o valu pričakovanja, ki ga začuti ob vstopu v prazno gledališče – obetu »intenzivnega medčloveškega stika«. (Wiles, 2003, str. 1) Prostor je socialna kategorija, poudarjata tudi Allain in Harvie. »Producira družbene učinke in pomene, ki so nenazadnje ideološki. Analize uprizoritvenih prostorov se zatorej ne smejo ustaviti pri fenomenoloških ali

semiotičnih analizah, temveč morajo težiti k razmisleku o družbenih in ideoloških pomenih uprizoritvenih prostorov.« (Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

V ta razmislek sodijo vprašanja o razmerjih moči med akterji, ki jih oblikuje odrski prostor, o vplivu gledališkega okolja na dostop do gledališča različnim občinstvom, o produkciji razmerij moči med občinstvi in nastopajočimi, pa tudi med različnimi nastopajočimi in različnimi člani občinstva, o pogostem zakrivanju gledaliških delovnih zaodrskih prostorov, na primer prostora za luči, z namenom krepljenja občutka naturalizma, o brechtovskem zavračanju tovrstnega prikriivanja, in podobno. (Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

Zgodovinski prelet podaja idejo, kako so se družbeni pomeni rab uprizoritvenih prostorov spreminjali skozi čas. Antično gledališče, ki se je odvijalo na prostem v velikih odprtih amfiteatrah, je bilo namenjeno vsem slojem, v gledališče so prišle tudi ženske in otroci. Kot del religioznega festivala je bilo namenjeno vsem in neločljivo povezano z družbeno, ekonomsko in politično strukturo polisa (Kindermann, 1990, str. 5–7<sup>4</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196). Srednjeveški misteriji in moralitete so se dogajali na trgih in ulicah, igralci in gledalci pa so bili del skupnega občestva, ki je želelo doživeti zgodbo odrešitve. Prizori so potekali v obliki procesije in se odvijali simultano. Igre so prepoznavale pomen vsakodnevnih prostorov in njihovega prispevka k ustvarjanju ljudskih pomenov že daleč pred teorijami vsakdanjosti kulturnih študij poznega dvajsetega stoletja. Tudi elizabetinsko gledališče se je še vedno odvijalo podnevi, gledalci so sedeli na prostem, del odra je bil že pokrit s streho, revnejši sloji pa so si predstavo lahko ogledali stoje. (Lennard, 2002, str. 138<sup>5</sup>, v Pezdirc Bartol 2007, str. 196; Wilkie, 2004, str. 9)

V 17. stoletju so se pričeli procesi, ki so publiko čedalje bolj formalizirali, ji določili kode in pravila obnašanja ter jo s tem naredili vedno bolj pasivno in elitistično. Nove, zaprte gledališke dvorane so bile razdeljene na parter, lože, balkone in galerije, kar je povzročilo precej večje socialno razlikovanje publike, komunikacija med obiskovalci različnih slojev pa je bila s tem onemogočena. Gledališke stavbe so bile od takrat naprej v glavnem namenjene izbranim občinstvom, tako da je v njih buržoazija, na primer, lahko »praznovala sama sebe«, in manj prebivalcem mest ali širši skupnosti. Družabnim srečanjem so bili namenjeni še posebni prostori, foyerji. Tako je postalo gledališče priložnost za srečevanje, sklepanje poslov in porok ter razkazovanje ugleda buržoaznih slojev. Družabni vidik gledališča je postal pomembnejši od

---

<sup>4</sup> Kindermann, H. (1990). Pozorišna publika antike. *Scena* 26(5), 4–12.

<sup>5</sup> Lennard, J. in Luckhurst, M. (2002). *The drama handbook: a guide to reading plays*. Oxford, New York: Oxford University Press.

same uprizoritve. (Bauchard, 2003, str. 25<sup>6</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196; Svetina, 2010, str. 20)

Italijanski baročni oder, ki s svojo obliko škatle brez četrte stene in razporedom različnih predelkov za občinstvo (ložami, parterjem, balkoni ter stojišči) odseva strogo hierarhijo, se je v nekoliko dopoljnjeni različici ohranil kot najpogostejši arhitekturni model gledališča vse do 20. stoletja. Erwin Piscator, eden tistih gledaliških reformatorjev, ki so v desetletjih pred drugo svetovno vojno težili k demokratizaciji gledališča, je verjel, da je baročno gledališče odsevalo »razslojenost fevdalne družbe«. Gledalčev pogled je bil tako dokončno usmerjen v zaprt in intimen prostor odra, uokvirjen z gledališko arhitekturo. V gledališču italijanske škatle je gledalcu vsiljena nepremična točka gledanja, ki določa kot, pod katerim vidi oder. Središnji točki na odru v dvorani ustreza privilegirana glediščna točka, namenjena kralju, kasneje pomembnejšem, s katere je odrski prostor ves čas viden in lepo urejen. Zaznavanje predstave je torej odvisno od umestitve gledalca v družbeni in politični hierarhiji. Gledalec je le pasivni opazovalec, skoraj v vojerističnem smislu. Bolj ko je oddaljen od središča moči, bolj deformirano je njegovo gledanje. (Bauchard, 2003, str. 25<sup>7</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196; Svetina, 2010, str. 21)

Hans Thies Lehmann v *Postdramskem gledališču* piše o odrskem okvirju kot »zrcalu, ki dovoljuje, da se homogen svet opazovalcev prepozna v prav tako v sebi sklenjenem svetu drame. Da bi ta – kakorkoli že iluzijska ali ideološka – ekvivalenca in zrcaljenje vstopila, so potrebne vzajemna sklenjenost, popolnost in samoidentiteta obeh svetov.« (Lehmann, 2003, str. 193–94) Uokvirjeno se tako po eni strani znotraj okvirja sestavlja v celoto, na drugi strani pa je s strani zunanje realnosti izolirano kot nekaj izjemnega, pomenljivega, izpostavljenega. Ta zmožnost okvirja tako »razsvetli preproste in nepomembne elemente« ter »stopnjuje in koncentrira pripravljenost na zaznavanje tako, da tudi vsakdanjost postane zanimiva.« (Lehmann, 2003, str. 196)

Cilj večine gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja je bil zato »iskanje različnih alternativnih prostorskih ureditev, ki bi razpočile optično škatlo in zlomile tradicionalni pogled, s čimer bi prebudili publiko iz otopelosti in brezbriznosti«. Gledalca je bilo potrebno postaviti v vlogo (fizično) aktivnega udeleženca, ne le konzumenta, spremeniti njegove ustaljene

---

<sup>6</sup> Bauchard, F. (2003). Gledališče kot aparat za gledanje. *Maska*, 18(2–3), 25–28.

<sup>7</sup> Prav tam.

zaznave in ga s tem ozaveštviti o njegovem mestu v uprizoritvi. (Pezdirc Bartol, 2007, str. 193–94)

Laboratorijski prostor, v katerem se skozi dolgotrajne procese raziskave rodi predstava, je postal »prostor, v katerem so člani občinstva del posvetitve umetniškega dogodka«, ena od zapovedi novega gledališča pa je postala »deljenje z občinstvom«. (Svetina, 2010, str. 19) Fischer-Lichtejeva opisuje, da si je avantgardistično eksperimentiranje z novimi prostori prizadevalo za enotnost igralcev in gledalcev ter stremelo k preoblikovanju gledalcev v nova bitja. Gledalci so tako izgubili varno mesto v temi avditorija in se globlje zavedali, da se gledališki dogodek odvija tukaj in zdaj. (Fischer-Lichte, 1997, str. 56–60<sup>8</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196) Tudi Lehmann izpostavlja, da je »vsem odprtim oblikam prostora onstran dramskega fikcijskega odra skupno to, da je obiskovalec bolj ali manj aktiven, bolj ali manj prostovoljno postane soigralec.« Takšne prostore definira kot »metonimične«, saj ima brisanje meja med realnim in fiktivnim doživljanjem daljnosežne posledice za razumevanje gledališkega prostora, ki ni več metaforičen in simboličen. Tudi scenski prostor je v tem smislu lahko poimenovan kot metonimičen, saj njegova osnovna funkcija ni več simbolno jamčenje za drugi fiktivni svet, temveč je »poudarjen in zaseden kot realni del in kot nadaljevanje gledališkega prostora«. (Lehmann, 2003, str. 195) »Zaradi te dinamike ni več prostora za spogledovanje z občinstvom, vse zvijače in izumi gledališča iz prejšnjih stoletij so zavrženi s prezirom. Tako igralci kot »oder« in »avditorij« so slečeni vseh odvečnih elementov, ki so (vsaj) dve stoletji prispevali k poskusom prepričati občinstvo, da se pred njihovimi očmi odvija resnično življenje.« (Svetina, 2010, str. 19)

Meja med odrom in avditorijem je bila končno presežena, kar je nedvoumno označilo fundamentalno demokratizacijo gledališča, ki je razveljavila »razredno« hierarhijo v avditoriju. (Svetina, 2010, str. 21) Lehmann izpostavlja pristop gledališča, v katerem zaradi odstranitve jasne zamejitve med odrom in avditorijem zaznave ne obvladuje posredovanje znakov in signalov. Tu sta distanca in abstrakcija onemogočeni, saj s tako močno redukcijo oddaljenosti med igralci in gledalci, da »fizična in fiziološka bližina (dihanje, pot, sopihanje, gibanje mišic, krčevitost, pogled) prekrijeta mentalni pomen, nastane prostor napete *centripetalne* dinamike, v kateri postane gledališče trenutek *skupaj doživetih energij* namesto posredovanih znakov.« (Lehmann, 2003, str. 193–94) »Igralce je mogoče gledati iz tako ogrožajoče bližine (*close up*), da gledalec ne more ničesar drugega, kot da postane pozoren na telesno bližino in voajeristični

---

<sup>8</sup> Fischer-Lichte, E. (1997). *The show and the gaze of theatre: a European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.

bližnji pogled, da vstopi v vplivni krog organskega sodoživljanja – ki ostane seveda jasno razločen od realne udeležbe /.../.« (prav tam, str. 193–94) V novem gledališču, ki je našlo zatočišče na novih premisah, se je »brez prelivanja krvi ali streljanja zgodila družbena revolucija«, zapisuje Svetina in predvideva, da je bil ta proces pospešen zaradi novega, hitro razvijajočega se in popularnega medija »gibljivih slik« - filma, – ki je »kot urejen in projiciran posnetek igral različne registre realizma in iluzije«. (Svetina, 2010, str. 21)

V svoji vplivni knjigi *Prazen prostor (The Empty Space)* iz leta 1968 avtor Peter Brook zapiše: »Vzamem lahko katerikoli prazen prostor in ga poimenujem kot goli oder,« s čimer namiguje na dejstvo, da je uprizoritveni prostor ideološko nevtralen, dokler mu nastopajoči ne dajo pomena. (Brook, 1968<sup>9</sup>, v Allain in Harvie, 2006, str. 206–207) Angleški režiser je s pojmom »praznega prostora« (praznega odra) vzpostavil izhodišče za diskurz o sodobnem gledališču – razprl je »počiščeno odrsko »škaflo«, brez odvečne scenografske navlake (ki se je v tem prostoru nabirala od baroka do naturalizma in še čez), oder pa definiral kot tri gole, temne stranice z deskami spodaj in odprtim prostorom zgoraj (ter z nakazano »četrti sceno« spredaj). Prazni oder v svojem volumnu skriva kar največjo možno napetost, ki jo bo že v naslednjem hipu (ko bo vanj posijala odrska razsvetljava) sprostila gledališka uprizoritev.« Popolno izpolnitev Brookove teorije pa prinaša šele vstop akterja v prazen prostor, njegova prezenca pred očmi gledalcev. »Sintagma »prazni prostor« nam torej evocira ontološke temelje gledališča v vsej svoji goloti, gledališče-po-bistvu.« (Lukan, 1998, str. 49)

Andrej Inkret v spremljevalni knjižici k razstavi scenografke Mete Hočevnar zapiše:

Prazen oder« ni prostor igre, pač pa zgolj potencialna možnost zanjo. Čeprav je kot geometrijsko-prostorska tvorba še tako konkreten in stvaren, je samo indiferentna votla lupina brez glasu: stavba, ki ji je arhitekt pozabil določiti namen ... Šele ko se v njej pojavi igralec, postanejo odrske deske prizorišče »polnega«, četudi fiktivnega, kvazirealnega »sveta«. Igralec in prostor se artikulirata – simbolizirata »svet« - vzajemno. Kakor igralec s svojo igro naseli, napolni s pomenom ... praznino odrskega volumna, tako tudi odrski prostor s svojo čutno nazorno konfiguracijo (arhitekturo) določa značaj in pomen njegove igre. (Hočevnar, 2006, str. 18)

Pa vendar, številne nedavne politizirane uprizoritvene in kritične analize prostora nakazujejo nasprotno, namreč da vsak prostor obstaja že vnaprej ideološko nabit s pomeni, ki jih proizvedejo oblike, dekor, lokacija, zgodovina, relacije do drugih uprizoritvenih arhitektur itd. »Prazni prostori ne obstajajo, obstajajo samo spremenljivo drugačni prostori.« (Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

---

<sup>9</sup> Brook, P. (1968). *The empty space*. New York: Simon & Schuster Inc.

Prostor torej nikoli ni prazen, kot tudi igralec/akter ni prazen; tu gre preprosto za skupen konsenz, sprejemanje konvencije, da se bomo pretvarjali, da sta prazna in bomo skupaj verjeli v iluzijo, ki jo skušata prostor in nastopajoči načarati. Ta ideologija prevladuje v teatru do 20. stoletja. Pomembno pa je hkrati tudi opomniti sledeče: kot poudarja Wilkie, ne bi smeli pozabiti na pomen impulzov, ki so ob različnih zgodovinskih trenutkih dajali pobude za (iz)praznjenje gledališča določenih asociacij, idej ali prostorskih organizacij (za primer vzemimo gledališke možnosti, ki jih daje črna škatla v primerjavi s proscenijskim odrom). (Wilkie, 2004, str. 33)

Pogumne ideje o novem gledališču, osvobojenem tiranije literature in družbene razslojenosti, so v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja postale predmet komercializacije. Demokratizacija gledališča ter dinamika med igralci in občinstvom je gledališki dogodek spremenila tudi v njegovo nasprotje – v komercialni dogodek, ki se ga morajo udeležiti vsi, ki »dajo kaj na svoj videz« oziroma želijo pripadati »izbrani družbeni smetani«. Iskanje novih prostorov za gledališke predstave je tako postalo navada: bilo je absolutno ključnega pomena najti »privlačno ogrodje« za gledališke predstave. Nove gledališke premise v nekaterih primerih niso več imele nobene povezave z družbeno (politično) vlogo (novega) gledališča, bile so poza ali gesta, uporabljena v ustvarjanju tega, kar je bilo imenovano »meta-teater«. Joana Ostrowska pove, da smo tu priča »estetizaciji« in »teatralizaciji« vsakdanjega življenja, kar je osnovni zakon pop kulture. (Svetina, 2010, str. 19–23)

Erika Fischer-Lichte današnje gledališče označi za postmoderno in ga od avantgardnega, ki je za cilj imelo umetnost približati življenju, šokirati gledalce, jih spraviti v stanje transa in omam ter spremeniti v nova bitja, razlikuje po tem, da le-to »gledalcu vrne svobodo poljubnega pripisovanja pomenov. Postmoderno gledališče gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede: gledalci svobodno povezujejo vse z vsem in ustvarjajo pomen po lastni volji, lahko celo zavrnejo pripisovanje kakršnegakoli pomena in predstavljene predmete preprosto doživljajo v njihovi konkretni biti.« V postmodernem gledališču gledanje postane ustvarjalno dejanje, njegov edini cilj pa je povzdigovanje gledalcev v »popolne gospodarje možne semioze«. (Fischer-Lichte, 1997, str. 58<sup>10</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196).

Lehmann sodobno gledališče imenuje postdramsko; le-to se v nasprotju s prejšnjimi oblikami gledališča izogiba uporabi okvirja, ki vodi v »prisposodbo«. Nove načine gledanja in doživljanja predstav omogoča z uporabo strategije »pomnoženih okvirjev«. Ta ukinja funkcijo enega

---

<sup>10</sup> Fischer-Lichte, E. (1997). *The show and the gaze of theatre: a European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.



okvirja: posamičnost ne obstaja več samo v enovitem polju, ki ga zamejuje okvir – tako razumevanje uokvirjenega kot celote z nekim smislom in posledično enotnim pomenom ni več možno. Pomnožena uokvirjanja namesto tega omogočijo gledalcu konstantno vračanje k zaznavani izkušnji tega trenutka v času in prostoru. (Lehmann, 2003, str. 196)

Prav najnovejše elektronske in multimedijske režije z uporabo novih tehnologij ustvarjajo prava vizualna potovanja in znova zastavljajo gledalcu vprašanja o načinih njegovega gledanja (Bauchard, 2003, str. 25<sup>11</sup>, v Pezdirc Bartol, 2007, str. 196).

Toporišič podobno opisuje dobo teatralizirane kulture in civilizacije, ko zapiše, da so zadnja desetletja 20. stoletja minila »v znamenju vročih razprav o gledališču in uprizoritvenih praksah kot s strani mediatizirane kulture ogroženi vrsti« in da je »desetletje po prelomu tisočletja minilo v znamenju spoznanja, da so binarne opozicije ali dihotomije med resničnim in virtualnim kot tudi fizičnim in nematerialnim postale nekaj preseženega, da pa je igra med temi dvojicami v sodobni umetnosti postala nekaj, brez česar ne moremo več«. (Toporišič, 2012, str. 38–39)

Živimo v času »hibridnih prostorov-časov, v času, v katerem je umetniško delo ločeno od predmeta zaradi medija, ki povezuje živi performans in medmrežja, odtujeno je v smislu dematerializacije«. (prav tam, str. 43)

Prostori gledališča so bili relativizirani s tem, da so »vedno očitneje postajali soodvisni od prostorov simulakrov, najprej medijskih, potem računalniških in danes hibridnih, povezanih predvsem z mobilno telefonijo in novimi tehnologijami nasploh«. (prav tam, str. 40)

Sleherni prostor umetnosti je delno hibriden, saj so zanj značilni

nanosi različnih slojev infrastruktur fizične, informacijske in medijske narave. Tehnike in prakse drugih medijev so postale integralni del gledališča. Tako je tudi prostor gledališča ali uprizoritvenih praks vedno bolj razumljen kot stičišče, presečišče ali gojilnica sočasne prisotnosti heterogenih prostorskih (in časovnih) logik, ki so za povrh še vedno v igrivem in živem razmerju do vsakdanje (hiper) realnosti prostorov našega bivanja. Priča smo performativnim dejanjem mešane ali hibridne realnosti, za katero so značilna časovna in prostorska prehajanja med realnim, virtualnim, lokalnim in globalnim, fikcijo in dejstvi, osebnim in kolektivnim. (prav tam, str. 38–39)

---

<sup>11</sup> Bauchard, F. (2003). Gledališče kot aparat za gledanje. *Maska*, 18(2–3), 25–28.

Del sodobnih uprizoritvenih praks se je zavestno vrnil k hibridnosti, k vezljivosti različnih medijev, k poskusom združevanja tradicionalno ločenih umetnosti oziroma mešanja umetnosti in življenja. Pri tem izgrajuje vedno nove hibridne prostore umetnosti. (prav tam, str. 43)

Sodobni umetniki, ki ustvarjajo na tem področju, po besedah Toporišiča predstave »ne razumejo zgolj kot umetniško delo, ampak kot dogodek, ki nastane oziroma zaživi v interakciji med igralci in gledalci, hkrati pa tudi medsebojnega delovanja med fizično navzočimi igralci in gledalci ter mediatizirano realnostjo, ki je velikokrat prepletena s predstavo in uprizarjanjem v živo.« (prav tam, str. 49)

Toporišič zapiše, da je gledalec tako nagovorjen, naj vstopi v »hibridni prostor igre avtopoetične *feedback* zanke«, naj reprezentacijo zamenja s »telesno soprisotnostjo v prostorih, ki so hkrati realni in virtualni«. Mešana ali hibridna uprizoritvena praksa tako izpostavi zavedanje, da »gledališče ne poteka več v znamenju naivne vere v dejstvo, da je mogoče predstavo razumeti kot del drugačne reprezentacijske ekonomije, ki ni podrejena reprodukciji«. (prav tam, str. 49–50)

Čeprav obstaja več obsežnih kritičnih analiz gledališkega prostora kot uprizoritvenega prostora, so mnoge od teh idej neposredno prenosljive na razmislek o stvareh, kot so ritual, šport, uprizoritvena umetnost, vaja in druge oblike uprizoritev, sklepata Allain in Harvie. Mnogi režiserji so ustanovili prizorišča, posvečena produkciji lastnega dela, s katerim so razvijali trajnosten odnos z določenim družbenim, geografskim in arhitekturnim okoljem. Temu podobno mnogi ansambli producirajo oblike site-specific gledališča, da bi v ospredje prinesli prostorske pomene lokacije, kjer se posamezna predstava izvaja. David Wiles pravi, da se uprizoritvene prakse v zadnjem času umikajo modernističnim težnjam ustvarjanja v 'kontejnerjih' ali domnevno 'abstraktnih' posvečenih gledaliških prostorih in se nagibajo k produkciji v prostorih, kjer se je možno produktivneje in bolj neposredno ukvarjati s fizičnimi in družbenimi specifikami. (Allain in Harvie, 2006, str. 206–207)

## 2.4 PROSTOR IN PLES – MEDSEBOJNI ODNOS

Prispevki, iz katerih vlečem ugotovitve za pričujoče poglavje, se ukvarjajo s pomenom in vlogo prostora v ustvarjalnem procesu različnih manifestacij plesa. Avtorji so povečini koreografi in ustvarjalci na področju sodobnega plesa z akademskim ozadjem.

Večina raziskav znotraj izbrane tematike je bila narejena na področju site-specific plesa, v katerem prostor igra ključno vlogo kot soustvarjalec. Na njihove izsledke se obračam v raziskovalni želji po odkrivanju utelešenega odnosa s prostorom, kar je v sledečih delih žariščno vprašanje. Za pričujočo nalogo relevantne ideje in koncepti, ki jih obravnavajo navedeni avtorji, so koncepti utelešanja in korporealnosti, stanja biti 'tukaj in zdaj', razmišljujočega telesa – v nasprotju z dualistično idejo telesa in uma, nefiksosti prostora – torej prostor ne zgolj kot tridimenzionalni kontinuum, temveč stalno spreminjajoča se in prehodna entiteta. Omenjene koncepte izpostavljam v namen, da bi jih nadalje premislila na podlagi mojih lastnih izsledkov na podlagi opravljenih intervjujev z ustvarjalci sodobnega plesa.

Moja raziskava odnosa med prostori in plesom ni vezana na site-specific vrsto ustvarjanja. Zanima me, kako prostor tudi takrat, kadar nima aktivno priznane vloge v ustvarjalnem procesu, vpliva na delo, in katera vprašanja umetniškega ustvarjanja ta odnos izpostavlja. V pričujočem poglavju predstavljam raziskave, ki se na različne načine dotikajo odnosa med plesom in prostorom znotraj ustvarjalnega procesa priprave nekega plesnega dela.

Pomemben raziskovalni vir predstavlja koreografinja Victoria Hunter, po kateri povzeman prispevke iz let 2005, 2009 in 2012. V članku *Utelešanje prostora: tukaj in zdaj v site-specific plesni predstavi (2005)* avtorico zanima razmerje med prostorsko lokacijo (site) in ustvarjalnim procesom ter narava interakcije med lokacijo, koreografom, nastopajočim, predstavo in občinstvom. V novejši razpravi *Izkušanje prostora: Implikacije za site-specific plesne predstave (2009)* raziskuje razmerje med prostorskimi izkustvenimi komponentami in koreografom ter posledičnim ustvarjalnim procesom, ki vodi do stvaritve plesne predstave. Zanima jo, kako prostor sam po sebi nastopa v interakciji s predstavo. Sprašuje se tudi, če je njegov namen izključno zagotoviti dražljaj in scenografsko ozadje za predstavo, ali se interakcija med prostorom in predstavo razvija dlje od tega, ter ugotavlja, da gre pri ustvarjalnem procesu za sodelovanje med prostorom, koreografom in performerjem. (Hunter, 2009, str. 409–410)

Skozi razpravo o ustvarjalnem procesu članek iz leta 2012 raziskuje, kako premična, nestalna interakcija med nastopajočimi, občinstvom in prostorom preizprašuje koncepte »lociranja (*located-ness*)«, »fiksosti (*fixity*)« in »prostorske identitete (*place identity*)«. (Hunter, 2012, str. 1)

Članek opisuje ustvarjalni proces predstave *The Library Dances* in ilustrira, kako se je ta proces razvijal v skladu s kompleksnim razponom teoretičnih idej s področja okoljske psihologije,

fenomenologije in antropološke geografije, ki poudarjajo večplasten pristop k ukvarjanju s prostorom in krajem, obema kot mobilnima, pretočnima konceptoma. Cilj ustvarjalnega procesa je bil preizpraševanje obstoječega habitusa knjižnice. Skozi ustvarjalni proces so sodelavci v projektu raziskovali interakcijo med svojim kognitivnim in utelešenim zaznavanjem prostora. Predstava je začasno prekinila s konvencionalnimi »narativami uporabe« knjižnice, da bi občinstvo vzpodbudila k razmisleku o novih načinih angažmaja z izbranim prostorom. (Hunter, 2012, str. 2–3, 5–6)

Cheryl Stock v svojem prispevku iz leta 2011 piše o povezavah med nastopajočimi in občinstvom, vzpostavljenih v večlokacijskih site-specific plesnih predstavah. Pri tem se osredotoča na prostor kot predpogoj za raznolikost teh povezav. Izpostavlja zanimive vidike interakcije med prostorom in predstavo skozi gledalsko izkušnjo. Raziskava temelji na njeni večlokacijski plesni predstavi *Accented Body*. (Stock, 2011, str. 1)

Koreografinja Carol Brown v prispevku *Making Space, Speaking Spaces* (2010) zarisuje pregled sodobnih izzivov za koreografe in plesne umetnike pri soočanju s prostori plesa in za ples. Brownovo pri koreografskem delu zanima ustvarjanje povezav med telesi in okolji, tako da prostor spregovori skozi dinamično izmenjavo med plesom in arhitekturo. S tem pod vprašaj postavlja pričakovanja občinstva, kako in kje je možno izkusiti ples. Prispevek raziskuje prostorske prakse v plesu skozi razumevanje arhitekture kot naseljujoče sile znotraj koreografije.

»Odnosi med prostorom, korporealnostjo in arhitekturo so ključni za to, da se ples kot predstava nekje zgodi, in se znotraj praks ustvarjanja prepletajo. Prostorske prakse postanejo generativne forme za nove koreografije skozi delovanje na stičišču koreografije in arhitekture - sodelovanja koreografov z dizajnerji in arhitekti.« Pri pisanju iz te lastne izkušnje ustvarjanja plesnih-arhitektur se Brownova opira na kritične prakse v arhitekturi in teorije korporealnosti, da bi »(ponovno) popisala prostorskost svoje prakse in jo odprla vprašanjem odnosov med notranjostjo teles in njihovimi konstitutivnimi zunanostmi«. (Brown, 2010, str. 58)

Rosenberg v svojem članku iz leta 2000 obravnava video prostor kot prostor koreografije. Definira ga kot gnetljiv prostor za raziskavo plesa kot subjekta, objekta in metafore, kot kraj za srečanje idej o času, prostoru in gibanju. Praksa artikuliranja tega prostora skozi eksperimentiranje s koti kamere, kompozicijo posnetkov, lokacijskimi in postprodukcijskimi tehnikami preizprašuje samo naravo koreografije in akcijo plesanja, ju dekonstruira in ponovno predstavlja kot popolnoma nov in uspešno delujoč konstrukt. Rezultat te aktivnosti, poznan pod

imenom video ples, praksa ustvarjanja koreografije za kamero, posneta na videotraku, je site-specific praksa, katere lokacijo predstavlja sam video, in je družbeno konstruiran prostor. (Rosenberg, 2000, str. 275)

Fiona Wilkie se v svoji doktorski nalogi iz leta 2004 ukvarja z vprašanji prostorskega v site-specific ustvarjanju. Njena študija je izrazito interdisciplinarne narave – kot enega ključnih konceptov predlaga uporabnost branja site-specific del skozi vzporedne raziskave o prostorskega v drugih disciplinah. Kulturna teorija, urbane študije, geografija, arhitektura, antropologija, arheologija in potovalna literatura so, vsaka s svojimi poudarki, razvile svoje teorije in metodologije za pristop k vprašanju prostorskega v njenih številnih kulturnih, družbenih, političnih in historičnih kontekstih. Ena od glavnih usmeritev študije Wilkiejeve je predlagati site-specific predstavo kot glavno sredstvo, skozi katerega se gledališče spoprijema z vprašanji prostorskega, ki zaposlujejo akademike in praktike drugih področji v današnjem času. (Wilkie, 2004, str. 5)

#### 2.4.1 Kam se ples umešča

Zgodovinsko so se moderni in sodobni plesalci mučili z iskanjem domov za svoje prakse v primernih studijskih okoljih in prostorov za uprizoritve, primernih kinestetičnemu in utelešenemu. Večina plesnih umetnikov gosti svoje prakse znotraj studijskih okolij s pragmatično pripravljenimi prostori za ples večinoma z ravnimi, golimi in v idealnem primeru vzmetenimi tlemi. Nasprotno pa gledališče, koncertna dvorana in proscenij klasičnega odra s svojim poudarkom na odnosu med figuro in tlemi ter ločitvijo med občinstvom in performerjem uprizoritvi plesa nudijo tradicionalne kontekste. V nasprotju s studijskim okoljem lahko takšne prostore predvsem zaradi odtujitvenih učinkov perspektive vidimo kot prostore, bolj primerne naslavljanju vizualnih in slušnih kot pa kinestetskih in proprioceptivnih čutov sodobnega plesa. Tudi alternativni prostori, kot na primer gledališka črna škatla in galerijsko okolje bele kocke, služijo kot pomembna domovanja za produkcijo sodobnega plesa, vendar s sabo prinašajo modernistične konotacije, osrediščene okrog dialektike odsotnosti in prisotnosti ter golega, praznega volumna prostora, za katerega se predvideva, da je univerzalen in homogen. Na ta način plesna telesa svoje prakse umeščajo znotraj arhitekturnih form drugih umetniških praks. (Brown, 2010, str. 63)

Proces ustvarjanja plesa skozi senzorične izkušnje v kompozicijsko grajenje koreografskega materiala pogosto vključuje resnične, virtualne in/ali zamišljene zunanje prostore. Kraj, kjer se plesna predstava zgodi, pa je v veliki meri določen z mejami, ki so jih oblikovala zgodovinska

pojmovanja gledališča. Ključno za to, kje se plesna predstava zgodi, je prisotnost vseh udeleženi znotraj prostora in časa skupne izkušnje, izpostavlja Brownova. »Ta skupno deljena začasnost je tisto, kar razločuje prostore živih uprizoritev od prostorov drugih umetnosti in medijev.« Mnogi umetniki poskušajo prostoru omogočiti, da bi spregovoril skozi to skupno stanje. Pri tem opažajo, da postajajo tradicionalna prizorišča, kot so gledališča s proscenijem lokom, koncertne dvorane in gledališke hiše, pa tudi njihove modernistične inkarnacije, gledališke črne škatle in galerijske bele kocke, za to početje vedno bolj neprimerni. (Brown, 2010, str. 62–63)

Brownova navaja izsledke različnih avtorjev o naraščajoči irelevantnosti tradicionalnih uprizoritvenih prostorov za sodobne performativne prakse. Performerki Leslie Hill in Helen Paris opisujeta, kako praznine modernističnih performativnih prostorov zmanjšujejo občutek tveganja zaradi strogega upoštevanja zdravstveno-varnostne zakonodaje. »To ustvarja gledališča, oblikovana tako, da *ne bodo* 'vžgala sveta'.« (Hill in Paris, 2006<sup>12</sup>, v Brown, 2010, str. 63) Dorita Hannah piše o naraščajoči nepomembnosti tradicionalnih prostorov v dobi »*likvesence*, kjer nič ni stabilno, kjer se fikcija konstantno meša v realnost, in kjer sedeče strukture ne morejo več gostiti mediatiziranega spektakla dnevnega življenja« (Hannah, 2007, str. 135<sup>13</sup>, v Brown, 2010, str. 63). Arnold Aronson trdi, da so se performativne meje premaknile na tako globoke načine, da je pod vprašaj postavljena sama ideja gledališča in uprizoritve, kot je bila razumljena več kot 2500 let« (Aronson, 2008, str. 23<sup>14</sup>, v Brown, 2010, str. 63)

Grajeno okolje gledališča daje kontekst in sodobnim oblikam plesa služi za reprezentacijo. Brownova zagovarja, da bi utelešene prakse plesa bile vendarle bolj doma znotraj bližnjega, manj stabilnega odnosa med občinstvom in performerjem. (Brown, 2010, str. 64)

Če se naslonimo na zgodovino perspektivnega gledanja in klasične figure, večina prostorov, v katerih se izvaja plesne predstave, privilegira pokončno in vertikalno figuro. Tako so nastavljene linije vidnega polja za spredaj sedeče občinstvo, hkrati pa je onemogočena (dobra) vidljivost kakršnega koli *floorworka* in geometrij večdimenzionalnega prostora. K temu Brownova dodaja še pomembno dejstvo, da ekonomija plesne produkcije pogosto zahteva maksimiziranje števila občinstva znotraj danih prostorov in tako nadalje zmanjšuje možnost za

---

<sup>12</sup> Hill, L. in Paris, H. (2006). *Performance and place*. New York: Palgrave Macmillan.

<sup>13</sup> Hannah D. (2007). *Body-space: exploring the limits between architecture and dance*. Cluster: Sasha Waltz, Henschel-Verlag.

<sup>14</sup> Aronson, A. (2008). The power of space in a virtual world. V D. Hannah in O. Harslof (ur.), *Performance Design*. Museum Tusulanum Press.

bližnji, bolj direkten odnos gledalca do plesalca, kar bi lahko omogočilo boljšo komunikacijo v prenosu kinestetičnega občutka plesa občinstvu. (Brown, 2010, str. 64)

Wilkiejeva izzove razmišljanje o motivih za premike iz tradicionalnih uprizoritvenih prostorov s predlogom dveh različic uprizoritvenih praks. Zamišljanje uprizoritvene prakse na »potovanju«: prakse, ki zase išče in spoznava nove prostore, potem pa jih uporabi kot sredstva za preizkušanje, spodkopavanje ali obnavljanje njihove prostorske in svoje »gledališkosti«. Kot alternativo temu zariše prakso, kateri raziskovanje ni pobeg – pobeg v smislu, da bi se definirala vedno v nasprotju s prostorom, ki ga je zapustila. »Mogoče si namesto tega lahko zamislimo prakso, ki si ne želi potovati (niti v gledališko stavbo), in ki začenja iz prostora, ki ga že naseljuje in uživa v njegovi vsakdanjosti.« (Wilkie, 2004, str. 1)

#### 2.4.2 Utelešanje prostora skozi ples

Ples zaradi teles, premikajočih se v času in prostoru, predstavlja evokativno sredstvo za vključevanje v ustvarjalni dialog s prostorom in njegovo preizpraševanje, trdi Stockova, ter dodaja, da kljub temu na umetniškem področju prostor pogosto bolj povezujemo s čutom vida kot pa s kinestetičnimi izkušnjami. (Stock, 2011, str. 1)

Prostor omogoča različne vrste razmerij med plesalci in občinstvi, vendar je hkrati tudi sam podvržen procesu preobrazbe skozi odnos plesalcev do njega samega. Plesalci se osnovnih prostorskih konceptov za orientacijo v koreografiji zavedamo zaradi odnosa z lastnim telesom: občutek za velikost, smer, lokacijo, dimenzijo in volumen čutimo skozi sklepe, vezivna tkiva in organe telesa. (Brown, 2010, str. 65)

Ples je torej utelešene narave. To pomeni, da »predvideva plesalčevo izostreno kinestetično zavedanje prostora skozi prisotnost v danem trenutku«. (Stock, 2011, str. 2) V ustvarjalnem procesu se takšna izkušnja zgodi, ko ustvarjalec (koreograf) in nastopajoči razmišljata in komunicirata neposredno s telesom in skozenj, brez prenosnega posrednika; čemur Carol Brown poetično pravi »modrost telesa, ki zaslišuje«. (Brown, 2003<sup>15</sup>, v Stock, 2011, str. 2)

Utelešanje Hunterjeva definira kot »telesni proces, v katerem posameznik telesno izkusi fenomen prostora v neposrednem trenutnem procesu izmenjave z dano prostorsko lokacijo«. (Hunter, 2005, str. 367–68) Koncept »žive izkušnje« v plesu se nanaša na fenomenološko filozofijo in se osredotoča na zaznavanje in izkušanje sveta v pred-reflektivni maniri, odzivajoč

---

<sup>15</sup> Brown, C. (2003). *Dance-Architecture Workshop, Isadora and Raymond Duncan Centre for Dance, 29 September – 5 October 2003*.

se v trenutku skozi živo izkušnjo telesa. (Hunter, 2012, str. 7) V nasprotju z dualističnim pristopom razumevanja telesa in uma kot dveh ločenih entitet Hunterjeva predlaga koncept razmišljujočega telesa. »Umno telo« je medij našega izkušanja ter izražanja prostora, v katerem se nahajamo. (Hunter, 2005, str. 368)

Utelešeno izkušanje lokacije, ki se v procesu manifestira skozi plesno gibanje, s tem dokazuje fenomenološki odziv. Le-ta ni ne objektivni ne subjektivni, temveč rojen v trenutku in odprt za »tukaj in zdaj« prostorskega fenomena. Hunterjeva se tukaj nanaša na Maxine Sheets-Johnstone, ki o jedru fenomenološke izkušnje pravi: »Fenomenologov odnos do fenomena ni ne objektivni niti subjektivni, temveč gre za odnos popolnoma in celostno biti prisoten za fenomen.« (Sheets-Johnstone, 1979, str. 12<sup>16</sup>, v Hunter, 2005, 372)

Omenjeno nakazuje na dvosmerno interakcijo med prostorom in posameznikom. Z vstopom telesna prisotnost ustvari intervencijo znotraj tega prostora, ki raziskovalcu ponuja bogastvo vizualnih, prostorskih in zgodovinskih informacij. Toda le skozi telesno interakcijo in intervencijo sta razkrita prostorova fenomenologija in *genius loci* – duh prostora. (Hunter, 2005, str. 372)

Wilkiejeva poudarja, da vsak uprizoritveni dogodek bodisi posredno ali neposredno mobilizira določeno različico odnosa med predstavo, prostorom in njunim fizičnim ter kulturnim kontekstom. (Wilkie, 2004, str. 3)

Koreografsko raziskovanje pogosto pomeni delati z zunanjimi referenti kot sprožilci in katalizirajočimi sredstvi. Koreografiranje skozi senzorično in zaznavno odzivanje na okolje, v katerem se nahajamo, pa naj bo virtualno in/ali fizično, oblikuje določene koncepte prostorskega onstran vizualnega. »Ustvarjanje nepričakovanih povezav odpre vrata za material, ki prihaja izven posameznikove lastne izkušnje. Ta proces preobrazí material od znotraj, ko fizično telo plesalca postane kraj srečanja med prostori in svetovi.« (Brown, 2010, str. 69) »Koreografija tako govori prostor skozi somatski jezik, ki izpostavlja ranljivo zunanost telesa od znotraj, ter notranost telesa od zunaj.« (Brown, 2010, str. 70)

Brownova izpostavlja, da v tradicionalnem smislu arhitekturni kontejner predstave ustvarja okvirje in omejuje možnosti odkritij plesnega telesa. Kljub temu lahko mislimo o 'dogajanju nekje' (*taking place*) koreografije kot o vznikajoči matrici odnosov, ki se oblikujejo skozi spreminjajoče se stanje med telesom in zgrajenim, med nastopajočimi in občinstvom, med

---

<sup>16</sup> Sheets-Johnstone, M. (1979). *The phenomenology of dance*. London: Dance Books.



corporealnostjo in virtualnostjo, med minljivostjo in navidezno stalnostjo. (Brown, 2010, str. 58–59)

Skozi prakse utelešanja prostora tudi oddaljeni prostori postanejo prepleteni s plesalčevim korporealnim sebstvom. Izkušanje prostora 'navznoter' ga preobrazi iz objektivnega v subjektivnega, saj nam izkušnja delčka širšega konteksta dovoljuje 'videti' ga od znotraj. V koreografiranju odmev specifične lokacije, delček širšega konteksta, ali skupek arhitekturnih koordinat, ki so povezane z lokacijo ali zgradbo, postanejo poznani in domači in so lahko vključeni skozi *oči kože*. Na ta način je občutek prostora ujet v grafijo koreografije. Ples daje signale o konceptu prostora, ki ga uteleša koreografija. Materialnost telesa tako sovпада z materialnostjo prostora. Nastane arhitekturni organizem, katerega prostorsko-časovne koordinate arhitekturnih oblik v srečanju s korporealnimi stanji gradijo globoke zemljevide za koreografijo. (Brown, 2010, str. 69)

Koreografija je umeščena v korporealne, družbene, institucionalne in konceptualne prostore. V svojem odkritju in utelešanju prostorov koreografija spremeni kraje včasne kartografije energije in sile, in ne toliko v kartografije fiksnih oblik. V svoji praksi uteleša množico razumevanj prostora kot fizičnega, psihičnega, metaforičnega in virtualnega. Corporealnost kot materialni pogoj za delo vključuje obračanje telesa od znotraj navzven in od zunaj navznoter. Sledeč Deleuzeu v njegovi razpravi o Foucaultu bi lahko rekli: »Zunanost ni fiksna omejitev, ampak premikajoča se snov, ki jo animirajo peristaltični gibi, pregibi in upogibi, ki skupaj tvorijo notranjost: niso nekaj drugega kot zunanost, temveč natančno notranjost zunanosti. (Deleuze, 1988, str. 96–97<sup>17</sup>, v Brown, 2010, str. 71)

»Skozi ples je prostor izkušen kot kontinuum med znotraj in zunaj, zunaj in znotraj. Plesalec sledi utelešenemu zavedanju notranjih in zunanjih prostorov in občinstvo lahko sledi temu gibanju kot Möbiusov trak. /.../ Plesalec (raz)artikulira prostor, producira serijo odnosov med telesom, prostorom in arhitekturo, kar lahko opišemo kot matrično.« (Brown, 2010, str. 59)

Arhitekt Bernard Tschumi opisuje, kako se je o prostoru na začetku dvajsetega stoletja redko razpravljalo, toda do leta 1915 so se zaradi vpliva nemške estetike razširile ideje o *Raum* in *Raumempfindung*. Do leta 1923 se je »ideja občutenega prostora združila z idejo kompozicije in postala tridimenzionalni kontinuum, ki ga je možno metrično razdeliti na manjše dele in ga razumeti z akademskimi pravili. Od takrat naprej se je arhitekturni prostor konsistentno

---

<sup>17</sup> Deleuze, G. (1988). *Foucault*. London: The Athlone Press.

dojemalo kot uniformno razširjen material, ki naj bo modeliran na različne načine« (Tschumi, 1995, str. 14<sup>18</sup>, v Brown, 2010, str. 60). Sodobne metode plesnih praks nadaljujejo z delom kompozicijsko - prostor razumejo kot prožen, abstrakten volumen, poslužujejo se uporabe algoritmov, matematičnih zaporedij in geometrijskih vzorcev. (Brown, 2010, str. 60)

»Post-evklidijsko razumevanje prostora destabilizira strukture pripadnosti, ki so predhodno zasidrale telesa v nek kraj. V posthumanistični krajini je prostor nalomljen.« (Brown, 2010, str. 60)

Kot dematerializirana arhitektura prostor postane definiran z vzorci bolj kot oblikami in je poln odprtin. Te odprtine se upirajo dialektiki notranjosti in zunanosti tako, da postanejo zaznavni pragi, ki nam ne povedo, ali se odpirajo na ven ali na noter. »Na ta način *postanem jaz prostor, kjer sem.*« (Brown, 2010, str. 69)

Koreografi in plesalci se pogosto sklicujejo na »poslušanje telesa«, svojega ali telesa drugega, kot na obliko utelešenega zavedanja, ki odpre vrata dojemanju živosti telesa in nadržnosti njegovih artikulacij. Toda »poslušanje« lahko tudi generira informacije o prostoru, v katerem se nahajamo. Če damo prednost poslušanju pred videnjem, vzpodbudimo sluh kot orodje za zaznavanje. »Skozi *poslušanje* in ne *gledanje* v prostor se odpre pogovor med telesom in zgradbo. Ta pogovor si lahko zamislimo kot proces grajenja povezav.« (Brown, 2010, str. 62)

Plesna predstava lahko služi »ponovnemu zapisovanju« prostora, in s tem preizprašuje kontekst, dominantno ideologijo in dojetje določenega prostora ali lokacije, povzema tudi Hunterjeva. Pri tem ima v mislih odnos stičišča med prostorom in koreografom kot agentom, ki združuje družbeno konstruirani prostor z osebno izgrajenim. (Hunter, 2009, str. 405–410)

Začenjamo lahko razumeti, kako prostor vpliva na ples – ta vpliv pa posledično vpliva na prostor. Vsaka komponenta informira in definira drugo, ko koreograf vstopi s prostorom v dialog. Takrat predstava deluje skupaj s prostorom, in le-temu ne postaja vsiljena. V tem smislu se tako koncept kot definicija plesa in prostora konstantno spreminjata, postajata pretočni entiteti brez »fiksne« pomena. V primeru site-specific predstave »tako prostor kot predstava sama obstajata v stanju »postajanja«; branja niso nikoli fiksna. Na nek način se interakcija med prostorom, predstavo in opazovalcem odraža v stvarjenju novega prostora, konceptualnega prostora predstave.« Ta interakcija med prostorskim in performativnim je po naravi minljiva in

---

<sup>18</sup> Tschumi, B. (1995). *The Manhattan transcripts: theoretical projects*. St. Martin's Press / Academy Editions.

obstaja samo začasno, pa vendar arhitekturni lokaciji prinaša novo dimenzijo in transformira njej pripisane sprejete ter konvencionalne značilnosti. (Hunter, 2009, str. 413–414)

#### 2.4.3 Site-specific

Med prostorsko lokacijo in predstavo v tej obliki ustvarjanja obstaja specifična soodvisnost. (Hunter, 2009, str. 399) Site-specific plesna predstava je definirana kot »plesna predstava, ki je ustvarjena kot odgovor na ter izvedena znotraj določenega prostora oziroma lokacije«. (Hunter, 2009, str. 408) Wilkiejeva v svoji definiciji dodaja dogajanje na negledaliških prizoriščih ter dejstvo, da je za site-specific predstave »prostorska lokacija bistvenega pomena, ključna za razvoj tematike ali oblike uprizorjenega dela«. (Wilkie, 2004, str. 1–2) Prostor tukaj predstavlja vir in ne zgolj skladišče ustvarjalnih idej, kar povzroči, da predstave ni moč prenesti v drug prostor ali kontekst. (Stock, 2011, str. 2) V konvencionalnem smislu lociranost, biti *na kraju*, implicira stopnjo fiksности, zakoreninjenosti in gotovosti. Site-specific predstava preizprašuje to razumevanje skozi transformacijo vsakodnevnih prostorov v prostore predstav. (Hunter, 2012, str. 4)

V skladu s tem site-specific koreografija predstavlja edinstveno obliko prostorske produkcije, ki vznikaja iz plesalčevih gibalnih intervencij na določeni lokaciji, kar koreografinja Carol Brown opisuje kot obliko »minljive arhitekture«. (Brown, 2003, str. 2<sup>19</sup>, v Hunter, 2009, str. 410)

Posameznik – tako nastopajoči/plesalec kot tudi gledalec – se v nekem prostoru fizično in konceptualno udomači s pomočjo fenomenološke izmenjave med seboj kot holističnim sebstvom in prostorsko lokacijo. V tem smislu lociranost nastopi kot pretočen proces, skozi katerega posameznik postane odprt za potencial prostora, medtem pa hkrati prizemljen v njegovi fizični lokaciji. »Lociranost opisuje mobilni proces umeščanja sebstva v vsakem novem trenutku, preizprašujoč koncepta ukoreninjenosti in fiksности, ki sta pogosto povezovana z definicijami kraja.« Stopnja, do katere se ta oblika sodelovanja in interakcije s prostorom zgodi, je odvisna od vsakega posameznika. Ta posledično oblikuje njegovo dožemanje in sprejem uprizoritvenega dela ter prostora, v katerega je delo postavljeno. (Hunter, 2012, str. 19)

Van Erven opisuje lokacijo kot »prostor, ki mu človeške akcije dajo nek pomen« in Stockova dodaja, da v tem kontekstu občinstvo prispeva k spreminjanju in ustvarjanju metaforičnih in intertekstualnih narativ, ki vznikajo iz predstave in njenih prostorov. Lokacije zagotavljajo

---

<sup>19</sup> Brown, C. (2003). *Dance-Architecture Workshop, Isadora and Raymond Duncan Centre for Dance, 29 September – 5 October 2003.*

povezave s pomeni: poetičnimi, simboličnimi in večplastnimi. (Van Erven, 2000<sup>20</sup>, v Stock, 2011, str. 10) Povezavo med prostorom, časom in narativo pa ustvarja gibanje telesa, ki je hkrati tudi samo prostor neke vrste. To »telo« je seveda tako telo performerjev kot tudi gledalcev. (Stock, 2011, str. 5)

Site-specific koreograf prostor izkuša in je z njim v interakciji na številnih ravneh. Metaforično koplje pod površjem, da bi razkril edinstveno osebno interakcijo z njim. Na neposredni, praktični ravni lokacija koreografu ponuja razpon prostorskih informacij, elementov, ki lahko služijo informiranju ustvarjanja gibalnega materiala in koreografske forme. (Hunter, 2005, str. 371) Site specific predstava neposredno izraža svojo različico odnosa s prostorom, pri čemer je v ospredje kot osrednja točka dogodka običajno postavljen odnos sam. (Wilkie, 2004, str. 3–4)

Procesi izkušanja in dojetanja prostora ter posledična interpretacija teh odzivov se za koreografa združujejo z njemu lastnimi estetskimi in umetniškimi zanimanji. To skupaj zagotavlja tako zavedne kot nezavedne dražljaje za gibalno vsebino in ustvarjanje. Proces lahko deluje na številnih ravneh in je odvisen od koreografovih delovnih metod in izkušenj. (Hunter, 2009, str. 408–409)

V site-specific predstavi se pojavi trikotno razmerje, ki ga sestavljajo ustvarjalec/nastopajoči (in delo), prostor(i) in občinstvo. Site-specific dogodek vsebuje potencial, da locira in *relocira* posameznika, pri čemer njegovo pozornost preusmeri na prostor, hkrati pa izzove razmislek o vnaprej ustvarjenih predstavah o prostoru, saj je realni svet momentalno premaknjen »iz fokusa«. V tem smislu je prostor metaforično osvobojen svojih vsakodnevnih, normativnih pomenov in asociacij, njegovo identiteto mobilizirajo posameznikovi procesi izkušanja in zaznavanja prostora na alternativen način. (Hunter, 2012, str. 1–2)

Tovrstna srečanja člane občinstva vzpodbujajo k samo-zavedanju in prisotnosti v svojem angažmaju s prostorom, krajem in okoljem; »izpostavijo stalno spreminjajočo se, premično naravo teh izjemno individualnih fizičnih in izkustvenih procesov.« (Hunter, 2012, str. 19–20) Predstava torej preobraža prostor tako, da postane tisto, kar je občinstvu poznano, zanje na novo predstavljeno, posledično pa to ponuja možnost novega predstavljanja. (Stock, 2011, str. 3) Prostor skozi lasten proces metaforične »mobilnosti« tako med in po dogodku predstave dobi

---

<sup>20</sup> Van Erven, E. (2007). Taking to the streets: Dutch community theatre goes site-specific. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 12(1), 27–39.

nov(e) pomen(e), ki vznikne(jo) iz interakcije posameznika z uprizoritvenim dogodkom. (Hunter, 2012, str. 18–19)

Stockova izpostavlja, da tudi gledalec lahko raziskuje različne oddaljenosti prostora/nastopajočega/sebe – od intimnega bližnjega kadra do dolgih perspektivnih razdalj. Kljub temu da razširjena izbira ne pomeni nujno maksimiziranega ogleda dela, pa na različne načine vendarle onemogoči pasivni pogled. Biti vključen v določeno lokacijo ali med več njih nakazuje spreminjajočo se, toda delno izkušnjo gledanja, kar vodi k neskončni množici branj in stikov, saj nevideno in neslišano pusti prostor za spekulativne, a vendar aktivne izkušnje. Takšna vključitev vpliva ne le na to, kako »vidimo«, temveč tudi kako naseljujemo skupni prostor, kar prispeva h kinetičnim izkustvom in tako razvijajoči se zgodbi prostora in njegovih intervencij. Vsekakor občinstvo igra pomembno vlogo pri prispevanju k praksam, ki jih Kaye imenuje »*performans prostora (performance of place)*« (Kaye, 2000<sup>21</sup>, v Stock, 2011, str. 3)

#### 2.4.4 Sodobni prostori plesa

Wilkie zapiše, da sodobni trenutek prinaša proces re-konceptualizacije prostora in dejavnosti znotraj njega. Nova dojemanja prostora so v luči novih tehnologij in vzorcev prostorskega gibanja ter njihovega rastočega pomena v načinih, kako si orientiramo vsakdanja življenja. Virtualni prostori spleta, digitalne tehnologije, raznolike izkušnje globalizacije, premiki, ki jih poganja sodobni turizem, poslovna potovanja, multikulturalizem, migracije ter ostale oblike postavitve, umeščanj, premikov, pregonov, ... spadajo v zgodbo, ki si jo ob vsakem poskusu umeščanja sebe in naših uprizoritev v prostor predstavljamo drugače. (Wilkie, 2004, str. 29)

Te zgodbe intenzivno definirajo naš vsakdan in spodbujajo k ponovnemu premisleku pomena prostora tako v uprizoritvenih umetnostih kot tudi v družbeni resničnosti.

»Živimo v dobi, ko se nebotičniki in njihovi stanovalci spreminjajo v prah, ko se civiliste lahko uniči s pritiskom na daljinca in ko je telo samo uporabljeno kot bomba,« pravi Carol Brown. (Brown, 2010, str. 60) Svetovi, ki jih utelešamo skozi ples, so do neke mere posledica načinov, na kakršne razumevamo prostore in čase, v katerih živimo. Kolaps prostora-časa v digitalni dobi, nadzor in varnostni sistemi dobe terorja, relativnost einsteinovskega vesolja skupaj z virtualnostjo kiberprostora so prinesli paradigmatški premik v našem razumevanju in dojetanju prostora do te stopnje, da so meje kinesfere radikalno preoblikovane. Somatični jezik plesalca se odmika od zaznavanja in reprezentacije telesa v samo treh dimenzijah, ki

---

<sup>21</sup> Kaye, N. (2000). *Site-specific Art*. London, New York: Routledge.

odgovarjajo evklidovi matematizaciji in aksiomatizaciji prostora, razumljenega kot homogenega, univerzalnega in pravilnega. V zavračanju, da bi konceptualizirali prostor kot tridimenzionalni kontejner, pasiven sprejemnik ali praznino, katere obliko zagotovi njena vsebina, spoznamo prostor kot »trenutek postajanja, odpiranja in širjenja, prehod od enega prostora k drugemu, prostor spremembe, ki se spreminja s časom« (Grosz, 2001, str. 119<sup>22</sup>, v Brown, 2010, str. 60–61). Plesalca v tem kontekstu dojemamo kot kanal med prostori, ki le-te srečuje, uteleša in izkopava. (Brown, 2010, str. 61)

Sodobni čas je razširil parametre izmenjav med performerji in občinstvom ter prostore uprizoritev; izziva konvencije prostorskih praks znotraj plesa in odpira nove prostore in situacije za koreografijo. Koreografi se vedno pogosteje poslužujejo mešanja plesa z drugimi umetniškimi oblikami, pojavljajo se novi žanri uprizoritvenih praks. V nasprotju z zgodovino gledališkega plesa nove oblike plesnih uprizoritev ponesejo ples izven njegovih tradicionalnih domov – gledališke črne škatle, koncertnega odra in proscenija – na ulico, v galerijo, prostor žive umetnosti, v krajino in digitalno infrastrukturo. (Brown, 2010, str. 69–70)

Pri razumevanju teh sprememb v načinih ustvarjanja in zaznavanja plesa pripomore arhitektura kot način gledanja in manipuliranja prostora. Skozi ples se razvije gibanje in aktualizira prostor, ples odpira prostor času in ga diferencira. Na ta način je prostor posledica snovi in gibanja, mi naredimo prostor med sabo (Massey, 2005). Brownova zavrača konceptualizacijo prostora kot nevtralnega medija, kontejnerja in pasivnega sprejemnika, kateremu obliko daje njegova vsebina. »Lokacija je vedno definirana z akcijo.« Alternativno lahko gledamo na prostor na bolj heterotopičen način: kot odprtje za širjenje drugih prostorov ali kot labirintski prehod od enega prostora k drugemu, prostor nestalnosti, ki se s časom spreminja. Ta ponovna oslabitev prostora zahteva, da ga sprejemamo kot heterogenega in nestalnega. (Brown, 2010, str. 69–70)

Hunterjeva predlaga obstoj vedno novega prostora, odkritega oziroma ustvarjenega skozi ustvarjalni proces. Stanje ozaveščenega telesnega bivanja v sedanjem trenutku v nekem prostoru definira kot »hiper-prostor prisotnosti«. Le-tega izkušamo v vsakem novem trenutku, zatorej se zanaša na določeno stopnjo fluidnosti, stanja nenehnih sprememb. »Ta konceptualni prostor se premakne izven vseh konvencionalnih definicij prostora-kraja, postane »hiper-prostor«, postavljen v prehodni »tukaj in zdaj«. (Hunter, 2005, str. 374)

---

<sup>22</sup> Grosz, E. (2001). *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*. Massachusetts Institute of Technology.

Kwon poudarja, da se nomadska narava večine sodobnih umetniških del ne vrača k modernistični ideji biti brez prostora. Trenutni prostor je nekje med nomadizmom in popolnem poudarku na lokalnosti: ne gre preprosto za izbiro »enega ali drugega prostora«, temveč za »relacijsko občutljivost«, ki v obzir jemlje interakcijo teh mnogih prostorskih izkušenj. (Kwon, 2000, str. 46<sup>23</sup>, v Wilkie, 2004, 6–7) Wilkie izpostavlja, da je tukaj vznemirljiv prav predlog pluralnosti, ki se ponuja ustvarjalcem in analitikom site-specific uprizoritvenih praks: obljuba, da ima prostor predstave kapaciteto, da operira *med* različnimi prostori. (Wilkie, 2004, str. 7)

---

<sup>23</sup> Kwon, M. (2000). One place after another: notes on site specificity. V E. Suderberg (ur.), *Space, site, intervention: situating installation art* (str. 38–63). Minneapolis: University of Minnesota Press.

### 3 RAZISKOVALNI DEL

#### 3.1 METODA DELA

Intervjuji so poleg razmišljanja na glas še eden od široko razširjenih načinov za zbiranje verbalnih podatkov, saj so ena od najprimernejših metod za razumevanje razmišljanja in izkušenj ljudi. Intervjuji so lahko bolj ali manj strukturirani: popolnoma strukturirani intervju je podoben vprašalniku v tem smislu, da so vsa vprašanja vnaprej določena, kljub temu pa se lahko pričakuje mnoštvo različnih odgovorov; popolnoma nestrukturirani intervju pa je kot neke vrste pogovor, čeravno z določenim žariščem in namenom, v katerem ima intervjuvanec možnost prosto govoriti o vsem, kar pride na površje. (Blandford, 2013, str. 23; Zorn, b. d.)

Najbolj uporabna in najpogostejša oblika intervjuja za izpeljavo kvalitativne raziskave je pogosto pol-strukturirani oziroma delno strukturirani intervju, ki spada med omenjeni skrajnosti. Mnoga vprašanja – ali vsaj teme – so načrtovana vnaprej in skrbno oblikovana v smeri, da iz intervjuvanca izvečejo njemu lastne ideje in mnenja glede obravnavane tematike, skozi potek pogovora se sledi potem poizvedovanja ter hkrati tudi zanimivim in nepričakovanim vidikom, ki se ob tem pojavijo. Intervjuji se zanašajo na to, da bo izpraševalec skozi pogovor nadalje izvrtal poglobljene informacije glede obravnavanih tematik. Osnovna principa pri delno strukturiranih intervjujih sta stremljenje za tem, da bi se izognili vodenju intervjuja ali vsiljevanju pomenov, in stremljenje k ustvarjanju sproščenega, udobnega pogovora. (Blandford, 2013, str. 23; Kordeš in Smrdu, 2015, str. 40; Zorn, b. d.)

Kordeš in Smrdu izpostavljata uporabni pomen te vrste intervjujev:

S tem tipom lahko dobro preiščemo novo področje raziskovanja, saj lahko odkrijemo, kje so problemi, kako ljudje gledajo nanje, kako se o tem pogovarjajo (kakšno terminologijo uporabljajo v zvezi s tem, na kakšni ravni razumejo pojav). Tak intervju je fleksibilnejši, z njim se bolj približamo afektivni in vrednostni ravni, odgovori so bolj spontani, konkretni, samoodkrivajoči in osebni. Analiza pa je veliko težja in traja dlje. Lahko uporabimo analizo vsebine ali pa uporabimo zgolj neposredne navedbe, ki dobro odražajo teme raziskave. Zavedati se je potrebno še, da so rezultati različnih intervjujev težko primerljivi. (Kordeš in Smrdu, 2015, str. 40–41)

V namene svoje magistrske naloge sem jeseni 2017 opravila tovrstne intervjuje<sup>24</sup> z devetimi mladimi ustvarjalkami sodobnega plesa. Gre za aktivno delujoče neodvisne umetnice, ki znotraj področja sodobnega plesa zavzemajo več različnih vlog – primarno sicer ustvarjalsko, pa tudi

---

<sup>24</sup> Zapisi intervjujev so v Prilogi A, zvočni posnetki intervjujev pa so v obliki surovih podatkov na voljo pri avtorici.



pedagoško in še kakšno, ali pa se ukvarjajo še z drugimi poklici. V ustvarjalskem smislu delujejo projektno, niso članice uveljavljenih ali državno oziroma kako drugače financiranih umetniških ansamblov. Stare so med 26 in 37 let, z vsaj nekajletnimi izkušnjami na neodvisni plesni sceni, večinoma na območju Evrope.

Ključni skupni lastnosti mojih intervjuvank sta njihova mladost in neodvisnost v poklicnem smislu. Zanima me namreč pogled aktivnih mladih ustvarjalcev, s katerim upam na sliko aktualnih razmer ustvarjanja, vzorca pogledov in načinov spopadanja z morebitnimi problematikami ter delovanja z vprašanji prostora. V grobem lahko svoja poizvedovanja opredelim kot zanimanje za to, kako se v danem trenutku na evropski neodvisni sceni dela sodobni ples in posledično, kaj se v smislu prostora trenutno potrebuje ter kako se o njem razmišlja in se ga uporablja.

Izhodiščna baza raziskovalnega dela je rezidenčni plesni center Lake Studios Berlin, v katerega sem se spomladi 2016 odpravila na štirimesečno Erasmus praktično usposabljanje. Center je po usposabljanju postal tudi moje začasno prebivališče, kjer trenutno še vedno živim in tudi sama delujem kot ustvarjalka sodobnega plesa.

Moja glavna predstavitev rezultatov raziskave je diskurzivna in tako odraža naravo zastavljenih vprašanj in podanih odgovorov. Neizogibno je, da raziskava takšne vrste namensko vključuje določene ljudi in prakse, hkrati pa izključuje druge. Sama sem, na primer, vključila umetnice, ki imajo bazo bodisi v Berlinu bodisi v Sloveniji, dve od njih tudi drugje (Italija, ZDA), vse pa so v nekem (nedavnem) trenutku svoje poti ustvarjale v Lake Studios Berlin. Studio sem kot ključ za izbiro intervjuvank izbrala zaradi njegove pretočne narave, pa tudi zato, ker gre za prostor, ki služi tako delovnim procesom kot uprizoritvam plesa ter predstavlja enega razmeroma visoko prilagodljivih modelov prostora za plesno ustvarjanje.

Vzorec intervjuvank ima seveda do neke mere tudi moj osebni podpis – izbrala sem ljudi v mojem trenutnem ustvarjalskem okolju, tudi po kriteriju lastnih interesov v polju sodobno-plesnega ustvarjanja. Merilo za izbor so bili torej do neke mere definiciji izmuzljivi notranji umetniški vzgibi, ki usmerjajo moje poklicno delo na tem področju. Zavedam se, da namenska izbira določenih ljudi za raziskavo vpliva na naravo rezultatov.

## Intervjuvanke

Stalne rezidentke Lake Studios Berlin:

- **Monica Gentile** – koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja; Berlin/Italija
- **Marcela Giesche** – koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja, umetniška in idejna vodja Lake Studios Berlin; Berlin/ZDA
- **Gali Kinkulkin** – koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja; Berlin/Izrael/Benin
- **Ilana Reynolds** – koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja; Berlin, Magdeburg/ZDA

Začasne rezidentke Lake Studios Berlin:

- **Margherita Elliot** – koreografinja, plesalka; Italija/London
- **Neža Jamnikar** – koreografinja, plesalka; Slovenija/Nova Zelandija
- **Emma Križič** – koreografinja, plesalka, krajinska arhitektka; Slovenija/Lizbona
- **Urša Rupnik** – koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja, kulturologinja; Slovenija
- **Clare Schweitzer** – koreografinja, plesalka; Kalifornija, ZDA

Intervjuvanke so umetnice, ki »delajo z gibom« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)<sup>25</sup>, njihov »primarni umetniški medij izražanja je ples« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)<sup>26</sup>, vse so »gibalke in izvajalke, ki prakticirajo gib, pa tudi ustvarjalke« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)<sup>27</sup>. Njihova umetniška stičišča so v »ustvarjanju na področju sodobnega plesa, v teatru in v različnih prostorih, z različnimi ljudmi« (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)<sup>28</sup>, ter v zanimanjih na različnih ravneh: »iskanje različnih načinov fizičnega izraza« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september), mnoštvo variirajočih interesov (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september), »intenzivno raziskovanje lastnega umetniškega izraza« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)<sup>29</sup> in »raziskovanje giba skozi intimne in pogosto absurde posnetke ter opuščanje kakršnekoli ideje, da vem, kaj znotraj procesa počnem« (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)<sup>30</sup>, delo »pod močnim vplivom različnih političnih ali družbenih vidikov« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september), »zanimanja za zgodbe in poglede na telesa v sodobni družbi, vrednosti ter moči nastopa ali teatralnega sporočila, dojetega v najširšem možnem smislu« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober), dojemanje umetnosti kot »način

---

<sup>25</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.5.

<sup>26</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.7.

<sup>27</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.1.

<sup>28</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.8.

<sup>29</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.2.

<sup>30</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.9.

potapljanja v različne realnosti in učenja, kako predajati ideje ter kako izpostaviti in poudariti, kar je običajno skrito ali pozabljeno v naših vsakodnevnih življenjih in rutinah«. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

### 3.2 PROSTOR KOT SREDSTVO/POGOJ ZA USTVARJANJE

Intervjuje sem začela z na videz preprostim vprašanjem, zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje. Prostor je fundamentalen za plesno formo, očitno izpostavlja Ilana Reynolds. Ema Križič ples definira kot prostorsko umetnost in dodaja, da plesalec preprosto potrebuje dovolj prostora, da se lahko izraža. »Plesni ustvarjalci brez prostora nimajo plesa,« podobno zatrdi Neža Jamnikar. Ples in prostor sta neločljivo povezana med sabo, saj ples potrebuje prostor za svojo manifestacijo. »Tudi če samo stojiš na mestu, si v prostoru. Brez prostora ples v svoji osnovi ni ples. Konceptualno sicer lahko obstaja, v fizičnem smislu pa ga ni.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)<sup>31</sup> Križičeva dodaja, da je prostor potreben za fizično izražanje vseh porojenih ustvarjalnih misli ali idej. »Ne moreš samo razmišljati, imeti v glavi, in priti nekam, ter tisto, kar si imel v glavi, zaplesati. Najprej moraš svoje ideje nekje preizkusiti in tudi pogledati, če delujejo ali ne.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)<sup>32</sup>

Prostor je v prvi vrsti pomemben kot sredstvo za opravljanje dela. V odgovorih se pojavi vrsta analogij z drugimi poklici: prostor je za plesalca »kot papir za vizualnega umetnika ali risarja« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)<sup>33</sup>; »kot pisarna za ljudi, ki opravljajo pisarniška dela« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september); »kot miza za arhitekta, in tako (druga) najbolj pomembna stvar za delo – prva, bi si predstavljala, je telo«. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober) Imeti prostor zato, da v njem lahko »proizvedeš material, svojo predstavo, svoj projekt, in ga nato lahko predstaviš ljudem«. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Plesni umetniki so človeška bitja, in človeška bitja potrebujejo prostor, poudarja Margherita Elliot. Reynoldsova dodaja, da je zavetišče poleg vode in hrane eden od pogojev za preživetje. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september) Z intervjuvankami smo se hitro strinjale, da je prostor vseobsegajoč, povsod okrog nas, a da za ples potrebujemo več kot zgolj prostor, pa tudi več kot samo arhitekturno zatočišče.

---

<sup>31</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.4.

<sup>32</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.6.

<sup>33</sup> Zapis intervjuja je v Prilogi A.3.

Prostor za ples mora biti namenski, do neke mere izpraznjen vsakdanjosti, da metaforično in dejansko nudi prostor za vnašanje, preizkušanje in rast idej. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september) V njem se je možno zbrati in na voljo ima določene vire, da ustvarjalec lahko raziskuje svoje interese in ustvarja delo brez vmešavanja zunanjih vplivov, ne glede na to, kje se ta prostor nahaja. (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober) Vsi umetniki, ne samo plesalci, ampak tudi slikarji in kiparji, iščemo svoj prostor, izpostavlja tudi Monica Gentile. »Potrebujemo prostor, ki je malce bolj abstrakten – nasprotje vsakodnevnemu življenju –, tako da v ta prazen prostor lahko vnesemo vse druge prostore; je dodaten in hkrati poseben prostor.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Plese sicer lahko ustvarjamo tudi zunaj, v parku, na ulici, v svoji kuhinji ali dnevni sobi (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september). Vendar so ti prostori, kadar uporabljeni iz nuje in pomanjkanja po drugem prostoru, ustvarjalno neprimerni in omejujoči; vplivajo na umetnika in mogoče celo zavirajo njegovo ustvarjalnost, ali pa iz preprostih praktičnih razlogov, kot je slabo vreme ali groba talna površina, onemogočajo preizkušanje idej v njihovi polnosti. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Reynoldsova ustvarjanje prostorov, v katerih se lahko dogaja ples, opredeli kot popolnoma naravno stvar, ki jo ljudje počnejo. »Ti prostori postanejo definirani na določen način, kar je zelo pomembno za ustvarjanje, za deljenje, za razvoj, za predstavljanje... Nedvomno to ni bistveno le za ples, temveč za mnoge vidike človeškega obstoja.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Prostor služi kot »okvir, znotraj katerega se lahko nekaj zgodi.« Ta okvir je ustvarjen za aktivnost, ki se znotraj njega dogaja, in jo na določen način drži. To »počasti to zadevo samo – ples, na primer«. V tem prostoru se ljudje lahko srečajo, spoznajo in izvajajo to aktivnost skupaj, ali pa imajo posamezni umetniki možnost deljenja svojega dela z drugimi. Ta ločnica med osebnimi in profesionalnimi prostori vpliva na določeno stanje. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Gali Kinkulkin izpostavlja, da prostor dajemo stvarim, katerih obstoj priznavamo. »Prostor dajemo tudi smetem, kajti zavedamo se, da so, zavedamo se prostora, ki ga zavzemajo in kam jih dajemo na ulici in kako jih razporejamo. Vsemu v življenju pravzaprav dajemo prostor. Dajanje prostora pomeni prepoznavanje, da neka stvar obstaja in da bi morala še naprej

obstajati.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september) Imeti na voljo zasebni prostor, kjer je možno ustvarjati in se osredotočati na delo svojega poklica, svoje umetniške raziskave, po mnenju Kinkulkinove predstavlja to prepoznanje. Hkrati gre tudi za stvar statusa, privilegija. »Imeti na voljo prostor ni čisto samoumevno, niti ni samoumevno, da ti je dovoljeno početi te stvari ali da dobiš sredstva za delo na teh stvareh. Zame gre tukaj v veliki meri za priznanje. Priznanje s strani države, s strani tvoje kulture, s strani vlade, ki pravi: to je veljavno delo, veljavna stvar.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

### 3.2.1 Kje naj ples obstaja

Intervjuvanke sem vprašala, če menijo, da je ples možno ustvarjati kjerkoli. Vse so mi odgovorile pritrdilno, a z razlago, da je to odvisno od tega, kako definiramo ples, kako se ga dojema, kako se o njem razmišlja. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september). Elliotova poudarja, da je to zelo subjektivno. »Osebnostno razmišljam o plesu na način, ki mi ga omogoča videti in ustvarjati kjerkoli. Da bi lahko uživala v plesanju, ki ga gledam ali ustvarim, ne čutim niti potrebe, da bi ga zares definirala kot ples.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober) Gentile pa dodaja, da je to odvisno od faze, v kateri umetnik je, in kaj počne. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Tudi Giesche izpostavlja, da je prostor za ples v veliki meri odvisen od tega, kako posamezni umetniki opredeljujejo svojo plesno prakso. Prostor je možno definirati po svoje, če to počneš zavestno. Za primer navede ulične plesalce, ki si ulico vzamejo za svoj delovni in uprizoritveni prostor, nad čemer tudi prevzamejo lastništvo. Oblasti jih sicer lahko preženejo od tam, ampak potem se ti preprosto prestavijo drugam. »Če se odločiš, da je prostor, ki ga potrebuješ, gozd, potem bo to popolnoma v redu, to je potem tvoj prostor. Toda niso vsi tako radikalni, da bi se odločili, da njihov ples spada v gozd.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Intervjuvanke omenjajo naravo in ostala ne-plesna okolja na splošno kot velik vir navdiha, saj tovrstno ustvarjanje predstavlja izziv in posledično inspiracijo. Ker je prostor vse okrog nas, so tudi možnosti neskončne. Hkrati pa poudarjajo, da se site-specific ustvarjanje izrazito razlikuje od tistega v studiu. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Večina plesnega treninga se dogaja v dvoranah in običajno so plesna telesa vajena bolj ali manj istih pogojev – ravnih tal, občasno tudi plesnega poda, zmerno drseče podlage, bolj ali manj

toplega ozračja. Plesalci večinoma niso trenirani za/ali v drugih, zunanjih razmerah. Križičeva izpostavlja, da je ustvarjanje v zunanjih prostorih veliko bolj fizično izčrpavajoče. Posledično pride do razlik v nastanku, v obliki koreografskega dela. Praktično gledano se ustvarjeno razlikuje v načinu uporabe telesa. »Če imaš v studiu plesni pod, na primer, boš drugače delal *floorwork* oziroma neke stvari po tleh, kot recimo na betonu ali pesku, kjer te bo pesek inspiriral, da se mečeš po njem ali pa da nekaj iz njega narediš, ustvarjaš zvoke ali kaj drugega. Razlikuje se v tem, kaj sploh nastane.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Gentile poudarja, da pri delu v naravi včasih niti ne gre za zavestno dejanje. »Šla sem na sprehod v naravo in se ustavila na kraju, ki me je nagovoril. Zaprla sem oči, zaznavala, čutila okolje okrog sebe in zvok, akustiko, in bila sem tako navdahnjena, v nekem posebnem stanju... in potem sem se začela gibati. Rekla bi, da bolj kot ustvarjala, sem že nastopala – za občinstvo, ki so ga sestavljali mrčes in drevesa in trava.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Site-specific ustvarjanje prinaša elemente, ki so v prostorih, primarno ustvarjenih za ples, pogosto nevtralizirani ali prikriti: teksturo, vonj, temperaturo, zvoke. Schweitzerjeva izpostavlja, da je to za nastalo delo včasih pogubno, saj se plesne predstave, narejene v tej maniri, pogosto namreč posvečajo izključno tej vrednosti novega, dogajanja v ne-plesnem prostoru. (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

»Pogosto si lahko v plesnih prostorih bos, v parkih, umetnostnih galerijah, na cestah, v zapuščenih hišah ali gostilnah pa je bolj primerno nositi neke vrste obutev,« se v odgovoru na vprašanje, kakšna je razlika med ustvarjanjem in nastopanjem v prostorih, namenjenih plesni praksi in delom v nekonvencionalnih prostorih, ironično pošali Elliotova in resneje nadaljuje, da omejitve v splošnem lahko naredijo razliko. Pojasnjuje, da pri ustvarjanju t. i. 'plesnega' dela 'plesni' prostor predstavlja manj omejitev: manj zdravstvenih in varnostnih tveganj, manj nevarnosti, manj situacij prilagajanja plesa prostoru, manj potencialnih poškodb in tako naprej. »Po drugi strani so razlike lahko viri navdiha; včasih lahko plesni prostori, ki so ustvarjeni z namenom biti najlažji in najboljši prostori za ustvarjanje plesa, malce izravnajo naš um. Ne počutimo se navdahnjeni, mogoče zato, ker za navdih potrebujemo malo več boja, tenzije.« Ustvarjanje 'izven konteksta' je lahko zelo dragocen način dela. »Vzeti ples izven prostorov, kjer bi naj obstajal, ter delo z njim v različnih kontekstih, kjer bi ga bilo nenavadno videti ali izkušati, je lahko močno in razkrivajoče orodje, ki nas lahko marsikdaj naravnost osupne.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Podobno izpostavlja Kinkulkinova, ko opisuje svoje spomine pripravljanja koreografij za izpite plesnega šolanja kar doma. Šolski studii niso bili vedno na voljo, in kadar je dobila manjše naloge, je pogosto koreografirala v svoji resnično majhni dnevni sobi. »Kadar moraš malo potisniti meje ali resnično premisliti, kako uporabiti prostor, se lahko izcimi nekaj novega.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

V različnih prostorih tako nastajajo različne stvari.

Velik del ustvarjalnega dejanja se na splošno zgodi v umetnikovem notranjem ustvarjalnem prostoru – prostoru razmišljanja, sanj in nezavednega. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Prostor je v meni. Ne samo tam, kamor projiciram svoje razmišljanje in kjer vadim. Kot ustvarjalka se razdvajam med ure, ki jih preživim v dejanskem, konkretnem prostoru studia, in trenutke mojega vsakdana, ko nisem v studiu in nosim s seboj veliko refleksij na dogodke iz zunanjega prostora dnevnega življenja, kar lahko pomeni s podeželja, iz narave, mesta, urbanega okolja, podzemne železnice, vlaka, trenutkov čakanja, tranzicij iz enega prostora v drugega... Ti trenutki so zame dejansko konstantno tudi delovni prostor. In to je tudi malo nevarno, se mi zdi. To pomeni, da konstantno delam, konstantno razmišljam, ves čas jemljem vtise od zunaj in jih predelujem. Ne da bi to zares želela, vendar se to nenehno dogaja v moji glavi. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Ples je možno ustvariti tudi v mislih, izpostavi Križičeva. »Realizirati ga pa potem mogoče ne moreš, ali pa ni to, kar si si zamislil. Tudi v svoji sobi si lahko zamislim neke plesne motive ali gibe in je to ples, ampak tukaj ne morem ustvariti plesne predstave za na oder v plesnem teatru.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Reynoldsova izpostavlja, da je smiselno premisliti, v katerih prostorih potekajo ustvarjalni procesi in v katerih prostorih se te predstave potem nastopa.

To sta lahko dve zelo različni stvari. Kje se dogaja eksperiment in kje se potem zgodi dejanski rezultat. Razlikovanje med tem, kje se dogaja raziskava in kje se odvije nastop predstave. Nastop je neke vrste javni prostor, medtem ko je na nek način prostor raziskave bolj zasebni prostor. Oba vplivata drug na drugega in oba sta potrebna. Še posebno pri site-specific delu, kjer je faza raziskave lahko malo bolj fleksibilna v smislu tega, kje se lahko dogaja. Če na primer delaš celotno predstavo o hoji, potem lahko ustvarjaš in vadiš tudi zunaj. Zelo je tudi odvisno od tega, na čem delaš. Dandanes, ko ples ne obstaja samo v studiu ali v gledališču, in ne gre samo za specificirano in kodificirano gibanje, se resnično odpira večji okvir, znotraj katerega se lahko raziskave in nastopanje v plesu dogajajo. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

### 3.2.1.1 Optimalnost prostora za ustvarjanje

Ples kot umetnost vendarle potrebuje prostore, ki se jih za to prakso namensko odreja. Namenski plesni prostor je eno glavnih sredstev za plesno ustvarjanje.

Idealnega prostora za ustvarjanje ni. Ali pa lahko obstaja, specifičen v različnih razmerah. Elliotova izpostavlja vidike dela, ki na splošno nimajo opravka z umetniškim sprejemanjem odločitev - znotraj meja svojih pogojev v ustvarjanju se do sedaj ni zavestno odločala, kje bo nekaj ustvarila, temveč je naletela na prostor in tam nekaj naredila, ali pa je naredila nekaj z/iz danih prostorskih in drugih pogojev. »Če pogledam nazaj, vidim, kako so se nekateri prostori, v katerih sem se znašla, izkazali za idealne za mojo kreacijo, komplementarni temu, kako sem se počutila in sem kljub temu ustvarjala.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Idealen prostor obstaja šele takrat, ko ga umetnik prepozna kot takega. »Idealni prostori za ustvarjanje so tisti, za katere niti ne veš, da so idealni, dokler ne veš; lahko imaš čudovit raznolik studio, ampak stara ječa/klet bi bila kljub temu bolj idealen ustvarjalni prostor za solo o 'zaklepanju samega sebe' ali 'čudaštvu'.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Jamnikarjeva izpostavlja, da si idealni prostor ustvari umetnik sam. »S teboj v tem prostoru se ustvari 'idealni prostor', soustvariš ga s svojim določenim namenom. V bistvu na začetku ni idealnega prostora, skozi proces projekta pa ta tvoj delovni prostor postane idealen za ta projekt.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Umetnik delo tako zavedno ali nezavedno prilagaja vplivu prostora, saj le-to vedno nastaja v dialogu z njim. Jamnikarjeva opisuje svojo trenutno izkušnjo dela v prostoru, ki v osnovi ni namenjen plesnemu ustvarjanju. Ta prostor – telovadnica vrta – je zanjo v tem trenutku idealen, kljub temu, da sploh ni plesni prostor. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Velikokrat se mi je že zgodilo, da sem bila v prostorih, ki so na videz, po nekih kriterijih delovali idealni: gromozanski, toplo, svetlo, vse možnosti, luči in zvok, pa se kljub vsemu temu niso zdeli pravi za tisti ustvarjalni proces, recimo sem se izgubila v prostoru ali pa je bil tak hladen občutek... Včasih sem si mislila, zdaj bi potrebovala ogromen prostor, da bi lahko izpeljala svojo zadevo, pa zaradi okoliščin tega nisem mogla in sem pristala v neki miniaturni sobici, ki je bila potem takrat, za tisti projekt, popolna. Je pa mogoče kmalu v procesu postala premajhna. Rekla bi, da idealen prostor ne obstaja in da je približek idealnemu odvisen od projekta. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Dokler ustvarjalec potrebuje sugestije od zunaj, ali pa preprosto mentalni prostor, pavzo za obrat navznoter, kjer v sebi poišče tisto, kar želi izraziti, je lahko plesni prostor odveč, ali pa vzbuja pritiske, saj na nek način deluje preveč nevtraliziran oziroma standardiziran, da bi se umetnik tam notri odprl sam sebi. »S sabo nosi že določene oznake, ki te mogoče v tistem trenutku nehote silijo v neko smer, ki takrat zate in tvoj proces ni prava.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)



Schweitzerjeva, ki se v svojem delu izrazito ukvarja s prostori, za vsak svoj novi projekt potrebuje drugačen prostor za ustvarjanje. »Privlačijo me prostori, ki predstavljajo gibu fizični izziv. To ponuja priložnosti za oprijemljivo reševanje problemov in iz plesalcev med njihovimi poskusi pogajanja s prostorskimi značilnostmi izvleče nekaj iskrenega.« (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

### 3.2.2 Kaj je »prostor za ples«?

Z Gieschejevo sva poskušali opredeliti, kateri prostori so narejeni za ples, in kaj to pravzaprav pomeni. V Berlinu so bili številni prostori najprej namenjeni nečemu drugemu, šele potem so bili preoblikovani v plesne namene. Lake Studios je plesni prostor, a je pred tem njegova zgradba služila kot tesarska delavnica. »Ustvarjanje takšnega prostora vzame veliko časa ali pa se mora tega lotiti zelo izkušena oseba, da ji že v prvem poskusu uspe ugotoviti, kako se stvari premikajo skozi prostor, kje je potrebna tišina, kje se dogaja gibanje...« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Giesche poudarja, da je ideja, da je nek prostor zgrajen za ples, izjemno umetna. »Če bi nekje obstajal popoln prostor, zgrajen za ples, se ples ne bi nujno želel dogajati tam, kot se dogaja v drugih vrstah prostorov. Kajti ples je nekaj, kar uspeva zaradi okolja in povezav med stvarmi.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Videla sem čudovite prostore, zgrajene za ples. Z ogromnimi okni, širnimi tlemi in vsem... ampak nikoli se nisem počutila tako dobro, plesati tam. Na primer, v mojem domačem kraju Alfred v državi New York so zgradili izjemno stavbo z velikimi plesnimi dvoranami z ogromnimi okni z razgledom na hribe, tla so popolna in vse je popolno, toda če pomislim, mi je ljubše plesati tukaj v Lake Studios. Veliko bolj udobno mi je plesati tukaj ali v prostoru, ki je temu podoben, kot pa v prostoru, ki je bil z jasnim namenom in še kako zgrajen za ples. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Ustvarjati v prostorih za ples, studiih, teatrih, lahko včasih vzbuja občutke, da je tam potrebno narediti nekaj »zares«, nekaj dobrega, »fenomenalnega in revolucionarnega«. Jamnikar opisuje občutke notranje prisile ob ustvarjanju v prostoru, ki je namenjen plesnemu ustvarjanju, plesu na splošno.

Čutim, da me studii in teatri silijo v produkt, podzavestno mogoče. Vsakokrat, ko vstopim v te vrste prostor, začnem čutiti pritisk, da moram nekaj ustvariti. Ko pa sem v prostoru, ki sploh ni namenjen plesu, se lahko bolj osredotočim na proces in dopuščam, da me tisti prostor kot tak informira, pa tudi sebi dopuščam več raziskovanja, svobode, bolj sem sproščena in usmerjena v proces, tako pa tudi bližje sama sebi in bolj pristna v svojem ustvarjanju. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Pojavlja se vprašanje o raznolikosti ustvarjalnih procesov. Različni ljudje, različne stopnje v ustvarjanju, različne faze procesa. Je tu sploh možno kaj posplošiti? V odnosu med procesom

in prostorom igrajo pomembno vlogo osebnost(i) ustvarjalca(cev), njihova starost in izkušnje, zanimanja, stadij projekta, in podobno.

Umetnik skozi leta razvije svoj način ustvarjalnega dela; spozna sebe, ugotovi, kaj potrebuje za delo, kaj ga navdihuje. Pri nekaterih se šele takrat lahko pojavi potreba po nekem razmeroma nevtralnem prostoru, kjer ustvarjalec zamišljeno realizira. Podoben razvoj se lahko zgodi tudi znotraj enega ustvarjalnega projekta. Začetne, raziskovalne faze lahko dopuščajo večjo svobodo pri izbiri prostorov za ustvarjanje, bolj izdelana vizija pa kliče tudi po bolj specificiranem prostoru.

Ustvarjalske osebnosti, ki imajo jasno umetniško vizijo, bi morda skorajda kjerkoli lahko izpeljale svoje ideje in do prostora morda nimajo tako visokih zahtev, potrebujejo le najosnovnejše pogoje (prazen prostor, topla tla, ozvočenje). »Najbrž je odvisno od posameznika, koliko je dovzeten za to, v kakšnem prostoru dela. Za nekatere ljudi je popolnoma vseeno, kje so. Drugi pa potrebujemo zelo specifične prostore, ker se v enem prostoru počutimo nelagodno, v drugem pa dobro.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

### 3.2.3 Potrebe namenskih studijskih okolij

Univerzalnih idealnih prostorov ni, kljub temu pa lahko določene vzporednice opredelimo kot skupne potrebe ustvarjalcev v studijskih okoljih, v prostorih, namensko ustvarjenih za ples.

Plesalci potrebujejo dober, varen prostor, v katerem lahko mirno in osredotočeno trenirajo, vadijo, raziskujejo, ustvarjajo ter sodelujejo z drugimi ustvarjalci. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Umetnice izpostavljajo pomembnost povezave med prostorom in počutjem v njem. Od tega je namreč neposredno odvisen osnovni navdih za ustvarjanje. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Jamnikarjeva opaža, da pri svojem delu najprej opazi svoje počutje v določenem prostoru, saj ji to izrazito niha. »Če se počutim zelo neprijetno, pod pritiskom, se zelo mučim. Kadar se počutim dobro, sproščeno, je v ustvarjalnem procesu vse možno. Hitro razlikujem med pozitivnim in negativnim vplivom prostora name.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Reynoldsova govori o atmosferi prostora, ki je bodisi vabljava, ali pa ne. »Se počutim povabljeno, imam občutek, da lahko diham, da se lahko širim ali se počutim klavstrofobično? Me pripravi do tega, da se želim premikati, je temen, je svetel, ima okna...?« Vse omenjeno v ustvarjalki sproži reakcijo, se je dotakne na nek način. »Prostor, ki mi vzbudi željo po ustvarjanju, je prostor, v katerem začutim povabilo. In v katerem imam možnost premikati se na kateri koli zelen način. Če želim iti na tla, lahko grem na tla, če se želim dvigniti, se lahko dvignem. To je velik prestiž in ne zgodi se vedno, ampak to bi bilo idealno.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Elliotova izpostavlja specifično neposredno občutje ob prihodu v prostor. »K ustvarjanju me nagovori občutek, da si lahko hitro predstavljam, kako bi izgledalo s tem ali onim notri, kako me vznemirja, videti ga praznega in širnega, kako odmeva, če zakričim, zatopotam ali zašepetam v njem, kako se čuti udoben in prijeten, kako dolgo lahko drsim, kako me linije in barve spominjajo na vzorce, kako toplo ali mrzlo se čuti...« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Tudi Rupnikova govori o pomembnem, a težko opredeljivem vplivu prostora, ki se izmika opredelitvam s fizičnega ali tehničnega vidika.

Zdi se mi, da eni prostori res nekaj imajo – mislim, da ne moreš povedati, kaj. Prideš in lahko narediš kar milijon stvari, kar dogaja se ti. Lahko tudi, da ni najbolj lep, najbolj sodoben, najbolj ne-vem-kaj, ampak nekaj ima. Ne vem, od česa je to odvisno – od tega, kdo ga je zgradil, kdo je lastnik, mogoče. Najbrž pa od tega, kakšno ima zgodbo, kdo vse in kako se tam dela, verjetno tudi od prejšnjih izkušenj, kakšen občutek pusti ta prostor. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Sodobni ples nima ene same estetike, kar ga dela zanimivega. V kontekst sodobnega plesa lahko spada tako petinštiridesetminutno stanje pri miru kot tudi divje skakanje in odbijanje od sten, zato lahko mnogo različnih prostorov podpira njegovo funkcijo. »Toda mislim, da mora prostor za ples biti vabljev. Ljudem mora vzbujati željo ali navdih, da bi se želeli premikati. Telo potrebuje prostor, telo potrebuje prostor za premikanje. In če tega nimaš, se ne boš premikal.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Vzbujanje klica po gibanju je pomembna značilnost prostora, ugotavljata tudi Elliot in Križič. »Plesni ustvarjalci se (radi) veliko premikajo. Ali pa vsaj težijo k potrebi po tej možnosti, da se lahko premikajo na veliko – mogoče tega potem ne naredijo, ampak možnost, da se lahko vsaj poizkusiš veliko premikati, je pomembna.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)  
Križičevo k ustvarjanju pritegnejo veliki, svetli in odprti prostori. »To je lahko neka avla, ali

zunanji prostor, ki je homogen, z določenimi elementi... V velikem prostoru hitro vidiš: tukaj bi se pa dalo narediti plesno predstavo!« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Reynoldsova izpostavlja perečo problematiko nerazumevanja splošne javnosti za prostorske pogoje dela s telesi, izvajanja plesnih in gibalnih praks.

Kadar me najamejo za poučevanje, ljudje pogosto nimajo niti najmanjšega pojma, kaj pomeni imeti sobo z dovolj prostora. Običajno mi dodelijo prostore, v katerih je na tone stvari, tla so umazana, nobene inspiracije za gibanje ni v njih. In to me resnično preseneča, saj kaže na pomanjkanje razumevanja za to, kaj ples je. Ali kaj ples lahko je. Ali kaj je dejansko potrebno za delo z ljudmi in njihovimi telesi v nekem prostoru. To je nekaj, kar je bilo vedno resnično frustrirajoče. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Na prošnjo, naj poskušajo opredeliti lastnosti dobrega prostora za ustvarjanje, so mi intervjuvanke odgovorile z naborom splošnih fizičnih karakteristik, ki se izrisujejo kot osnovni ali ključni pogoji studijskega plesnega ustvarjanja.

Najprej smo se tako dotaknile koncepta optimalne velikosti. Ustvarjalke potrebujejo »dovolj prostora« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september), »primerno velikost« (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september), »velik studio« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober), ki »z lahkoto gosti najmanj deset premikajočih se ljudi« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober), ima »dovolj površine za gibanje« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober). Gieschejeva pa hkrati izpostavlja, da je lahko v primeru, kadar so prostori preveliki, v nekem smislu zastrašujoče.

Prostor je lahko prevelik, v njem se lahko izgubiš. Razen v primeru, da si zelo posebna oseba, kot Barišnikov na primer – nekdo s prezenco, ki lahko konstantno napolnjuje tako velik prostor. Ključ je tudi v razmerju med osebnostjo človeka in prostorom. Ni možno, da bi se v prostorih vsi enako počutili. Nekateri ljudje mogoče resnično ljubijo ogromne prostore, ker je to nekaj, kar zahteva njihova osebnost. Po drugi strani pa pri plesu zunaj ne pride do takšnega učinka, saj je to razmerje velikosti zelo jasno. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Izpostavlja se očitna pomembnost primernih tal, ki dajejo možnost sproščenega raziskovanja gibanja znotraj različnih konfiguracij odnosa telesa s silo gravitacije. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september) Večina odrov, ki gosti plesne predstave, je opremljena s plesnim podom, ki učinkovito zagotavlja varno in udobno gibalno eksperimentiranje. Studijski prostori s plesnim podom tako omogočajo telesu prilagoditev na to specifično teksturo tal za okoliščine nastopa že v procesu ustvarjanja. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Plesno ustvarjanje se zaradi pomanjkanja primernih prostorov žal prepogosto izvaja v hladnih prostorih – s tem ima večina intervjuvank zajetno število izkušenj. Vse izpostavljajo vidik primerne temperature kot pomembno značilnost optimalnega prostora za ustvarjanje.

Uporaben in produktiven prostor ima dostop do zunanosti. Kinkulkin poudarja, da je v škatlastih prostorih, ki so popolnoma izolirani od zunanje okolice, izjemno težko delati. Za delo je ključnega pomena prisotnost naravne svetlobe (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september). »Naravna dnevna svetloba, ki prihaja v studio iz kota, od koder dejansko prihaja, ti daje tudi energijo – sonce je zgoraj, ni z nami na isti horizontalni ravni. Svetloba, ki prihaja z neba, daje energijo za delo in ti pomaga ostati zbran.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

V sredini stropa velike dvorane Lake Studios se nahaja piramidasta struktura, sestavljena iz oken, tako da v studio dnevna svetloba prihaja od zgoraj. »Za ples in mogoče za vse oblike dela na čemerkoli je izjemno pomembno imeti v svojo percepcijo pri delu vključeno dimenzijo neba. Ta nas opominja, kako majhni smo, in ta odnos je dober. Imeti perspektivo. Se zavedati, da obstaja zunanji svet, ki ni samo na tvoji ravni, na ravni oči, ampak je tridimenzionalen, vse naokrog.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Dober ustvarjalni prostor omogoča varnost in zasebnost, da lahko umetnik izolirano in osredotočeno počne, kar želi, brez zadržkov in strahu pred morebitnimi motnjami procesa. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

V estetskem smislu se nam v pogovorih izrisuje čist, tih, homogen, prazen prostor (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober). Giesche omenja praznino, jasnost in čistost v kombinaciji z majhnimi podrobnostmi, kot so teksture, ter navidezno simetrijo. »Nekaj podobnega kot človeško telo – na nek način je simetrično, izgleda simetrično, v resnici pa ni. Srce je bolj na levi strani, jetra in trebušna slinavka so na različnih straneh, levo in desno oko izgledata drugače. Nekaj je približno simetrično, pa vendar ni, če pogledaš поблиže; mislim, da mi v prostoru to pomaga.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september) Ustvarjalni prostor za ples v estetskem smislu tako »potrebuje malo karakterja, a hkrati zmore učinkovati kot prazna stran«. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Gentile svoje ustvarjanje definira kot predelovanje lastnih idej in izkušenj, izbrane tematike, s katero se želi ukvarjati. Posledično za ustvarjanje predstave potrebuje prazen prostor, ki deluje kot bel, prazen papir, »kot se le da zen«, brez elementov, ki bi vzbujali pozornost in vnaprejšnje ustvarjanje povezav. V ustvarjalnem procesu potrebuje okolje, ki »ne proizvaja nikakršnega imaginarija«, saj le-tega ustvarja sama. V prostoru išče občutek, da je v jami ali gnezdu – »v zelo zasebnem, edinstvenem prostoru, v katerem lahko zaprem vrata in sem popolnoma izolirana. V smislu romantične ideje osamljenega umetnika.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Priti iz vsakdanjega življenja, čudovitega, težkega življenja, karkoli že izkusiš, v ta zelo čist in mogoče celo dolgočasen prostor, popolnoma bel ali črn, kjer ni na voljo nobenega elementa, ki bi te k čemu nagovarjal, je včasih tudi zelo boleče. Kot bel papir je. In potem se vprašaš: »In sedaj, kaj naj naredim?« Toda zdi se mi, da na neki točki to potrebujem. Jaz prinesem, pripeljem ves ta imaginarij ali svoje konkretne izkušnje iz življenja na ta bel papir. Ta lokacija potem postane prostor, kjer začnem komponirati z vsem tem, kar nosim. Te izkušnje lahko vzbudim, priključem nazaj v ta prazen prostor, in naredim, da prostor resonira s tem. V praznem prostoru ustvarjam tudi različico realnosti, kar v realnosti sami ni mogoče. Prazen prostor je natančno prostor sanj. Zame je bela škatla ali črna škatla nekaj takega, kot kadar spimo in sanjamo in naša podzavest ustvarja imaginarne in nore različice resničnosti – zame je to enako, ti prazni prostori. V bistvu je to to, kar počnem. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

### 3.2.3.1 Studio kot igrišče

Ena od zelo pomembnih stvari v prostoru za ustvarjanje je imeti na voljo različne vrste lahko dostopnih virov, ki podpirajo in spodbujajo ustvarjalnost in ki jih ni potrebno iti kupiti v trgovino ali pa prositi nekoga za izposajo, saj so v prostoru oziroma njegovih neposredni bližini pri roki za izbiro in uporabo. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober) »Ugotovila sem, da so najrazličnejši viri zelo pomembni – vse te majhne stvari, ki nam ležijo tod okrog in niso nujno potrebne v plesni dvorani, so pa na voljo, da lahko preizkušaš različne stvari ali jih uporabiš – kot na primer kos lesa ali neko orodje. Da imaš občutek, kot da si doma in imaš za uporabo na razpolago veliko stvari.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Delovni prostori, ki imajo na voljo obilje možnosti za preizkušanje, na primer gledališke luči, fundus s kostumi, garažo z rekviziti, možnost studio umazati, vanj prinesiti tekočine in druge snovi ter z njimi preizkušati različne ideje, pripomorejo k celostnemu, organskemu hkratnemu razvoju različnih vidikov predstave. »Če imaš vse tam in lahko že sproti preizkušaš, lahko tudi predstavo narediš na ta način, da je vse to že organsko vkomponirano vanjo. Tako lahko preizkusiš kakšno idejo več.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Pomembno je tudi minimizirati količino drugih stvari znotraj direktnega delovnega prostora, kolikor je le mogoče, na primeru Lake Studios ugotavlja Gieschejeva.

Velik in mali studio ne vsebujeta odvečnih stvari. Tudi ostali javni prostori so minimalno opremljeni, s stvarmi, ki ti dajejo občutek udobja, na primer kavno-čajni kotiček, blazine in podobno. Toda nič nepotrebne, kar ne bi bilo dnevno v uporabi, ne stoji naokrog, razen dveh ali treh dekoracij. Vse, kar je v prostoru, je v gibanju in vedno potrebno. Tudi tako sem organizirala prostor – kar je največ v uporabi, je lahko zelo blizu studia, in kar je v uporabi občasno, je malce bolj oddaljeno in tako naprej. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Še en pomemben vidik pri ustvarjanju je možnost v prostoru delati s svetlobo in temo – poleg dobre naravne osvetlitve prostora tako tudi možnost zatemnitve, ustvarjanja črne kocke, v kateri je možnost uporabljati luči. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Delam tako s svetlobo kot s temo. V različnih fazah in različnih prostorih sem pogosto delala s svetlobo, kadar sem recimo morala odpreti okno in imeti stik z zunanostjo. In potem trenutki, ko sem potrebovala popolno temo in tišino. Enkrat sem se pokrila s črno tkanino in ostala pod njim nekaj ur. V prostorih, kjer imajo te grde umetne neonske luči, sem uporabljala in se igrala z drugimi lučmi in tako ustvarila neke veliko bolj sanjske, oneirične, edinstvene čarobne prostore. Tudi to je lahko zelo navdihujoče. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Tovrstno »igrišče za odrasle« z vsemi možnostmi omogoča v ustvarjalnem procesu veliko igre, kar pa ni nujno vedno produktivno in/ali spodbudno. Gentile opisuje, da raznolikost možnosti za preizkušanje lahko tudi zavira ustvarjalnost. Primernost določenega prostora zavisi od faze in vrste procesa, v katerem se umetnik trenutno nahaja.

Včasih, več možnosti kot jih imam, bolj ne vem, kaj bi počela z njimi. Zgodilo se mi je, da sem delala v enem od teh izjemnih velikih teatrov, kjer imajo mešalko, projektor, set luči, vse te tehnične stvari, in porabili so eno uro, da so mi razložili, kako vse to uporabljati. Potem sem ostala sama in lahko bi uporabila, karkoli bi si zaželela. In jaz sem si mislila, kaj pa naj zdaj z vsem tem? Želela sem si samo odgrniti vse zavese in odpreti okna, in to sem tudi naredila. Nobenih luči nisem uporabila, mogoče sem eno uro samo ležala na tleh, z občutkom, da sem v prostoru, ki si ga nisem zaslužila. Bila sem v izjemnem prostoru v napačnem trenutku. Niti sanjalo se mi ni, kaj naj naredim z vsem tem. Na trenutke sem sovražila ta prostor, sovražila vso to tehniko, sovražila vse te možnosti. Mislila sem si, prehitro je zame, ali celo, da ne potrebujem vsega tega za to predstavo. V tem projektu sem potrebovala samo preprostost naravne svetlobe, na primer. Ne pravim, da vedno potrebujem naravno svetlobo ali da vedno hočem lučnega tehnika, ampak da je odvisno. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

### 3.2.3.2 Nevtralnost prostora

Med pogovorom z Reynoldsovo sva prišli do koncepta nevtralnosti prostora. Opisovala je primere ustvarjanja v nekaterih prostorih, ki niso primarno plesni – včasih je na primer delala v telovadnici –, in ob tem ugotavljala, da je bilo delo tam pravzaprav v redu. »Plesne dvorane so lahko dobre, ampak včasih tudi niso nevtralni prostori.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Kaj pravzaprav pomeni nevtralnno, in česa prostor za ustvarjanje naj ne bi vseboval? Tudi v pogovorih z ostalimi ustvarjalkami smo se dotaknile konceptov izpraznjenosti, »belega papirja«, inkubatorja, minimalizma.

Ples ustvarjamo na različne načine. Navdihujejo nas različne stvari. Prostor lahko služi zgolj kot sredstvo, inkubator za rast in razvoj umetniških del, lahko pa obstaja kot soustvarjalec in njegova vloga po pomembnosti od projekta do projekta niha. V primeru prostorsko nevtralnega oziroma bolj idejnega, gibalnega zanimanja je najbolj optimalno imeti na voljo čim čistejši prostor, ki ti ne daje nobenih sugestij, da le-te lahko prihajajo iz ustvarjalca samega in njegovega telesa. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Noben prostor ni nevtralen, vsak vsebuje določeno vsebino, zgodovino. Izpostavlja se pomen vsakodnevnih aktivnosti, ki se v določenem prostoru redno odvijajo in odtis, ki ga tam pustijo. Prostor zbira spomine, nabere avro, nabere informacije, kaj se v teh prostorih dogaja, kakšen je kontekst okrog njih. Tipi prostorov, kot sta plesni ali joga studio, vsebujejo že določeno obstoječo energijo ali vtis, ki narekuje, kaj naj bi se v teh prostorih dogajalo. To lahko razberemo iz prisotne zelo specifične estetike, ki daje vedeti, kakšne vrste gibanje se tam izvaja; organizacije prostora, stvari, ki visijo na stenah; vrste dela, ki se tam opravlja; dimenzij prostora; prisotnih pripomočkov (na primer baletnih drogov). Prostor je tako že vnaprej nabit s pomenom, ideologijo, namenom. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Lake Studios Reynoldsova navede kot primer dobrega nevtralnega prostora, saj se tam dogajajo najrazličnejše gibalne prakse (sodobni ples, joga, otroške delavnice, umetniške rezidence, gledališki in uprizoritveni dogodki ...). Ustvarjen je bil sicer skozi zelo specifično vizijo in ima zelo specifično smer, ponuja pa raznolikost, ki tega prostora ne definira kot prostora z določeno vrsto estetike.

Ko govorim o nevtralnem prostoru, govorim bolj o raznolikem kot pa definiranem prostoru. O prostoru, ki se vsakič znova preobraža z različnimi stvarmi, ki se tam dogajajo. Z nevtralnostjo v tem primeru ne mislim nečesa, čemur manjka mnenja ali barve. Gre za kontinuirano zagotavljanje odprtine, da se nekaj zgodi, brez opredeljevanja, kaj to je. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

#### 3.2.4 Prostorska kontinuiteta/posamičnost v ustvarjanju

Z umetnicami smo govorile o pomembnosti prostorske kontinuitete, ki je ustvarjalcu stalno na voljo.



Zame imeti na voljo kraj, kjer lahko delaš in ustvarjaš, pomeni, da lahko kot umetnica grem skozi plasti svojega dela. Lahko grem skozi trenutke navdiha, lahko grem skozi težavnosti na nekem kontinuumu. Ne gre za tisto, ko nekaj začneš in potem nehaš in dolgo časa nič ne delaš, ker nimaš na voljo prostora. V bistvu ta možnost imeti prostor omogoča določen proces v kontinuumu dela – kar je lahko na primer koreografsko delo, raziskovalno delo, poučevanje – in hkrati ustvarja okolje, v katerem jaz kot umetnica lahko stvari izmenjujem z drugimi. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Kontinuirano ustvarjanje v istem prostoru je za trenutne razmere na področju neodvisne (plesne) umetnosti v prvi vrsti prestiž, predvsem če je ta prostor z osnovnimi pogoji primeren za ustvarjanje. Imeti studio na dosegu roke več let svoje ustvarjalske prakse je nekaj izredno privilegirane, saj pripelje do kontinuiranega posvečanja in vzpostavljanja rutine v posameznikovi plesni praksi, kar posledično ustvari neko kontinuiteto v ustvarjalnem delu. Le-to lahko tako z vidika prostora kot sredstva poteka nemoteno, kar zagotavlja tudi (za umetniške razmere današnjega časa na različnih ravneh kritično odsoten) občutek varnosti. Po drugi strani nenehno iskanje in plačevanje primernih prostorov ter morebitno seljenje iz enega prostora v drugega pomeni logistične in finančne probleme in hkrati potencialno tudi neke vrste shizofreno plat ustvarjanja. Možnost živeti in delati v istem okolju, kot jo imajo na primer stalni rezidenti Lake Studios, predstavlja privilegij, ki ga izkusi razmeroma malo število neodvisnih plesnih ustvarjalcev in je v življenju plesnega umetnika zelo redka, unikatna izkušnja. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober; Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Tu nemudoma trčimo ob politiko. Kot idejna, zdaj tudi umetniška vodja in gonilna sila plesnega centra Lake Studios Berlin Gieschejeva ugotavlja: »Če imaš prostor, imaš tudi moč. Ta odnos, kdo koga prosi za nekaj, se je popolnoma spremenil, odkar imam svoj prostor – kar je prijetno, vseč mi je, vendar sem se hkrati začela zavedati, kaj to pomeni. To resnično izpostavi obstoječi odnos moči.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

To seže širše od dotičnega prostora Lake Studios – vključuje tudi druge studie, festivale in gledališča, ki delajo izbore, kdo in kaj bo izvajano v njihovih prostorih.

Če nisi izbran, da bi nastopil/delal v določenih prostorih, to pomeni, da nimaš določene vrednosti oziroma nekaj podobnega. To daje tem prostorom veliko moč. In če imaš na voljo svoj prostor, potem ti ni treba biti del tega sistema. Ni ti treba skrbeti, ali bo tvoja predstava predstavljena v gledališču HAU, ker imaš prostor, v katerem lahko vzdržuješ svojo dnevno prakso in če se tako odločiš, lahko razviješ nekaj v svojem lastnem času in mogoče imaš čez deset let res dobro predstavo. In to je v redu. Ni ti treba narediti predstave vsako leto, samo zato da ostaneš v krogu popularnosti, z namenom, da bi si s tem omogočil na voljo prostor. Kajti to je ta možnost, ki ti preostane: če ne ostaneš popularen, potem, ali moraš plačevati za prostor na veliko, ali pa ne boš povabljen. Ta borba izgine, če lahko najdeš svoj lastni prostor, v katerem

ti je udobno ustvarjati in seveda najpomembneje, kjer je tudi možno predstaviti svoja dela pred občinstvom; da torej ne gre le za majhen studio, ampak mora biti tudi prostor, v katerem lahko predstavljaš. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Monica Gentile prihaja iz Italije, kjer, po njenih izkušnjah, prostori pogosto niso na voljo. V primerjavi z Italijo so v Berlinu veliko bolj dostopni, bolj enostavno je priti do njih in prostori so veliko večji. »Kar se mi zdi prava sreča.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Za Elliotovo bi v tem trenutku imeti prostor, kjer bi lahko kontinuirano ustvarjala, pomenilo celo »izpolnitev sanj«, saj te možnosti, kot mnogi plesni ustvarjalci, nikoli ni zares imela. »Predstavljam si, da bi to bila neke vrste fizična in metaforična škatla, ki bi jo lahko upravljala in kjer bi mi bilo dovoljeno poizkušati, kjer bi lahko obstajala in se navadila doma, scenarija, baze; kraja, kjer bi drugi ljudje lahko vstopili in soobstajali z mano.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Tudi v tem vidiku se izpostavijo različne potrebe glede na osebne in umetniške preference ustvarjalk. »Imeti ves čas isti prostor pomeni čutiti varnost, je mehurček, ki ti dovoljuje, da se posvetiš svojemu procesu, medtem ko če menjavaš prostore ali greš nekam, kjer nisi še nikoli bil, si pa veliko bolj odprt za tisti prostor, ker je nekaj novega, vznemirljivega, in mogoče vpliva na tebe in tvoj proces, ni pa nujno. Ustvarjalci smo različni.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Ustvarjanje v različnih prostorih je večini intervjuvank poznano in predstavlja nekaj, s čimer povečini redno delajo. Nekatere izpostavljajo, da jim ta način dela ustreza bolj kot kontinuirano delo v istem prostoru.

Potrebujem spremembe, pestrost, na splošno v življenju in pogosto v istem dnevu. Verjetno naravno pomeni tudi to, da bo kljub temu, da so raziskave, na katerih delam, lahko del istega projekta, delo samo pod vplivom različnih prostorov, in tako vedno vsaj rahlo ali pa celo drastično variira. Tudi če gre za vadbeni prostor – prostor, kjer ustvarjaš, vadiš; zaodrje, prostor, ki ni oder – še vedno delo ustvarim v skladu z njim, ali pa delo samo nastane v skladu z njim. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Moje začetno stanje ustvarjanja je običajno bolj vznemirljivo ali bogato, ko vstopim v nov prostor, kjer nisem prej še nikoli ustvarjala. Kadar sem vstopila znova v stari prostor v novem ustvarjalnem obdobju, je tisti prostor še vedno držal v sebi spomine, asociacije na prejšnji projekt. Predvsem kakšne negativne, ti velikokrat ostanejo. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Nisem tip človeka, ki bi lahko kontinuirano ustvarjal v istem prostoru. Če bi se med procesom ustalila v enem določenem prostoru, bi to zanetilo asociiranje z njim, ki mojemu delu ne bi služilo. Svojo plesno izobrazbo sem kot mnogi pridobila v (skoraj sterilnem) studijskem prostoru med štirimi stenami in moje asociacije s tovrstnimi prostori niso vedno pozitivne. V svojih procesih ne bežim pred studii, vendar pa, kadar je to le mogoče, zelo rada uporabljam različne vrste prostorov. (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

### 3.2.5 Lake Studios Berlin kot primer dobre prakse

Lake Studios Berlin je prostor za plesno produkcijo in hkrati bivanjski prostor devetim raznolikim začasnim in stalnim rezidentom. Gre za primarno neodvisne gibalne umetnike, ki delujejo znotraj raznolikih stilov in metod plesa. Dnevno med njimi potekajo procesi izmenjave; v obliki rednih jutranjih klasov, pogovorov ob večerjah, predstavitev ustvarjenih del in diskusij o njih ter drugih metod. Poleg dveh z lesenimi vzmetnimi tlemi opaženih studiev center sestavljajo raznoliki prostori, vključno z velikim vrtom, tesarsko delavnico za izdelavo scenografije in rekvizitov, šivalni stroji, multimedijski prostor/knjižnica, prav tako pa tudi nekaj tehnične opreme (video projektor, kamere, mešalnik za ozvočenje, gledališka oprema luči). Prostor je edinstven zaradi svoje umirjene in osredotočene delovne atmosfere ter hkrati prijazne skupnosti umetnikov. Priložnosti za predstavitve in predstave so organizirane mesečno, prav tako tudi profesionalni treningi in delavnice, ki podpirajo pretok idej in koreografske raziskave. (Lake Studios Berlin, b. d.)

Gre za rezidenčni center, ki ima izjemno dobro lego. Nahaja se namreč na obrobju Berlina, v Friedrichshagnu ob jezeru Müggelsee na vzhodu Berlina. Okolje, v katerem se studio nahaja, je razmeroma mirno in oddaljeno od naglice velikega mesta. Jezero je veliko, ob njegovih bregovih so velika področja gozda in sprehajalnih površin, v toplih mesecih je primerno za kopanje.

Zaradi svoje bližine naravi in umirjenosti okolice je studio idealen za umik v samoto in osredotočeno delo. Hkrati je Berlin, prestolnica in eden pomembnejših sodobnih evropskih centrov za umetnost in kulturo, oddaljen pol ure vožnje z dobro urejenimi javnimi prevozi. Ti dve kontrastni značilnosti zagotavljata dobro ravnovesje in lahko ugodita različnim potrebam ustvarjajočega umetnika: nabiranje stimulusov, navdiha v dinamičnem okolju vrtinca umetniških praks in produktov v mestnem središču na eni, ter umirjanje, umik od motenj, fokus na lastno delo in pobeg iz vsakdanjika, sproščujoča prisotnost narave za obnavljanje energije na drugi strani.

Prostor umetniško vodi koreografinja in plesalka Marcela Giesche, ki je tudi pobudnica za ustanovitev centra maja 2013. Lake Studios Berlin je nastal iz nekdanje tesarske delavnice. Prostor so obnovili in v plesni center preuredili umetniki sami, s pomočjo prijateljev, sorodnikov in tesarjev iz delavnice. Sredstva za ustanovitev in stroške preureditve so zbrali preko *crowdfundinga*, internetne platforme Kickstarter.

Prostorov studia se drži stanovanjska hiša, v kateri prebiva večina stalnih rezidentov. Center je tako del njihovega bivanjskega okolja, za katerega skrbijo s svojim osebnim doprinosom. Za studio skrbijo tako v umetniškem kot tudi čisto praktičnem smislu – pomoč pri vzdrževanju prostorov, vrta, čiščenju, ločevanju odpadkov itd.

Studio za svoje delovanje ne prejema državne finančne podpore in je tako samozadosten, finančno vzdrževan z mesečnimi prispevki stalnih in začasnih rezidentov ter podpornikov, ki v obliki donacij in obiskov predstav in drugih dogodkov s finančno podporo pomagajo centru pri vzdrževanju in razvoju.

Marcelo Giesche je kot idejno vodjo projekta sama arhitektura obstoječega prostora navdihnila k ustvarjanju prostora za ples. »To ni bilo nekaj, kar bi si zamislila vnaprej, ali pa da bi si kdaj predstavljala, da bom kaj takega naredila ali da bi kaj takega hotela narediti, ali celo da bi si mislila, da je to možno.« Tri leta je živela v hiši, poleg katere se je čez čas izpraznil in postal na voljo velik prostor s čudovitimi okni, obrnjenimi v nebo, ki je do tedaj služil kot tesarska delavnica. »Porodila se mi je ideja, da bi se notri plesalo, saj sem plesalka in potrebujem prostore, v katerih lahko plešem. O tem sem se začela pogovarjati s prijatelji in drugimi kolegi in počasi se je ideja razvila – kako lahko dejansko finančno in tudi praktično ustvarimo plesni prostor.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Zamisel je prišla iz dejstva, da je bil za zapolnitev na voljo prostor. In ne obratno – da bi Gieschejeva iskala prostor, v katerega bi dala svoje stvari ali svoje plesanje; ali ker bi čutila pomanjkanje le-tega. »Nisem nujno čutila pomanjkanja, vsaj zavestno morda ne. Zdaj popolnoma razumem, da obstaja velika potreba za ta prostor. Delno tudi zato, ker je nastal skozi intenzivno, pozorno poslušanje vpletenih ljudi – kaj so oni potrebovali ali želeli, pa tudi rezidentov, ki so prihajali v ta prostor in izrazili želje po tem ali onem.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Tako je tudi način, na kakršnega je prostor urejen sedaj, vedno prilagodljiv, spremenljiv. Različni prostori so bili in so uporabljeni za različne stvari. Nameni uporabe so se spreminjali glede na to, kakšni prostori so bili potrebni ter kako so se delo in ljudje premikali skozi njega. »Celo knjižnica – to je popoln primer. Zdaj je to prehodna soba, ne več osebna soba, v kateri bi nekdo živel – kar je v preteklosti tudi bila. Povedano najbolj preprosto možno: poslušanje, kaj je kaj, je navdihnilo ustvarjanje studia.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Gieschejeva si v Lake Studios prizadeva vzpostaviti prostor, kjer bi se največje možno število različnih ustvarjalcev počutilo udobno. »V dialogu s prostorom, ki mi je na voljo, se trudim ugotoviti, kako lahko ta dotični prostor naredim najbolj udoben, osredotočen in ustvarjalno navdihujoč za največje število različnih vrst ljudi.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Lake Studios za stalne rezidente predstavlja hkrati tako delovni kot tudi bivanjski prostor. »Ta prostor čutim drugače, lahko grem v njegove različne koticke in se spomnim različnih stvari, ki so se tu dogajale meni ali drugim ljudem. To je prostor, ki je dom. Je prostor, ki s sabo prinaša stvari tako v dobrem kot slabem smislu.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Ustvarja okolje, ki omogoča medsebojne izmenjave. Stalnemu rezidentu daje dobesedno »čas in prostor«, da lahko kontinuirano ustvarja in gre skozi proces dela in kreacije. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Obstajajo lahko veliko bolj individualistični prostori, ki promovirajo takšen ali drugačen tip dela, na primer bolj »*underground*« ali bolj klinično čistega. Ta dotični prostor je zelo dober inkubacijski prostor, prostor za ustvarjalni razvoj.

Zdi se kot dober prostor za tip dela, ki ga mi počnemo v ustvarjalnem procesu. Začneš v svojem zvezku, potem si v svoji sobi, potem greš v malo dvorano, nato v veliko... Tudi razlika med malo in veliko dvorano je velika. Mnogo ljudi, ki pride sem delat, sploh ne rezervira velike dvorane in dela raje v majhni, saj so v fazi, ko potrebujejo še bolj zaprt, varen, zaseben občutek prostora, velika dvorana pa je že prevelika za to. Potreben je čas, da stvar razviješ do tega. In potem lahko narediš naslednji korak in neseš svoje delo nekam drugam, na primer. Gre za proces širjenja. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Lake Studios se zdi kot prostor, prost ideologije, in ki uspeva zaradi razlik med stvarmi, z namenom, da bi vsako posamezno stvar videli bolj jasno. »Če vidiš črno in belo in sivo, potem poznaš razmerja med njimi, ne pa, kadar vidiš samo stvari, ki so vedno črne ali vedno vijolične.«

Skozi razlike in skozi številne različne tipe ustvarjanja je ta ideologija nekako odstranjena. »To je najbrž specifično za ta prostor. Zveni visokoteče, in ne vem niti, če to drži, ampak ideologija je vsaj ne imeti ideologije, v osnovi. Pa da bi se ljudje počutili udobno kot človeška bitja. Brez, da bi to bil prostor za hipije – ne gre za ljubezen v smislu 'vsi se imamo radi med sabo'.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Lake Studios je tudi uprizoritveno prizorišče, saj se velika dvorana lahko preobraža v odrski prostor. Rezidenčni umetniki in tudi zunanji ustvarjalci svoja dela predstavljajo v sklopu samostojnih večernih prireditev, mesečno pa je organiziran tudi dogodek z naslovom *Unfinished Fridays*. Koncept prireditve je predstavitev največ štirih nedokončanih del v

procesu nastajanja (*works in progress*) dolžine med petnajst in dvajset minut. Na koncu sledi voden *feedback session*, kjer o predstavljenih delih poteka izmenjava mnenj, vtisov in razmišljanj ustvarjalcev in občinstva.

Pogosto, posebno na predstavah *Unfinished Fridays* Gieschejeva opaža, da se nastopajoči tu počutijo podpirane in varne v prostoru.

Kadar nastopajo, jim je udobno, pa ne v smislu lenosti. Gledalec lahko zato njihovo gibanje bolj polno začuti, resnično lahko zazna telesnost gibanja, ker je le-to odprto. Ne vem, kako bi to drugače razložila. Včasih se vidi, kadar je gibanje odprto, spet drugič izgleda, kot da ga nekaj pokriva oziroma da gre plesalec samo skozenj... Menim, da ta prostor plesalcu zelo dobro pomaga pri zavedanju lastne teže ter ostri občutek za poslušanje, saj studijska tla včasih škripajo. Ti dve stvari pomagata ustvariti neko določeno senzibilnost v nastopu, na kateri lahko delaš že, ko tukaj vadiš. Gre za to, da se tega navadiš in to potem nekako samodejno odpira tvoj nastop. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Prepoznavna, da bi za določene predstave bilo bolje, da bi občinstvo sedelo dlje stran od nastopajočih, hkrati pa izpostavlja primerno velikost kot eno od prednosti studia kot uprizoritvenega prostora.

Ne glede na to, kje v studiu kot gledalec sediš, je tvoje vidno polje izpolnjeno. Prostor je ravno dovolj širok, da kadar gledaš naprej, vidiš robove prostora. Imaš to izpolnjeno vidno polje, v katerem ni okvira okrog tega, kar vidiš. Kot na primer v gledališču, ko si bolj oddaljen od odra in vidiš okvir, ali pa v manjšem prostoru, ko zaznavaš dve steni na straneh. Tukaj sta velikost prostora in tvoja pozicija gledalca v njem v zelo organskem razmerju z vidnim poljem. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Gieschejeva opisuje, kako prostor Lake Studios vzbuja določen tip izraza v družabnem plesanju po kulturnih dogodkih. Po njenem mnenju je kot katalizator za nekaj, česar noben drug prostor ne bi mogel izzvati na enak način, saj zgodovina prostora in njegovo okolje ustvarita to atmosfero.

Opazila sem, in vedno se mi zdi izjemno, kako poseben je način, na katerega ljudje tukaj (družabno) plešejo po predstavah. Zelo je specifično in tega nisem videla še nikjer drugje. Takega načina gibanja, plesanja in igrivosti nisem videla v nobenem drugem prostoru ali klubu za plesanje, na primer. Smešno je, kajti vsakokrat je isto, z drugimi ljudmi in drugimi gibi, toda izraz oziroma občutek, ki ga dobim od tega družabnega plesanja, je podoben. Ljudje lomijo forme, mešajo stvari, za premikanje izkoriščajo celoten prostor, ker je le-ta seveda na voljo. Večino časa je zelo radostno, igrivo. Ljudje mešajo različne plesne tehnike, govorjenje in obrazne izraze, prehajajo od ene stvari k drugi, kombinirajo vse po vrsti, uporabljajo predmete iz prostora. Ta način družabnega plesanja se redno dogaja, kar se mi zdi zanimivo. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

### 3.3 PROSTOR KOT UMETNIŠKI SODELAVEC

#### 3.3.1 Znotraj procesa: Vplivi prostora na estetiko in tematike dela

Obstaja neskončno mnogo različnih prostorov, ki jih ples uporablja za svoj nastanek in obstoj v njih. Kakšen je ta odnos, prostor – ples, če ga pogledamo skozi lupo umetniškega sodelovanja? Očitno je, da medsebojno vplivata drug na drugega. Plesna predstava mora nekje nastati, pa naj bo to v namenskem plesnem studiu, gledališču ali kje povsem drugje. Nedvomno in neizpodbitno oblika, velikost, pogoji tega fizičnega prostora in njegove druge lastnosti sooblikujejo in nastopajo kot njeni soustvarjalci.

Prideš v studio, imaš neke ideje in tako, ampak mislim, da vsak prostor nekako s svojo karakteristiko vpliva ne glede na to, ali ti to hočeš ali ne, a vzameš v zakup oziroma se tega sploh zavedaš. Mogoče celo bolj na neki podzavestni ravni. Zagotovo svetel prostor drugače vpliva nate kakor temen, topel drugače kakor hladen, velikost vsekakor, poudarjena kvaliteta vsega, kar pač tam je. Ali pa če je prostor zabasan z različnimi stvarmi, verjetno ima vsaka stvar nek svoj vpliv. Nate, na tvoj gib, ali pa tudi samo na misel. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Prostor konstantno vpliva na ustvarjalčevo počutje, dojemanje samega sebe ter njegovega ustvarjanja v danem trenutku, to pa posledično vpliva na estetiko trenutnega proizvajanja materiala.

Vpliv prostora je neizbežen. Mogoče ne na izbor tematike, vendar se ta definitivno zaradi prostora spreminja. Kadarkoli vstopiš v prostor, kjer ustvarjaš, le-ta vpliva na tvoje trenutno razpoloženje in ustvarjanje v tistem trenutku, ker si vstopil v ta prostor kot človek z določenim psihofizičnim stanjem. Tudi ko med procesom samo sediš in razmišljaš, ne moreš mimo tega, da ti prostor ne bi dajal nekih občutkov in vplival na tvoje psihološko stanje, ker ga konstantno zaznavaš. Fizično, pa tudi psihološko, konceptualno. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Jamnikarjeva opisuje svoje ustvarjalske izkušnje z magistrskega študija plesa na Irskem. Na akademiji je pogosto menjevala različne studie. Poudarja, da so bili materiali, ki jih je tam ustvarila, zelo različni med seboj, ker se je v različnih dvoranh drugače počutila. Pri tem izpostavlja, da za to ni zaslužen izključno vpliv prostora, vendar le-ta definitivno vpliva na ustvarjalkino stanje, posledično pa njeno stanje vpliva na proizvedeni material. Prostor tako vpliva na estetiko, ki se seveda spreminja. »Prideš v prostor z neko idejo, potem pa ti zaradi zaznav v prostoru lahko nekaj klikne in nekaj spremeniš, tudi v tematiki. Ampak to je težko definirati, in gre vsekakor za skupek več stvari.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Prostor tudi nezavedno vpliva na umetnika, že samo s tem, kar mu daje, z možnostmi, ki jih ponuja. Koreografija in način gibanja sta odvisna od tega, kje nastajata – v studiu je omogočeno drugačno gibanje kot pa, recimo, zunaj na travi. Zaradi tega so posledično tudi razmerja drugačna. »V majhnem prostoru bom mogoče delala nekaj bolj na mestu, če tam nisem

osredotočena na prostor. V večjem si bom lahko dovolila več poseganja v prostor.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Vplivni so elementi v prostoru, njegove dimenzije, atmosfera, tudi če delo ni vezano na prostor, saj nudijo določene pogoje, neko izhodišče, tudi če se umetnik ne fokusira specifično nanj. »Lahko se zgodi, da v prostoru zagledaš kozarec – pa to nima nobene zveze s studiem – in te bo to navdahnilo k ustvarjanju sola s kozarcem. Če je prostor bolj temačen, boš mogoče kar samodejno iz sebe potegnil neke bolj temačne vsebine... v nekem bolj odprtem, svetlem prostoru pa boš morda prišel do nekih drugih tem.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Jamnikarjeva navaja tak primer konkretno opredeljivega vpliva prostora v ustvarjalnem procesu:

Ko sva ustvarjali predstavo *Ženski kupe* (2012), sva pri zgodbi umetnice ležali na tleh in razmišljali, kako bi jo upodobili. V tistem trenutku sem gledala po prostoru in postala naenkrat pozorna na bela tla – ves čas so bila tam, ampak v tistem trenutku sem se jih ovedla in pomislila na belino, na praznino, bel, nepopisan list. Takrat je v meni vzknila ideja o uporabi belega v tem delu predstave. Prostor ni vplival na tematiko, dal pa je konkretno idejo, in prišla je izključno iz tega, da sem postala pozorna na to, kaj je v tistem prostoru. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Kinkulkinova meni, da prostor povečini vpliva na tehnično plat stvari, toda vedno skupaj z vsemi drugimi vidiki – umetniškim, mentalnim, filozofskim. »Prvič, je tehnični del, ki naj bi podpiral umetniškega, tako da že ni več izključno tehnični, in drugič, kljub temu, da je stvar tehnike, gre tudi za način čutenja ali premikanja v prostoru.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Elliotova prepoznava, da je vpliv prostora pri ustvarjanju v različnih prostorih lahko zelo subtilen. »Zgodi se vedno, vendar na 'sramežljiv' način; prostori rezonirajo z mano in postanejo bolj del vsebin, spomina, kot pa del telesnosti, identitete ali pa estetike dela samega.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

#### 3.3.1.1. Plasti prostora

Reynoldsova kot stalna rezidentka Lake Studios opisuje, kako je na njeno delo vplivalo okolje studia. Pomagalo ji je namreč ugotoviti, na čem želi delati ter kaj jo zanima. Na voljo je imela prostor, v katerem je svoje ideje lahko delila z drugimi in postavljala vprašanja. Izpostavlja večplastnost okolja, ki pomembno vpliva na to, kako dela.

Arhitektura studia sama po sebi je zelo vabljiva, zelo lepa, zelo odprta in prostorna, tako da ti vzbuja željo po tem, da si želiš biti tam. In tudi željo, da bi se premikal in delal. Toda mislim, da dejanska fizična arhitektura prostora sama po sebi ni vplivala na moje delo tako, kot je to



naredilo samo okolje studia. Lake Studios ni to, kar je, samo zaradi dvorane, ampak tudi zato, ker je na Scharnwebrovi 27, je stara tesarska delavnica, ima vrt, je izjemno tiho, tu so drevesa, tu je jezero. Studio je nekako v naravi, ampak ne zares, je v Berlinu, ni pa povsem v urbanem, temveč bolj v predmestnem okolju. Tudi to vpliva na živost samega studia. Plasti prostora, kajti nič ni izolirano v niču. Mislim, da je dejstvo, kje ta studio dejansko obstaja, vplivalo name bolj kot zgradba sama po sebi, če že razmišljamo o njej kot izolirani entiteti. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Kinkulkin podobno izpostavlja izrazit vpliv okolja na njeno delo. V Lake Studios in predmestni berlinski krajevni skupnosti Friedrichshagen, kjer se studio nahaja, se počuti zelo privilegirano.

Na začetku me je ta prostor navdihoval v estetskem smislu, ker je preprosto čudovit. A dlje ko sem tukaj, manj me navdihuje estetskost prostora in bolj to, kako okolje tukaj vpliva name. Ukvarjam se s tem, kako okolje soseske in dejstvo, da je vse tukaj tako belo, vpliva na moje delo – kako lahko naredim tukaj nekaj ne-belega, v različnih pomenih besede. Ponovno sem spoznala oziroma postala še bolj osredotočena na to, kaj pomeni biti privilegirani. Prihajam iz druge kulture in ta prostor pomeni prestiž – tudi za tukajšnje razmere, še posebno pa za nekoga iz Izraela. S tega vidika je name vplival najbolj intenzivno – ne kot prostor sam po sebi, celotno okolje Friedrichshagna je imelo močnejši vpliv name, v smislu stvari, ki me dejansko zanimajo. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Gentile poudarja močan vpliv bivanja v Lake Studios, predvsem na njeno plesalsko dnevno rutino, dnevno prakso, dnevni trening.

Ko sem prišla sem, sem bila nekako prazna, v sebi nisem nosila raziskave. Bila sem v obdobju prehoda, ko v ustvarjalnem procesu več mesecev ali celo nekaj let nisem delala izdelku naproti. Toda bila sem bolj odprta. In tu sem skozi redne trikrat tedenske jutranje klase, ki so namenjeni deljenju različnih praks ljudi, ki trenutno v tem prostoru ustvarjajo, prišla v stik s temi različnimi praksami in refleksijami nanje, ter študijem in iskanjem. To je posledično vplivalo na moje lastno ustvarjanje. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Način ustvarjalnega dela je odvisen od osebnega odnosa posameznika do prostora, od njegovega načina naseljevanja sveta, njegovega osebnega »modusa operandi«. Ugotavljam, kako ti načini dela postavljajo različne umetnike v različne odnose s prostorom.

Ustvarjanje Gieschejeve temelji na aktivnosti, izdelovanju stvari, glagolih, akcijah. Delo koga drugega je lahko bolj politično ali abstraktno - prostor bi na takšno ustvarjanje potem vplival na drugačen način.

Tudi ko sem bila majhna, sem vedno izdelovala stvari s svojimi rokami. Drobcene predmete, kot na primer čajne servise iz gline, ki sem jih potem žgala in podarjala ljudem. Potem se je to preneslo najprej v celo telo in kasneje na telo v prostoru, ki z uporabo več sile izdeluje velike stvari, ne več tako majhne in drobcene. Tako sem v studiu samo poustvarjala stvari, ki sem jih že od prej znala s svojimi rokami, znova in znova, na različne načine, išoč variacije znotraj tega. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Gieschejeva opisuje, kako je grajenje oziroma transformiranje prostora iz tesarske delavnice v plesni center vplivalo na njeno umetniško ustvarjanje. V studiu je zgradila in nosila veliko

stvari, opravljala veliko ponavljajočih se opravil, na primer prelagala zemljo na vrt, razporejala stvari, odnašala gramoz, polagala deske v veliki dvorani.

Vse je bilo precej repetitivno in zelo fizično, pa tudi zelo različno ves čas, kajti nič se nikoli ne ponovi – ne moreš dvakrat na isti način dvigniti predmeta in vsakič imaš druge omejitve, tako da sem preprosto začela bolj ozaveščati, kako uporabljam svoje telo, držo svojega telesa in sile, ki jih prevajam skozi sklepe. Postala sem tudi bolj prizemljena, kajti nobene moči nimaš, če sile, ki jo uporabljaš, ne usmeriš skozi svoje telo do stične točke s tlemi ali nekega drugega predmeta v prostoru. Te stvari so zelo vplivale na moj način dela s telesom v plesu. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Dejansko fizično delo z materiali je v njeno plesanje in poučevanje prineslo določeno jasnost v konkretnem smislu uporabe telesa, prav tako pa je začela v koreografskem smislu ceniti preprostost ponavljajoče se akcije v telesu.

Samo biti zadovoljen s tem, da vidiš preprosto ponavljajočo se akcijo v telesu. Na splošno včasih koreografijo preveč zakompliciramo in potem traja nekaj časa, da jo ponovno slečemo nazaj do bistva. Zdi se mi, da mi je to pomagalo videti in ceniti lepoto preprostih stvari – kajti v resnici niso preproste –, ter mi jih omogočilo pokazati na način, da kot gledalec ne moreš videti drugega kot to stvar samo, hkrati pa tudi kompleksnost znotraj nje. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Dovolila si je tudi uporabljati vedno več tehnik iz svojega treninga, kar je poprej ločevala od svojega umetniškega dela, ki bi naj bilo na nek način bolj briljantno ali bolj zapleteno.

Začela sem si dovoljevati – verjetno tudi zaradi časovne stiske –, uporabo teh stvari s klasov, na katerih sem delala, tudi v svojem koreografskem delu, in ugotovila, da so, strukturirane na pravi način, zelo zanimive tudi v koreografskem smislu. Eno mojih del, *Posvetitev pomladi*, je nastalo iz dejstva, da sem gledala tesarje, kako izdelujejo stvari in delajo z lesom. To je v osnovi postala moja *Posvetitev pomladi*, ki sem jo naredila za Paula (tesarja, op.p.). (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Druga od predstav Gieschejeve ima naslov *Moving Matter* (v prevodu dobesečno *gibajoča se snov*). Ta tematika je zelo jasno povezana z ustvarjanjem plesnega studia. Marcelina ideja je bila združiti plesna telesa in vse ostalo v prostoru pod skupnim razumevanjem vsega kot same snovi. Plesalci so tla, zrak, občinstvo, predmete, same sebe in druge plesalce ter celo glasbo jemali preprosto kot snov, skozi katero se pretaka energija in jo premika. Po besedah Gieschejeve je nastala zelo kaotična predstava, ki pa je vendarle dajala občutek, da se dogaja nekaj poenotnega. Dejstvo, da je bila koreografinja izrazito izpostavljena materialnosti ustvarjanja prostora, je posledično ustvarilo določeno zavedanje o materialnosti plesanja. »Če nimaš nobenega upora za premikanje, včasih gibanja ne ceniš tako zelo. Preprosto ga ne čutiš tako intenzivno.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

Pojasnjuje, da zaradi tega, ker je ustvarila svoj plesni studio, ob obisku drugih plesnih prostorov zdaj le-te dojema drugače kot poprej. Izpostavlja odtis najrazličnejših življenjskih gibalnih izkušenj v telo, ki se odražajo v posameznikovem plesu.

Resnično vidim čas in vse ideje in plasti za temi prostori. Gre za drugačen način percepcije, saj si to sam izkusil in še vedno to počneš. In tudi kadar to izkušnjo gibalno ponoviš, jo gledalci zaznajo v tvojem telesu, saj je kot spomin tam zapisana. Nekdo, ki ni nikoli naredil nečesa na določen način s svojimi dlanmi, ne more plesati na enak način kot nekdo, ki to izkušnjo ima – videti je razliko v nekaterih gibih. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

### 3.3.1.2 Ritem dela

Gentile opisuje, kako bivanje v Lake Studios vpliva na ritem njenega ustvarjalnega dela, predvsem z vidika tega, kdaj se v procesu pojavi točka deljenja dela z drugimi ljudmi.

Kadar rezerviram studio zase in zaprem vrata, se počutim zelo v svojem lastnem, zasebnem, zelo intimnem, zaščitenem prostoru – kot v jami, na nek način. A vendar, ko odpreš vrata studia, moraš sprejeti, da boš srečal druge umetnike ali ljudi, s katerimi živiš. Mogoče v nekem drugem studiu samo zapreš vrata, greš ven, si v mestu ali kjerkoli drugje, in proces se nadaljuje v tvoji glavi. Ko pa odpreš vrata studia tukaj, pogosto srečaš drugega umetnika in takoj steče izmenjava o delu. Tvoje zasebno delo postane tukaj nemudoma veliko bolj odprto, dostopno, deljeno. Proti zunanjemu svetu gre veliko hitreje, ne ostaja samo s tabo, v tvoji glavi prav dolgo časa, kar se mi zdi zelo pomembno. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Ritem ustvarjanja se je tudi Gieschejevi spremenil zaradi prostora, in sicer z ustanavljanjem prostora za ples. Le-to preprosto vzame veliko časa in tako je Gieschejeva od začetka postavljanja Lake Studios imela manj časa za ustvarjanje predstav. »Od takrat naprej sem dobesedno samo prišla na vajo, naredila stvari in spet odšla, da bi spet postorila stvari v svojem studiu.« Govori o občutku dragocenosti, ki ga kot ustvarjalec lahko občutiš do svojega dela – to je zanjo v tistem času zbledelo. »Na nič se nisem več pripravljala. Nisem pripravljala svojih klasov, nisem se pripravljala na ustvarjanje, zato ker nisem imela več časa za to. In tako sem iz te nuje začela bolj zaupati procesu ustvarjanja, temu, da se bo nekaj samo zgodilo, ko bom prišla tja.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september)

### 3.3.2 Vloge prostora na prehodu med procesom in uprizoritvijo

#### 3.2.2.1. Prostorska kontinuiteta: proces/nastop

Običajna in ustaljena praksa pri ustvarjanju sodobnega plesa, vsaj na neodvisni sceni, je ustvarjanje in vadenje v enem ali več različnih prostorih in nastopanje povsem drugje.

To pomeni, da gre za veliko razliko – pripravljamo se na prehod v drug prostor – v gledališče ali v zunanji prostor, kamorkoli že. Na določen način je to veliko bolj vznemirljivo, ker je nekaj takega kot nadeti si kostum. Je nekaj posebnega. Procesi praviloma potekajo nekje drugje, v prostorih, ki so pogosto majhni in zanimni, ker ni denarja in drugi prostori pač niso na voljo. Zato je zelo vznemirljivo iti v prostor, kjer se bo nastopalo. Srečamo nekoga in ta nekdo je prostor. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Pri seljenju predstave nek oder je vedno prisoten moment prostorskega prilagajanja, privajanja na prostor. »Za neko stvar, ki je nastajala drugje, je selitev tudi izziv: kako se zdaj obnaša v drugem prostoru? Mogoče te lahko zelo pozitivno preseneti.« (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Plesalke izpostavljajo, kako pomembno si je ob srečanju z novim prostorom vzeti čas za njegovo spoznavanje. Reynoldsova poudarja, da kadarkoli nastopa v prostoru, v katerem dotlej še ni delala, tam vedno potrebuje čas. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september) Gentile pravi, da moraš na začetku prostor spoznati in se spoprijateljiti z njim. »Vedno, kadar vstopim v nov prostor, si vzamem čas, da se mu predstavim in prostor naredi isto zame. Vedno grem na sprehod, da se povežem z njim. To je najbolj pomembna stvar. Drugače ne morem začeti nobene prakse.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september) Rupnikova pove, da je ob vstopu v nov prostor bolj čuječa in previdna, saj o njem manj ve in je zato bolj pozorna na to, kje se kaj nahaja, kako se prostor obnaša in kako ona kot plesalka vstopa vanj. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september) Tudi Kinkulkinova poudarja pomembnost vnaprejšnjega obiska novega prostora, ki ga izkoristi za to, da prostor začuti, zazna, kako se le-ta premika, in kakšna sta njegov ritem in energija. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Kadarkoli sem nastopila v novem prostoru, je isti solo dobil drugo kvaliteto. Ne morem si dovoliti, da bi dejansko nastopila v prostoru, kamor prej še nisem stopila. Običajno imam vsaj tisto dopoldne tam vajo, če ne že nekaj dni prej. Prostor stvar vedno transformira in ljubše mi je vnaprej vedeti, kako naj delam s to transformacijo, kot pa početi to neposredno v živo. Lahko sicer deluje tudi v živo, če je to nekaj, na kar ciljaš. Ampak tvoja naloga oziroma načrt je transformirati tudi druge stvari, in če te pri tem zafrkne prostor, je izjemno frustrirajoče. Res je dobro vedeti, da se lahko zaneseš na prostor; da veš, katera oblačila ali čevlje, če jih potrebuješ, moraš nositi; pa to, kako čutiš tla, kako dolgo traja vsak podrs... res je dobro spoznati prostor vnaprej, pravzaprav več kot samo dobro. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Ustvarjalke pri selitvi predstav omenjajo tudi vidik vznemirljivosti zaradi novosti, saj vstop v nov prostor daje novo izkušnjo. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september). »Imeti svež prostor za nastopanje in neki drugi prostor za ustvarjanje je zelo lepo.« (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september) »Najbrž je tudi bolj vznemirljivo, kadar si v popolnoma novem prostoru. Tudi majcen mini studio je vznemirljiv, če je zate nov. In če delaš na istem ogromnem odru leta in leta, najbrž čez čas ni več tako navdušujoče.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Nov prostor zahteva prilagoditev razmerij plesnega dela – prostorskih razmerij gibajočih se teles med sabo in do arhitekture, pa tudi časovnih razmerij znotraj predstave. Gibalni material

se lahko zato v smislu volumna izvedbe giba bodisi poveča ali pomanjša, posledično pa izvajalcu tudi »drugače teče čas«. »Nekaj, kar si prej dolgo časa vadil in je delovalo, je treba zato, da bo delovalo v novem prostoru, prilagoditi na prostor.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Spoznavanje prostora tako zajema zaznavanje in razumevanje dimenzij, atmosfere, občutka, temperature prostora, lastnosti tal/podlage, prilagajanje koreografskega materiala arhitekturnim omejitvam in prostorsko postavljanje predstave. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september) Preprosteje povedano, gre za pridobivanje »občutka« za določen prostor, vzpostavljanje odnosa z njim, za kar je nujno potreben čas, ki si ga je pred predstavo potrebno vzeti, pravi Reynoldsova in dodaja, da brez tega ne more nastopati.

Vse to vpliva na samo predstavo in tako zaradi dejstva, da sem, recimo, naredila predstavo, jo vadila in nastopila v Lake Studios, že imam občutek tega prostora. Kam stvari lahko pašejo in na kakšen način želim, da so stvari videne. Kadar grem kam drugam, se zdi skoraj tako, kot da s seboj vzamem prostor, kjer je bila predstava ustvarjena, in ga prenesem ter prilagodim na drug prostor. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Jamnikarjeva izpostavlja, da ob prihodu v nov prostor izključno za nastop dani prostor popolnoma na novo oplaja ustvarjeno delo. Nastop je zavoljo tega lahko zelo vznemirljiv, če je nastopajoči dovolj dovteten oziroma odprt za to. Zavedna interakcija s prostorom v realnem času nastopa zahteva pogumnega, občutljivega ustvarjalca, ki je izurjen v improvizaciji in delu z nepredvidljivim.

Če si dovolj odprt, da ti parametri novega prostora v tistem trenutku, ko nastopaš svojo zadevo, hkrati informirajo to, kar nastopaš, to delu daje novo dimenzijo. Se mi pa zdi, da je to težko doseči. Vsaj zame – ne vem, če sem že kdaj to dosegla. Trema in pritisk nastopanja me zapreta, in potem nisem dovolj odprta za to, da bi v tistem trenutku prostor z vsem, kar ponuja, spustila vase, da bi se potem proces ustvarjanja iz prejšnjega prostora združil s trenutno vsebino tega prostora, in da bi se posledično ustvarilo nekaj svojstvenega, enkratnega. V bistvu je zelo zanimivo in zelo dragoceno, če ti to uspe. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

### 3.3.2.2. Prostor je kontekst za predstavo

Sprememba prostorov predstavi dodaja drugi element, ne samo v spremembi arhitekture/površine, ampak tudi konteksta. Uprizoritveni prostor ima ogromen vpliv na delo, saj gre v celoti za to, kje bo predstava videna. Dejanska lokacija, kjer bo delo predstavljeno, postavi predstavo v kontekst. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Reynolds izpostavlja, da je prostor izjemno pomemben tudi za to, da je sporočilnost predstave dobro sprejeta, da je sprejeta na način, ki ga želi ustvarjalec. Kot primer mi opiše eno od svojih izkušenj nastopa v prostoru, ki ga ni poznala vnaprej. Pripravljala je *lecture-performance* (predstavo, ki je hkrati tudi predavanje) in vnaprej so ji poslali slike prostora. Pričakovala je prostorno dvorano, ki vzbuja prijetne občutke, in nastopa se je veselila. Ob prihodu na lokacijo na dan predstave so ji nekaj ur pred pričetkom povedali, da bo morala nastopiti v kleti, ki je mrzla, vlažna, mokra, zatohla, zelo industrijska, podzemna, kot v kanalizaciji – torej v prostoru, ki bi popolnoma spremenil recepcijo predstave zaradi močne prisotnosti »grunge atmosfere«. »Resnično sem bila zaskrbljena. Čutila sem, da to predstavi dela krivico. Ta predstava ne paše sem. Prostor, v katerem se predstavi določeno delo, je enako pomemben kot predstava sama. Kajti to bo določilo, kako jo bodo ljudje sprejeli.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Navaja še primer neke svoje druge predstave, ki je v gibalnem smislu zelo preprosta, minimalna. Za omenjeni solo Reynoldsova izrazi potrebo po zelo izpraznjenem prostoru; ne sicer klinično čistem, pa vendar z absolutno ničemer v njem.

Gre resnično samo za gibanje samo, ki je zelo preprosto, tako da če so zraven še kakšne motnje drugih stvari, potem bo to preusmerilo pozornost in zamaglilo pogled na to, kar predstava dejansko je. Pravzaprav mora biti v prostoru, ki je tudi zelo velik in z veliko globine. Ta solo sem nastopila zdaj že velikokrat, večinoma v prostorih, ki so izjemno plitki. Kar pa ne daje takega občutka, ki ga želim vzbuditi. (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Solo je pripravljala v mali dvorani Lake Studios, z zavedanjem, da tam ne bo nastopila. To je bil prostor za eksperimentiranje, opazovanje, raziskovanje. »Včasih smo kot umetniki ali plesalci lahko bolj opravičujoči do prostora, kjer ustvarjamo in vadimo, ter manj opravičujoči do prostora, kjer nastopamo. Kajti tam predstava živi, tam se rodi. Nekje mora pristati.« (Reynolds, osebni intervju, 2017, 9. september)

Prostor lahko povzroči tudi korenito spremembo umetniškega dela. »Včasih se lahko cela predstava ali koreografija spremeni, ker prostor ni tak kot tisti, v katerem si ustvarjal in si zaradi tega potem, ko nastopaš, prisiljen stvari spremeniti.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Plesati v različnih prostorih je izziv, saj se predstava tudi drugače obnaša. Oder in publika dajeta različne občutke. Rupnikova naredi primerjavo nastopov svoje solo predstave v Sloveniji in Nemčiji, kjer je nastopila na izrazito drugačnem odru kot pri nas, v ogromnem avditoriju, medtem ko so naša gledališča večinoma »male škatlice«.

Tam stopiš na oder, ki je res megalomansko ogromen, in veš, da je ta teater namenjen temu, da se tam nekaj res dobrega zgodi. Da ima nek ta »žmoht«, zgodbo. Da ti daje prostor, da izraziš to, kar imaš za povedati. Medtem ko je kakšen oder lahko tudi zelo zoprn. Različne občutke dajejo. S tem, kako je narejen, kako je postavljen, kako nekaj je... Recimo Linhartova dvorana Cankarjevega doma se mi trenutno zdi malo »smotana«. Kako je narejena, kako tam je, ni zraka noter, in take reči. Definitivno prostor da nek pečat s svojo karakteristiko, velikostjo, z velikostjo avditorija, velikostjo odra. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Gentile navaja številne primere nastopov iste solo predstave *Minimal Dance* in opisuje, kako so prostori vplivali na spremembe njenega dela.

Premierno sem nastopila v velikem gledališču PimOff v Milanu, kjer so mi omogočili rezidenco. Gre za moderno oblikovano teater z vso lučno tehniko in vsem ostalim, in ne za konvencionalno italijansko gledališče. Tam sem plesala v ogromnem belem prostoru, točno takšnem, kot sem ga hotela. Bil je pravi prostor za to predstavo, izredno minimalističen, kot bela škatla. Tako velik je bil, da sem lahko izginila v njem. Na nekem drugem festivalu so za predstave uporabljali nekonvencionalen prostor, ki so ga na nek način spremenili v konvencionalnega. Očistili so ga, vse je bilo ponovno belo, niso pa imeli luči na stropu, tako da so me osvetljevali od spodaj. In potem v skvotu, kjer je bilo občinstvo izjemno blizu odrske površine, tako da je bila predstava bolj intimna. Opazila sem, da ljudje vidijo skozi moj kostum, tako da sem se počutila veliko bolj izpostavljeno, površino svoje kože sem zaznavala na drugačen način. Ali pa v Greenhouse v Berlinu, kjer so se v nekem trenutku začeli ljudje pogovarjati in psi lajati, kar je ustvarilo zvočno podlago, ki je nisem pričakovala, toda to je bilo tudi edinstveno, saj se 20 minut predstave dogaja v tišini. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Schweitzerjeva je nedavno nastopila v operi, ki je bila postavljena v zapuščeni tovarni jekla. Prostor je bil odprt in hkrati zelo intimen, kar je po njenem mnenju pomagalo pri demokratizaciji te glasbeno-plesne oblike, ki je splošno znana po svojem elitizmu. (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Elliotova z mano deli nedaven spomin. Solo, ki je »želel skakati, leteti, se obračati, se zavijati in teči«, je prilagodila za nastop v majhni sobi z mizami, stoli in povsod sedečimi ljudmi, ki so bili nagnjeni pri vratih in poskušali kukati v notranjost.

Kljub temu, da sem ga prilagodila na specifičen prostor in nisem več skakala, letela ali tekla, se je energija sola še vedno tresla med občutkom gibalne svobode ter želje po legitimnem obstajanju v tem dotičnem prostoru v sedanjem trenutku. Verjetno sta ta tresavica in živahen občutek omejitve, ki se je kljub vsemu občasno pojavljal, dala solu novo nepričakovano identiteto, in ponovno sem se naučila, kako je delo radikalno drugačno, odvisno od tega, kje ga izvedeš. Tudi sama sem nekako radikalno – do svojega bistva – drugačna glede na to, kje sem. Tudi če tega ne počnem z namenom, mi to vedno daje čudovito priložnost delati na idejah krhkosti, ranljivosti, neopredeljivosti in nedoločnosti. (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

### 3.3.2.3 Delo in nastop v istem prostoru: koncepti domačnosti, transformacije prostora, srečanja med plesalcem in občinstvom

Ta prostor je ustvarjalec naseljeval dlje časa in ob nastopu vanj povabil druge ljudi. To zanj daje občutek vstopanja v njegov bivanjski prostor, dom. Zaradi tega, ker je plesalec prostora vaje in mu je le-ta bolj domač, se lahko zanese na razmeroma visoko predvidljivost prostorskih

lastnosti in tako posledično daje pozornost čemu drugemu. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september; Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober; Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Takrat si nekako že tako prilagojen na ta prostor in vse te koreografije, da se ti med nastopom ni potrebno ukvarjati s prilagajanjem predstave na dimenzije odra. Kadar nastopam v istem prostoru, običajno čutim, da se lahko bolj izrazim, ravno zaradi tega, ker mi ni treba skrbeti za to. Z vidika stanja performerja imaš mogoče celo občutek, da »ni tako zares«, občutek domačnosti – kar je mogoče čisto v redu. (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Ko pride do nastopa, ti ni treba razmišljati o tehniki, lahko si preprosto tam. Kadar nastopaš v prostoru, kjer do takrat še nisi bil, kjer prej še nisi delal, moraš bolj zavestno delati s prostorom. Poznan prostor ustvari to varno udobje. Poznam tla, lahko zaprem oči in vem, kako se čuti v različnih kotičkih, brez da bi tja sploh pogledala; lahko natančno občutim, kako veliko bi v tem prostoru moralo biti moje gibanje, ... Lahko se preprosto počutim udobno, brez da bi mi bilo treba misliti na te tehnične stvari in sem lahko samo tam. Na nek način sem lahko tako med nastopom v bolj samozavestnem stanju sama s sabo. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Rupnikova povzema svojo nedavno izkušnjo dela na predstavi *Tobelija (2017)*, ki jo je ustvarila skupaj z Mašo Kagao Knez in Rosano Hribar. Zaprle so se v Plesni teater Ljubljana, kjer so izpeljale trimesečni ustvarjalni proces in potem delo tudi predstavile. Izpostavlja občutek domačnosti, ki se pojavi ob delu in predstavljanju v istem prostoru.

Na premieri se mi je zdelo, kot da ti ljudje, ki so prišli na predstavo, nekako vstopajo v našo zgodbo, ki se je tam že dogajala. Res je nekaj posebnega. Ves čas se je dogajalo samo med nami tremi, v tem trimesečnem procesu smo bile same. Vsake toliko časa je kdo prišel pogledat, ampak ko se je na predstavi naenkrat v ta prostor zvalila ta truma ljudi, je bilo resnično čutiti, kot da so prišli na obisk k nam domov. Zelo zanimiv občutek. (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Elliotova nastopanje v prostoru, kjer se je projekt delal, podobno povezuje z občutkom imeti prostor v oblasti. »Čuti se, kot da vabiš ljudi v svojo hišo/dom, da pridejo nekaj pogledat, da so del nečesa, kar se že dogaja; nekako si privilegiran zaradi procesa prilagajanja na prostor.« Ta občutek primerja s tistim ob nastopanju v nepoznanem prostoru: »Tega imaš čisto naravno in samodejno v oblasti veliko manj, bolj si gost v prostoru. In če predstava zahteva, da si prostoru prilagojen in da ga imaš v oblasti, se mora hitrost tega procesa povečati. Verjetno razlika tiči v hitrosti dožemanja, prebavljanja in obstajanja z informacijami, ki ti jih prostor vedno daje.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

Vpliv domačnosti gre lahko v dve smeri. Udobje bodisi pripomore k temu, da gre plesalec v svojem nastopu veliko dlje, lahko pa tudi v določenem trenutku postane preveč domač s tem prostorom in posledično doseže ravno nasprotni učinek od tega, ki ga je od predstave želel. (Giesche, osebni intervju, 2017, 7. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)



Jamnikarjeva izpostavlja vidik kontinuirane zgodbe, ko se zaradi ostajanja v istem prostoru proces nadaljuje v nastop.

Prostor, v katerem sem ustvarjala, me je skozi proces informiral, soustvarjal z mano. Ko v tem istem prostoru nastopim, z njim nadalje vzdržujem neko skupno zgodbo, skupno energijo – prostor je konstantno z mano in me podpira pri tem. Med nastopom takrat sploh nimam občutka nastopanja. Rahlo se zabriše meja s tem, da jaz nekaj prezentiram nekomu. Nastop je samo nadaljevanje zgodbe in tudi gledalci to mogoče doživljajo kot nekaj, pri čemer v tistem trenutku delno soustvarjajo; kot nekaj živega, bolj pristnega, trenutnega. Ker ohranja to medsebojno energijo, prostor in jaz, oseba, ki ustvarja. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Pri predstavi v prostoru, v katerem je ustvarjalec delo pripravljal, ta prostor med nastopom postane drugačen in služi drugačnemu namenu, kot med ustvarjalnim procesom. Uprizoritveni dogodek ima moč popolnoma preobraziti dani prostor. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september; Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober; Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Gentilejeva opisuje, kako predstava spreminja vsakodnevnost prostora. Občutek pri predstavi primerja z vstopanjem v cerkev, v tempelj, saj uprizoritev naredi razliko med dnevnim življenjskim prostorom ali prostorom za trening.

To vsekakor ustvari nekaj bolj suspendiranega in misterioznega in magičnega in svetega. Med ustvarjanjem v svojem uprizoritvenem prostoru le-tega zares dobro spoznaš, saj tam preživiš dneve in dneve, izkusiš ga v različnih situacijah – v času treninga, ogrevanja, preverjanja tehnike in zvoka, vadenja, raziskovanja, eksperimentiranja, v trenutkih presenečenja, ... poznaš ga iz različnih perspektiv in nekako zato postaneš nad njim celo malo posesiven. Postane resnično tvoj, z njim imaš globljo povezavo, kadar nastopaš. Ko sem s predstavo *Minimal Dance* nastopila na festivalu *Submerge* leta 2016 v Lake Studios, sem pred predstavo tam tudi ustvarjala in vadila. V tem prostoru sem zato čutila res nekaj posebnega. Ljudje so bili povabljeni k vstopanju v nekaj izjemno osebnega, vzpostavila se je neka druga prostorska dimenzija. S predstavo sem začela že, ko so ljudje vstopali. Tako so takoj postali bolj previdni, veliko bolj tihi in umirjeni. Vse skupaj je bilo zelo občutljivo. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

#### 3.3.2.4 Ples spreminja prostor: živi dialog v nekonvencionalnih prostorih

Sodobni ples s svojo utelešeno naravo vpliva na izkušnjo določenega prostora. Ne prostora in ne plesa ne doživljamo samo vizualno – oba komunicirata z obiskovalcem na različne načine. Z umeščanjem teles, relacijami do posameznih elementov prostora ter nenazadnje s svojo minljivo časovnostjo ples izpostavlja dimenzije prostora in njegove druge karakteristike. Včasih ga s svojimi akcijami fizično spreminja, ga predrugači ali pa samo vpliva na izkušnjo prostora, ki jo imajo v tem prostoru takrat prisotni ljudje.

Določen za ples zelo nekonvencionalen prostor je lahko s strani gledalcev zaradi plesa, ki se v njem dogaja, sprejet na neki drugi ravni. Prostor vidijo drugače, ker je v njem nastopajoča s

svojim gibanjem in početjem, pa tudi zato, ker ga preko njenega fizičnega izraza doživljajo drugače. Plesalka je ta prostor doživela in ga na svoj način prevedla skozi gibanje, gledalci pa skozi videno berejo prostor. »Prostor je izjemno drugačen, ko ga vidiš takega, kot je v osnovi, potem pa dobi čisto drugačno obliko, zgodbo, ko daš noter ples, plesalca. Ko plesalec izgine iz tega prostora, pusti neko sled. Kakorkoli že to vidiš.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Gentile izpostavlja idejo javnega/zasebnega, ki pride na površje ob nastopu v nekonvencionalnem prostoru. »Prisoten je element presenečenja – neznanec lahko gre mimo, prečka predstavo. Delo, ki ga izvajaš, ni samo za tvoje občinstvo, je za vse, ki se takrat naključno ali namenoma znajdejo tam.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Nastop postane okarakteriziran z zgodovino danega prostora, njegovim vsakodnevnim življenjem, saj je ta prostor po besedah Gentilejeve »bolj umazan, onesnažen«. Gledališče ali katerikoli drugi konvencionalni uprizoritveni prostor je po drugi strani čistejši, namenjen je izključno umetnosti in se z njo vsakič znova preobraža. Tam prostor sam uteleša neko stanje – stanje plesalca, nastopajočega; obdan je z energijo predstave.

Tako kot seveda tudi nekonvencionalni prostor, ampak le-ta vedno vsebuje še druge energije in človeškosti, mogoče je celo prezenčno močnejši od tebe, mogoče znatno vpliva na to, kar počneš, mogoče služi bolj kot scenografija. Zakaj nastopamo v nekonvencionalnih prostorih? Verjetno zato, ker nas zanimajo, ker v njih iščemo neke scenografske lastnosti. Včasih je supermarket ali stara baročna hiša s starim odrom set, scenografija. Običajno je konvencionalen prostor nekako čist in zelo prazen, gre veliko bolj za to, da prostor dobi transformacijo. V nasprotnem primeru pa prostor predružači nastopajočega. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Kot zanimivost nekonvencionalnih prostorov Jamnikarjeva navaja njihovo izrazito nepredvidljivost. »Saj že ko prostor vidiš, mogoče v glavi veš, kaj boš moral spremeniti, prilagoditi... ampak je do neke mere tako nepredvidljiv, da se mu moraš konstantno prilagajati, mu prilagajati svoj nastop, glede na to, kaj se ti v tistem trenutku dogaja na odru, in hkrati ohranjaš svoje uprizoritveno stanje.« Kot primer navede nastop z deli *Ženskega kupeja* (2012) v His Majesty's Theatre na Škotskem, kjer je bila površina odra nagnjena, kar naju je resnično šokiralo. »Ampak kot plesalec si izurjen, sposoben se prilagoditi novemu prostoru, drugačnemu od tega, česar smo navajeni.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Kadar si v prostoru, ki ga nisi navajen ali pa je poseben, ima prostor malo oblast nad tabo. To posebnost moraš vzeti v zakup zase, jo izkoristiti. Ko si v stiku s to dotično posebnostjo, na primer plešeš na pesku, se mogoče spremeni način, kako ti fizično izraziš neko zadevo. Ti prostori ti dajo neko novo izkušnjo. Nastopaš neko predstavo v navadnem gledališču, kjer je vse tako, kakor si navajen, potem pa prideš v prostor, ki ima neko posebno specifikko, mogoče samo

eno, pa ti da novo informacijo, ali pa te čisto iz fizičnega vidika, v gibalnem smislu nauči nečesa, ker te fizični prostor preprosto prisili v razmislek o tem, kako izvajaš stvari. Spremeni način, kako izvajaš neke gibe, kompozicijsko spremeni tvojo predstavo. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Nastopati v nekonvencionalnem prostoru je zaradi teh specifičnih karakteristik lahko tudi veliko bolj zabavno, vznemirljivo in tudi edinstveno na nek način, ugotavlja Gentile. »Na primer, če nastopaš na trgu ali na ulici v mestu, ne veš, kaj se bo zgodilo. Vse se lahko spremeni, ker se bo mogoče mimo sprehodil otrok, pripeljal avtomobil, ali pa bo prišla policija in ti ukazala, da nehaš.« (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Jamnikarjeva se v svojem delu veliko ukvarja s prisotnostjo v trenutku nastopa, ki jo povezuje tudi s tipom prizorišča, na katerem nastopa. Izpostavlja pomen netipično teaterskih prostorov pri globlji, pristnejši interakciji z občinstvom.

Velikokrat sem ugotovila, da se sploh nisem zavedala, da je neka predstava minila, ker takrat nisem bila zares prisotna. Načeloma sem bolj prisotna na tistih lokacijah, odrih, ki so manjši in bolj intimni. Vprašanje, zakaj. Pogosto se počutim odsotno, kadar nastopam na velikih odrih, v velikih teatrah, kjer se ne čuti povezave med mano in gledalci. To dela prepreko. Jaz naenkrat postanem uprizoritveni objekt, ki ga je treba gledati – počutim se kot v izložbi. Definitivno na to vpliva prostor. Določeni prostori, stavbe, nosijo tudi določene nalepke oziroma socialno-zgodovinski predznak. Ti veliki teatri nosijo oznako institucije, odmaknjenosti, kulturnosti, ekskluzivnosti na nek način – elita pride gledati obrtnika. Nekaj si ustvaril, in zdaj bo elita to videla, procesirala in tudi ocenila, dala svoj pogled na to, kar vidi. Manjši, bolj intimni, ne tipično teaterski prostori tudi meni kot ustvarjalki ali izvajalki nekega gibanja dajejo več – postanem videna in sprejeta kot živo telo, ki se v tistem trenutku tam premika; ljudje, ki me gledajo, me spremljajo na drugačen način, predstava postane obojestranski odnos. V nasprotju s tem, da jaz samo tam nekaj predstavljam in da me drugi gledajo. (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Gre za občutek žive umetnosti, ki se dogaja tukaj in zdaj in jo skupaj soustvarjajo nastopajoči in občinstvo. Na velikih odrih je razdalja med gledalci in nastopajočim večja, pa tudi zgradba kot institucija nosi neke družbene oznake, s tem pa posledično tudi konotacije in pričakovanja. Ta se samodejno prilepijo na delo, saj pridejo skupaj s prostorom, v katerem se le-to izvaja. »Delo potem postane nekaj drugega. Dobi dodatne nalepke, kar mogoče ni bil moj namen. Po drugi strani pa je to seveda lahko tvoj namen. Če bi dala svojo predstavo v cerkev, bi hotela, da se moje delo gleda z nekega družbenega, socialnega vidika, ker bi ga postavila tja.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

Schweitzerjeva je v sklopu svojega magistrskega študija plesa sodelovala v štirimesečni turneji po Veliki Britaniji in Evropi. Različni prostori so ji omogočili različne izkušnje izvajanih del. Predstave, ki so jih plesali, so bile ustvarjene v studijskih prostorih in namenjene nastopanju na odskih prizoriščih. »Vedno mi je bilo udobneje, kadar smo te predstave izvajali v zunanjih

prostorih ali prostorih s kakšno kaprico – eden od odrov na primer ni imel stranskih izhodov, drugi je bil v obliki šesterokotnika z najdaljšo širino šestih metrov, ... 'Hendikepirani' prostori so mi pomagali izvesti nastope v najbolj iskreni obliki.« (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Gentile opisuje svoje večkratne izkušnje z nastopanjem v tradicionalnih italijanskih gledališčih, ki imajo specifično arhitekturo. So gledališča iz preteklosti, vsa zgrajena po istem načelu. Njihova posebnost je v ustvarjanju perspektive. Občinstvo sedi v *platei* ali pa višje v polkrogu, v italijanščini *ferro di cavallo* (konjska podkev). Tovrstna gledališča so postavljali za izvedbe konvencionalnih oblik gledališča, najbolj pogosto za opero in balet, občasno so tam prirejali tudi orkestrske koncerte. Pogled je vedno samo frontalen.

Nastopati v teh gledališčih je izjemno in edinstveno, ampak tudi resnično težko, saj tovrstno gledališče ni dober tip teatra za sodobno umetnost. Sodobna umetnost išče različne perspektive gledanja. Seveda lahko pridobiš z uporabo tega prostora, tako da ga pokažeš v zelo unikatni in posebni luči. Na primer, lahko povabiš občinstvo, da sedi s tabo na odru v krogu, in so ti tako lahko veliko bližje. V nasprotnem primeru ostaja ogromna razdalja – ti si zelo visoko, kot kraljica, in občinstvo je tam, daleč stran. Ne čutiš nobenega stika z občinstvom. Vizualno si v okvirju, kar je tudi zelo definirano; kot da si v sliki. In včasih te občinstvo niti ne vidi – odvisno je od tega, kje sedijo. Občinstvu ni dovoljeno sedeti v prvih šestih vrstah, drugače te sploh ne bi videli – vidijo te samo od pasu navzgor. In če sedijo na strani, te tudi ne bodo videli – če hodiš po strani odra, na kateri sedijo, izgineš iz njihovega vidnega polja. Resnično je potrebno paziti – za nas je bilo izjemno težko, saj predstave nismo ustvarili za to gledališče. Vanj smo prinesli nekaj, kar je bilo že narejeno. Če pa bi naredil nekaj za to gledališče, bi bila to zagotovo zelo zanimiva in unikatna izkušnja. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

### 3.3.3 Prostor kot osrednji navdih za plesno delo

Navdihovanje v prostoru samem je glavna značilnost site-specific ustvarjanja. Tu prostor daje sugestije in asociacije, na katere se umetnik lahko naveže. »Če se zelo osredotočaš na prostore oziroma če iz tega črpaš, potem seveda greš v prostor in preprosto vidiš, kaj ti da.« (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september) Gre za vsebinsko in/ali telesno upoštevanje danih elementov v prostoru ter sprejemanje umetniških odločitev, katere od njih v svojem plesu uporabiti, se na njih s plesom/telesom navezovati. »Na Ljubljanskem gradu, kjer smo delali site-specific predstavo *In SiTu* (2015), je bila le-ta tako vezana na prostor, da je ne bi mogli prestaviti nikamor drugam. Že sam potek plesnih scen, pa tudi gibanje samo je bilo v nekaterih delih tako vezano na prostor, da do tega drugje ne bi moglo priti.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Elliotova opisuje svoj način dela pri predstavah, narejenih za določen prostor: tam prostor znatno vpliva na delo, saj mora. »Delati site-specific pomeni narediti nekaj specifičnega na tistem prostoru, tako da razmišljam o tem, kako res poudariti prostor, ali kako ga popolnoma

preobraziti v skladu s svojo domišljijo, in ustvariti kontrast s tem, kaj prostor v izvorniku je ali kako se predstavlja.« (Elliot, osebni intervju, 2017, 15. oktober)

»V zadnjem času, kadar sem v studiu, sanjarim o svetu zunaj zidov. To me je pripeljalo do dela izven tradicionalnih prostorov, običajno s pomočjo filma. Z delom na plesnem filmu lahko izkoriščam prostor okolja za posredovanje svojih namenov in razvijanje gibalnega materiala, ki temu odgovarja.« (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Križičeva kot krajinska arhitektka razmišlja o krajini kot pomembnem navdihu za ustvarjanje. Krajine nudijo različne atmosfere, ki različno vplivajo na posameznika. »Oder je črna kocka, krajina pa je bolj morfološko razgibana, oblikovana ali naravna. Najbrž ustvarjalci velikokrat dobijo navdih iz krajine – to je vidno iz ustvarjanja scenografije – na primer, ko uporabijo nagnjen oder, pesek, naravne elemente iz krajine... Čeprav je studio bolj primeren za ustvarjanje in vadenje, ima zunanji prostor vsekakor vpliv.« (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Za ustvarjanje predstave *Shepherd* (2017) je zunanji prostor ključni element. Predstava je vzniknila iz izkušnje, ki jo je imela umetnica Gentilejeva s pastirskim delom na gori v Švici.

Štirje meseci, kot Big Brother, kot na samotnem otoku. Bila sem v Alpah, v zelo specifičnem, ekstremnem naravnem okolju, kjer se dnevno ukvarjaš s preživetjem. Grmenje in močno deževje in sonce in živali – tam se počutiš izjemno živega. Opečeš si kožo in vse to... in potem greš v prazen zaprt prostor, kot je plesni studio, in... Začela sem ustvarjati predstavo o tej izkušnji. Zdaj, ko je že v napredni fazi – kmalu bom nastopila – sem končno dejansko sposobna prinesiti v ta prostor vso življenjsko izkušnjo odprtega prostora, ekstremnega, skrajnega prostora. Zdi se mi, da sem resnično sposobna priklicati v ta prostor znotraj in okrog sebe spet ta naravni prostor. Pogled, ki seže v daljavo. Zdi se mi, da prebijam steno 360 stopinj okrog sebe in včasih občinstvo lahko to tudi začuti. Tudi to je magično, se mi zdi. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Projekt je razvijala na rezidenci v tradicionalnem italijanskem gledališču.

Lahko si predstavljaš ta popoln kontrast. Vsa ta baročna arhitektura okrog tebe, in ti se trudiš pričarati občutek gora, odprtega okolja. Je natančno to, kar praviš, vprašanje prakse. Seveda je težko, vendar na koncu pravzaprav niti ne tako zelo. Mogoče zato, ker sem to dejansko izkusila v svojem življenju, na svoji koži, zato lahko to precej z lahkoto vzbudim, prikličem ta čarobni prostor okrog mene, kjer koli sem. In seveda, v temnejšem prostoru je to še lažje, saj ni nobenih referenčnih točk. Takrat prostor postane večji, veliko večji. Ali pa če je manjši in hkrati temnejši, rahlo izgubim občutek za fizično okolico, zato si lahko zelo dobro predstavljam, karkoli si želim. Ustvarjalci smo na nek način lahko tudi 'čarovniki', saj je z določenim telesnim stanjem vedno – z veliko vaje, seveda – možno ustvariti prostor, ki ga želimo, znotraj nekega drugega prostora. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

Umetniki se pogosto lotevajo ustvarjanja v zapuščenih zgradbah, ki so zaradi svoje dostopnosti postali zelo popularni. Kinkulkinova pojasnjuje svoj vir navdiha v tovrstnih prostorih.

Obstajajo stare ali zapuščene zgradbe, ki me včasih navdihujejo. Blizu mojega doma v Izraelu stoji čudovita zapuščena stavba. K ustvarjanju me nagovarja potencial življenja, ki ga zgradba vsebuje. Gre namreč za ogromen hotel, ki jim ga nikoli ni uspelo zgraditi do konca. Z delom so prenehali, ko je bilo skoraj vse dokončano, mogoče samo še postelj ni bilo. Notri so stranišča in vse ostalo, ampak prekinili so že pred 27 leti. V vseh teh letih je šlo skozenj seveda na tisoče življenj. Živali, ljudje, na stenah je na tisoče grafitov, na tone polomljenih stvari, smeti, različnih stvari. Jasno je viden ves potencial, kaj bi lahko bilo, kajti v okolici te zgradbe ni ničesar. Je na podeželju, z osupljivim razgledom, obenem pa sama deluje polomljeno, umirajoče... Kljub temu ne umira, saj so dokazi o življenju prisotni vsepovsod, vidna je večerajšnja, zelo nedavna zgodovina. (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

Rupnikova navaja primer ustvarjanja predstave *In Vitro* (2014), ko je navdih za delo izhajal iz enega od etažnih prostorov ljubljanske Situle. »Gre za popolnoma ne-odrski prostor, vsakdanji lokal v zelo surovem stanju. Kaj zdaj tam narediti? Kako zdaj iz tega prostora potegniti ples, kako ples vstopi v ta prostor?« (Rupnik, osebni intervju, 2017, 26. september)

Prostor je lahko pomemben vir navdiha tudi pri samem nastopu, ne samo v času ustvarjalnega procesa projekta. Schweitzerjeva je pogosto nastopila v zapuščenih skladiščih, »katerih kotički in špranje (nepravilne površine, zbledeli znaki, škripajoče strukture) pripomorejo k bogatim ustvarjalnim izkušnjam.« (Schweitzer, osebni intervju, 2017, 16. oktober)

Med snemanjem plesnega filma *Cirkulat* (2016) mi je bilo izredno zanimivo v teh zapuščenih rudniških stavbah. Material smo ustvarili v studiu, na lokaciji pa nas je zato, ker je bilo nekaj drugače, še bolj povleklo v en »filing« za stvar samo in to je bilo zelo zanimivo. Želeli smo si, da bi imeli več časa za vadenje in ustvarjanje tam, saj bi tako stvar lahko bila še bolj vezana na prostor, in tudi mi bi lahko bolje izrazili, kar smo hoteli izraziti. (Križič, osebni intervju, 2017, 27. oktober)

Najbolj nor prostor, v katerem sem nastopila, je bil parkirni prostor s številnimi nadstropji, dvignjeno parkirno območje v mestu. To je bilo precej posebno. Prostor, v katerem običajno ne nastopaš. Kadarkoli grem na parkirišče samo po avto, se vedno počutim tako navdahnjeno, ker je na nek način to prazen prostor, tam so avtomobili in samo avtomobili, običajno ne srečaš drugih ljudi. In ti prostori so veliki. Ogromni so. In to ima zame vedno neko lastnost privzdignjenosti. V prostorih iščem ta suspenz, se mi zdi. (Gentile, osebni intervju, 2017, 10. september)

V tednu pred intervjujem je Kinkulkinova s soustvarjalcem nastopila na festivalu, kjer je bilo uprizoritveno prizorišče zunaj na pesku. »Bilo je res lepo in resnično vznemirljivo. Pravzaprav me je prostor sam po sebi navduševal bolj kot to, za kar je bil ustvarjen. Prostor in ta pesek in kako je to transformiralo moje gibanje in najine emocije med plesom, na način, ki ga nisva pričakovala, je bilo resnično dobro, resnično lepo.« (Kinkulkin, osebni intervju, 2017, 17. september)

»Vsak prostor, v katerem sem nastopala, je do neke mere spremenil določen nastop. Mogoče tisti nekonvencionalni prostori bolj kot teater kot tak. Teatrov smo navajeni in ti so včasih dolgočasni. Mogoče imaš pač bolj dolgočasne in bolj vznemirljive prostore. Pa eni te bolj

informirajo kot drugi, oziroma eni bolj vplivajo nate, na tvoj nastop, kot drugi.« (Jamnikar, osebni intervju, 2017, 30. oktober)

#### 4 RAZMISLEK

V magistrski nalogi sem raziskovala, kam se v sodobnem trenutku naseljuje sodobni ples – iz potreb, iz pogojev, ki so na voljo, ter iz izraznih hotenj. Pri tem so na površje izplavale spremenljivke, kot so raznolikost tipa ustvarjalcev, njihove osebne in ustvarjalske značilnosti.

Ugotavljam, da ples lahko obstaja kjerkoli, in da ga je tudi ustvarjati možno kjerkoli. Sodobni ples ni (več samo) kodificirano gibanje, ki bi potrebovalo točno določen tip prostora za pripravo in uprizoritve predstav. Temu navkljub za svoj obstoj in razvoj potrebuje praksi odrejene namenske prostore. Zagotavljanje prostora za umetniške raziskave in predstave pomeni družbeno priznavanje plesa kot veljavne prakse, ki ji mora biti zagotovljeno tudi nadaljnje obstajanje in delovanje.

Optimalni prostor je nemogoče definirati, približki le-temu pa so odvisni od tipa ustvarjalca, narave njegovega dela in faz ustvarjalnega procesa.

Izstopa pomembnost obstoja primernih studijskih okolij za plesno ustvarjanje. Na podlagi pridobljenih odgovorov iz pogovorov z ustvarjalkami na sodobno-plesni sceni ugotavljam, da le-to pogosto poteka v za delo neprimernih studijskih okoljih, medtem ko so dobri prostori neodvisnim umetnikom težko dostopni zaradi razlogov kulturnih politik in finančnih bojev za sredstva. Prostor je navsezadnje stvar politike – kdor ima prostor, ima moč. V Sloveniji je situacija pereče problematična, hkrati pa je vzporednice moč potegniti tudi z ustvarjalskimi pogoji drugod po Evropi – Berlin, ki poleg Bruslja v zadnjih letih predstavlja enega večjih evropskih centrov za sodobni ples, predstavlja razmeroma svetlo izjemo.

Sodobni ples je, najpreprosteje povedano, umetnost giba v prostoru in času. Prostor je dimenzija, ki je bila zgodovinsko interpretirana kot fiksna, nespremenljiva fizična danost – koncept, ki je v trenutni družbeno-ekonomski realnosti podvržen preizpraševanju. Sodobni ples kot praksa, ki se v svoji biti ukvarja z nestalnostjo, predstavlja dobro lečo za pogled na to, kako razumevamo in beremo dimenzijo prostora.

Prostor je s plesom neločljivo povezan in ima nanj tudi kot umetniški sodelavec neizbežno močan vpliv. Umetnik skozi delo zavedno ali nezavedno z njim razvija odnos, pogosto tudi gradi svojevrstno prijateljstvo. Posledično tako v procesih nikoli ne gre samo za »čisto« delo, nevtravno in avtorsko nedotakljivo. Utelešena narava plesa s telesnim izkustvom prostora med



njima vzpostavlja dialog, ki vpliva tudi na recepcijo predstavljanega dela ter nova branja danega prostora s strani občinstva. Fluidnost konceptov plesa in prostora nakazuje, da bolj kot se eksperimentira znotraj rabe obeh, več novih možnosti soobstajanja se pojavlja.

Prostor se v sodobno-plesni umetnosti ne dojema več kot fiksna, stalna entiteta, vendar vedno znova obstaja kot nov prostor, ki je odkrit oziroma ustvarjen skozi ustvarjalni proces.

Ples svoj navdih išče v najrazličnejših stvareh. Nobeno presenečenje torej ni, da se v različnih prostorih in nekonvencionalnih prizoriščih počuti dobro. Delo izven tradicionalnih kontekstov plesnega ustvarjanja je tako eno od glavnih gonil te gibalne umetniške zvrsti.

Uteležene prakse plesa nakazujejo potrebo po bližnjih, manj stabilnih odnosih med občinstvom in nastopajočim, medtem ko tradicionalni uprizoritveni prostori postajajo za sodobne uprizoritvene prakse vse manj relevantni. Ples sicer še vedno v veliki meri naseljuje teatre in je tako pogosto odvisen od prostora za dramsko gledališče. Zanimiv arhitekturni poskus se mi je v izhodišču zdel premislek o izgradnji uprizoritvenega prostora primarno za ples, skozi raziskavo pa sem prišla do zaključka, da se plesu ni potrebno prilagajati na način iskanja ene, univerzalne »skodele«, ki bi služila kot njegov domicil, temveč ravno nasprotno – ples za obstoj in uprizoritve sam poišče in navsezadnje po potrebi tudi lastnoročno oblikuje prostor, ki ustreza njegovi trenutni obliki, s predpostavko, da dobiva (še vedno kritično prepotrebno) podporo sredstev, med katere spadajo kakovostna družbeno priznana in podprta namenska okolja z visoko stopnjo možnosti transformacije.

Trenutni prostor plesa tako obstaja tako nekje vmes, kjer z »relacijsko občutljivostjo« (Kwon, 2000, str. 46, v Wilkie, 2004, str. 7) deluje v množstvu različnih prostorov, ki si jih za svoje prakse med procesi izbira in se v njih naseljuje.

Plesno ustvarjanje, ki se ukvarja s tem, kaj v prostor prinaša in kako s tem prostorom dela, vzpodbuja razmišljanje o prostoru kot o živi entiteti. Umetnost je laboratorij za življenje. Stvari, ki jih preizkušamo v plesu, lahko dajo potencialne alternative modele realnosti, kako vstopamo v dialog s svetom v vsakodnevnem življenju. Prostor je pregibna, nestalna entiteta. Habitualne načine interakcije lahko ponovno premislamo. Z ozaveščanjem, stopanjem v dialog z živo entiteto, ki daje, sugerira, posluša in preobraža, hkrati pa je v istem procesu tudi sama preobražena.

Med raziskavo se je porodilo nekaj idej, ki bi lahko bile predmet novih oziroma dopolnilnih raziskav:

- Smiselno bi bilo raziskati vloge fiksnih, stalnih prostorov v dandanašnji mediatizirani družbi/kulturi/umetnosti; ter pomen umetniških rezidenc skozi prizmo vsesplošne prostorske pretočnosti globalizacije in vpliva le-tega na naravo nastajajočega umetniškega dela.
- Zanimivo bi bilo tudi nadalje in bolj poglobljeno premisliti o socialnih predznakih prostorskih okolij, v katerih se izvajajo plesne prakse ter zastaviti vprašanja o pomenu širših družbenih interakcij med umetniki in okolico med ustvarjalnimi procesi.
- Prav tako bi na podlagi razmisleka o dinamiki dela v plesnih prostorih bilo relevantno podrobneje pogledati sodobne rabe prostora v kapitalistični družbi skozi vseprisotne težnje po funkcionalnosti, učinkovitosti, hitrosti, avtomatizaciji, zmanjševanju človeškega gibanja in sočasnem povečevanju hitrosti prenosa informacij in materialnih dobrin.

Naloga se je zame osebno izkazala kot začetek, izhodišče za nadaljnje razmišljanje o umetniškem in osebnem odnosu do prostora. V svoji ustvarjalski praksi v zadnjem obdobju namreč iščem načine dela v prostorih izven meja pod budnim varstvom današnjih neizprosnihih kulturnih politik redkim dostopnih škatlic, namenjenim umetnosti.

Stvari, do katerih umetnik pride v odgovarjanju svojemu delu in njegovemu okolju, vedno odseva kulturo, v kateri se to delo zgodi. Zaključujem z mislijo koreografinje Susan Rethorst, ki pravi: »Mnoge rabe plesa hrani nekakšno tkanje prostora, obdobja, mode in osebnih nagnjenj, ki nikoli ne bo razpleteno. Vse, kar lahko naredimo, je, da ostanemo budni za to, kar nas dela take kot smo, in tako preprečimo, da bi bili temu preveč prepuščeni na milost in nemilost.« (Rethorst, 2012, str. 107)

## 5 VIRI

1. Allain, P. in Harvie, J. (2006). *The Routledge companion to theatre and performance*. London, New York: Routledge.
2. Bachelard, G. (2001). *Poetika prostora*. Ljubljana: Študentska založba.
3. Blandford, A. (2013). Semi-structured qualitative studies. V M. Soegaard in R. F. Dam (ur.), *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction, 2nd Ed.* Dostopno prek <http://www.interactiondesign.org/encyclopedia/semi-structured-qualitative-studies.html>
4. Bloomer, K. C. in Moore, C. W. (1977). *Body, memory, and architecture*. New Haven: Yale University Press.
5. Briginshaw, V. (2001) *Dance, space, and subjectivity*. New York: Palgrave.
6. Brook, P. (1996, cop. 1968). *The empty space*. New York: Simon & Schuster Inc.
7. Brown, C. (2010). Making space, speaking spaces. V A. Carter in J. O'Shea (ur.), *The Routledge dance studies reader, second edition* (str. 58–72). London, New York: Routledge.
8. Edmonds, D. in Warburton, N. (prod.). (2013, 1. februar). *Doreen Massey on space*. [Zvočni posnetek]. Dostopno prek <https://www.socialsciencespace.com/2013/02/podcastdoreen-massey-on-space/>
9. Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
10. Hočevar, M. (1998). *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
11. Hočevar, M. (2005). Prostor in čas. V I. Škamperle (ur.), *Poetika in simbolika prostora* (str. 23–27). Ljubljana: Nova revija.
12. Hočevar, M. (2006). *Prostori igre: 1972-2005*. Ljubljana: Mestna galerija.
13. Hunter, V. (2005). Embodying the site: the here and now in site-specific dance performance. *New Theatre Quarterly*, 21(4), 367–381. <https://dx.doi.org/10.1017/S0266464X05000230>
14. Hunter, V. (2009). *Experiencing space: the implications for site-specific choreography*. V J. Butterworth in L. Wildschut (ur.), *Contemporary choreography: a critical reader* (str. 399–415). London: Routledge.
15. Hunter, V. (2012). Moving sites: transformation and re-location in site-specific dance performance. *Contemporary Theatre Review*, 22(2), 259–266. <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2012.666740>

16. Inštitut za politike prostora. (b. d.). Dostopno prek <http://ipop.si/urejanje-prostora/izrazje/>
17. Kordeš, U. in Smrdu, M. (2015). *Osnove kvalitativnega raziskovanja*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
18. Kunst, B. (2009). Politike pasivne mobilizacije. V A. Lepecki, *Izčrpavajoči ples: Uprizarjanje in politika giba* (str. 255–271). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
19. Lake Studios Berlin. (b. d.) Dostopno prek <http://www.lakestudiosberlin.com>
20. Lawson, B. (2001). *The language of space*. Oxford: Architectural Press.
21. Lefebvre, H. (2013). *Produkcija prostora*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
22. Lehmann, H. T. (2003). *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
23. Lepecki, A. (2009). *Izčrpavajoči ples: Uprizarjanje in politika giba*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
24. Lepecki, A. (ur.). (2012). *Dance*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge (Mass.): The MIT Press.
25. Lukan, B. (1998). *Dramaturške figure: eseji o današnjem gledališču*. Ljubljana: Maska.
26. Martin, J. (2001.) Značilnosti modernega plesa. V E. Hrvatini (ur.), *Teorije sodobnega plesa* (str. 85–92). Ljubljana: Maska.
27. Massey, D. (2008, cop. 2005). *For space*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE.
28. Meško, N. (b. d.). *Učna ura o sodobnem plesu*. Primer učnega gradiva za ogled predstave Pozor hud Ples! skupine EnKnap. Dostopno prek <http://www.enknap.com/att/697.html>
29. Norberg-Schultz, C. (1966). *Intentions in architecture*. London: Allen & Unwin.
30. Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. London: Academy Editions.
31. Pezdirc Bartol, M. (2007). Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost*, 30(1), 191–201. Dostopno prek <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=59294>
32. Proshansky, H. M., Fabian, A. K. in Kaminoff, R. (1983). Place-identity: physical world socialization of the self. *Journal of Environmental Psychology*, 3, 57–83. Dostopno prek <https://www.scribd.com/document/276857882/Proshansky-Fabian-Kaminoff-PLACE-IDENTITY-PHYSICAL-WORLD-SOCIALIZATION-OF-THE-SELF>

33. Repovš, G. (2002). Osnove prostorske kognicije. V M. Polič in G. Repovš (ur.), *Spoznadni zemljevid Slovenije* (str. 79–96). Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
34. Rethorst, S. (2012). *A choreographic mind: autobodygraphical writings*. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Dept. of Dance, Kinesis 2.
35. Rosenberg, D. (2000). Video space: a site for choreography. *Leonardo*, 33(4), 275–280. <https://dx.doi.org/10.1162/002409400552658>
36. Stanič, T. (2011). *Arhitekturni gledalec*. Ljubljana: Studia humanitatis.
37. Stock, C. (2011). *Creating new narratives through shared time and space: performer/audience connections in multi-site dance events*. In *Time Together: Viewing and Reviewing Contemporary Dance Practice: Refereed Proceedings of the World Dance Alliance Global Summit 2010*, World Dance Alliance-Americas under the auspices of the Texas Woman's University Website. New York: New York University. Dostopno prek <https://eprints.qut.edu.au/46910/>
38. Svetina, I. (ur.). (2010). *Occupying spaces: experimental theatre in Central Europe: 1950-2010*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
39. Šumić Riha, J. (2001.) Plešoče telo med mislijo in užitkom. V E. Hrvatin (ur.), *Teorije sodobnega plesa* (str. 39–54). Ljubljana: Maska.
40. Toporišič, T. (2012). Gledališče kot nedokončana arhitektura – hibridni prostori performativnih praks. V B. Orel, M. Šorli in G. Troha (ur.), *Hibridni prostori umetnosti* (str. 37–52). Ljubljana: Maska.
41. Tuan, Y. (2011, cop. 1977). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
42. Wiles, D. (2003). *A short history of western performance space*. UK: University Press, Cambridge.
43. Wilkie, F. (2004). *Out of place* (doktorska disertacija). Dostopno prek <http://epubs.surrey.ac.uk/823/1/fulltext.pdf>
44. Zorn, T. (b. d.) *Designing and conducting semi-structured interviews for research*. Navodila za študente Waikato Management School. Dostopno prek <http://home.utah.edu/~u0326119/Comm4170-01/resources/Interviewguidelines.pdf>

## PRILOGE

### PRILOGA A: ZAPISI INTERVJUJEV

#### Priloga A.1: Intervju z MARGHERITO ELLIOT

Osebna e-pošta, 15.10.2017

**1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Ime mi je Margherita Elliot, sem gibalka, performerka in nekdo, ki prakticira gib, pa tudi ustvarjalka. Delam stvari, ki so povezane z gibom, običajno vključujejo živ gibalni material (ali t. i. ples) in druge oblike umetniškega izraza, zapisano in včasih tudi govorjeno besedo, glasbo in zvok, video in film... Moji interesi so mnogi in pogosto variirajo, hvala bogu. Verjetno večina tega, kar počnem, izvira iz zanimanja za zgodbe in poglede na telesa v sodobni družbi, vrednosti ter moči nastopa ali teatralnega sporočila, dojetega v najširšem možnem smislu. Kljub temu, da se zavedam, kako potrebno je povedati in definirati interese, področja delovanja, stile, discipline in tako naprej, osebno vedno najdem ironijo in boj (to me spet zelo zanima) v tem početju. Predvsem zato, ker me Umetnost zanima kot način potapljanja v različne realnosti in učenja, kako predajati ideje ali pa izpostaviti in poudariti, kar je običajno skrito ali pozabljeno v naših vsakodnevnih življenjih in rutinah. Ironija je v tem: kdo lahko resnično definira, kje se konča umetnost in začne politika? Kje se konča umetnost in se začne filozofija, arhitektura, liberalna gibanja, novinarstvo, terapija, počitek, življenje?

**2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Ker se plesni ustvarjalci radi veliko premikajo. Ali pa vsaj težijo k potrebi po tej možnosti, da se lahko premikajo na veliko – mogoče tega potem ne naredijo, ampak možnost, da se lahko vsaj poizkusiš veliko premikati, je pomembna. Kajti pomembnost prostora za plesnega umetnika je ista, kot pomembnost mize za arhitekta, in tako (druga) najbolj pomembna stvar za delo. (Prva, bi si predstavljala, je telo.) Kajti plesni umetniki so človeška bitja, in človeška bitja potrebujejo prostor.

**3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Ta trenutek bi imeti prostor, kjer bi lahko kontinuirano ustvarjala, pomenilo, da sem izpolnila neke vrste sanje. Pomenilo bi, da bi se lahko kontinuirano posvečala in vzpostavila rutino v svoji ustvarjalni praksi – nekaj, česar nikoli nisem zares imela (in verjetno tudi nikoli nisem čutila resnične potrebe po tem), zdaj bi pa to res rada. Pomenilo bi spremembo, mogoče nadgradnjo, prestiž. Predstavljam si, da bi to bila neke vrste fizična in metaforična škatla, ki bi jo lahko upravljala in kjer bi mi bilo dovoljeno poizkušati, kjer bi lahko obstajala in se navadila doma, scenarija, baze; kraja, kjer bi drugi ljudje lahko vstopili in soobstajali z mano.

Ustvarjanje v različnih prostorih pomeni nekaj, kar poznam, kar sem že delala, s čimer se lahko povečini poistovetim in kar mi nekako verjetno res ustreza; potrebujem spremembe, pestrost, na splošno v življenju in pogosto v istem dnevu. Verjetno naravno pomeni tudi to, da bo kljub temu, da so raziskave, na katerih delam, lahko del istega projekta, delo samo pod vplivom različnih prostorov, in tako vedno vsaj rahlo ali pa celo drastično variira. Tudi če gre za vadbeni prostor – prostor, kjer ustvarjaš, vadiš; zaodrje, prostor, ki ni oder – še vedno delo ustvarim v skladu z njim, ali pa delo samo nastane v skladu z njim. Eno in drugo, v resnici.

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Pogosto si lahko v plesnih prostorih bos, v parkih, umetnostnih galerijah, na cestah, v zapuščenih hišah ali gostilnah pa je bolj primerno nositi neke vrste obutev.

Hecam se - - - ampak vseeno priznajmo nekaj vrednosti ironiji. Omejitve lahko naredijo razliko, splošno rečeno. Bolj natančno, če želiš narediti 'plesno' delo, potem bo 'plesni' prostor predstavljal manj omejitev, manj zdravstvenih in varnostnih tveganj, manj nevarnosti, manj trenutkov, v katerih se ti prilagajaš, zato da lahko izvedeš svoj ples, manj potencialnih poškodb in tako naprej. Po drugi strani so razlike lahko viri navdiha; včasih lahko plesni prostori, ki so ustvarjeni z namenom biti najlažji in najboljši prostori za ustvarjanje plesa, malce izravnajo naš um. Ne počutimo se navdahnjeni, mogoče zato, ker za navdih potrebujemo malo več boja, tenzije. Ustvarjanje 'izven konteksta' je lahko zelo dragocen način dela. Vzeti ples izven prostorov, kjer bi naj obstajal ter delo z njim v različnih kontekstih, kjer bi ga bilo nenavadno videti ali izkušati, je lahko močno in razkrivajoče orodje, ki nas lahko marsikdaj naravnost osupne.

#### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Ja. Vedno je odvisno od tega, kako se ples dojema, kako razmišljamo o plesu, kajti to je zelo subjektivno. Osebnostno razmišljam o plesu na način, ki mi ga omogoča videti in ustvarjati kjerkoli. Da bi lahko uživala v plesanju, ki ga gledam ali ustvarim, ne čutim niti potrebe, da bi ga zares definirala kot ples.

#### **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Ne verjamem, da to lahko to ustrezno naredim, saj se do sedaj nisem zavestno odločala, kje bom nekaj ustvarila, temveč sem naletela na prostor in nekaj naredila, ali pa sem naredila nekaj s tem ali iz tega, kjer sem in kar imam – vidiki, ki na splošno nimajo nič opraviti z umetniškim sprejemanjem odločitev. Lahko poskusim kontra-odgovoriti na to vprašanje. Če pogledam nazaj, vidim, kako so se nekateri prostori, v katerih sem se znašla, izkazali za idealne za mojo kreacijo, komplementarni temu, kako sem se počutila in sem kljub temu ustvarjala. Zagotovo lahko tudi rečem, da sem videla prostore, ki so me resnično navdihnili k ustvarjanju, zato je moj odgovor na to, kaj me nagovori k ustvarjanju v nekem prostoru, občutek, da si lahko hitro predstavljam, kako bi izgledalo s tem ali onim notri, kako me vznemirja, videti ga praznega in širnega, kako odmeva, če zakričim, zatopotam ali zašepetam v njem, kako se čuti udoben in prijeten, kako dolgo lahko drsim..., kako me linije in barve spominjajo na vzorce, kako toplo ali mrzlo se čuti...

#### **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Nisem prepričana, da lahko odgovorim na to vprašanje; če se pogovarjava o studiu za ples, bi moj idealen prostor bil prostor, ki z lahkoto gosti najmanj deset premikajočih se ljudi, z dobrim podom, ki ima malo karakterja (kot na primer velika okna in teatralen pogled na nekaj), toda hkrati zmora učinkovati kot prazna stran. Pomembni so tudi dobra svetloba, dobra tema in dobro ozvočenje. Toda idealni prostori za ustvarjanje so tisti, za katere niti ne veš, da so idealni, dokler ne veš; lahko imaš čudovit raznolik studio, ki sem ga opisala zgoraj... ampak stara ječa/klet bi še vedno bila idealen ustvarjalni prostor za solo o 'zaklepanju sebe' ali 'čudaštvu'. Zunanji prostori // notranji prostori

#### **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Resnično je odvisno od konteksta; če delam na predstavi za določen prostor, potem ta prostor znatno vpliva na delo, saj mora. Delati site-specific pomeni narediti nekaj specifičnega na tistem prostoru, tako da razmišljam o tem, kako res poudariti prostor, ali kako ga popolnoma preobraziti v skladu s svojo domišljijo, in ustvariti kontrast s tem, kaj prostor v izvirniku je ali kako se predstavlja. Če ustvarjam v različnih prostorih, ne specifično za določen prostor, potem je ta vpliv prostora bolj subtilen, še vedno se zgodi, vendar na bolj 'sramežljiv' način; najbrž potem prostori rezonirajo z mano in postanejo bolj del vsebin, spomina, kot pa del telesnosti, identitete ali pa estetike dela samega.

**9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Glavna razlika, ki mi pride na pamet, je povezana z občutkom, da imaš prostor v oblasti. Kaj s tem mislim: nastopanje tam, kjer si bil delal, se lahko čuti, kot da vabiš ljudi v svojo hišo/dom, da pridejo pogledat nekaj, da so del nečesa, kar se že dogaja; nekako si privilegiran zaradi procesa prilagajanja na prostor. Če nastopaš drugje, v mogoče pred tem nepoznanem prostoru, ga imaš čisto naravno in samodejno v oblasti veliko manj, bolj si gost v prostoru. In če predstava zahteva, da si prostoru prilagojen in da ga imaš v oblasti, se mora hitrost tega procesa povečati. Verjetno razlika tiči v hitrosti dojemanja, prebavljanja in obstajanja z informacijami, ki ti jih prostor vedno daje.

**10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Nedaven spomin: Solo, ki je želel skakati, leteti, se obračati, se zavijati in teči, sem prilagodila na majhno sobo z mizami, stoli in povsod sedečimi ljudmi, ki so bili nagnjeni pri vratih in poskušali kukati v notranjost. Kljub temu, da sem ga prilagodila na specifičen prostor in nisem več skakala, letela ali tekla, se je energija sola še vedno tresla med občutkom gibalne svobode ter želje po legitimnem obstajanju v tem dotičnem prostoru v sedanjem trenutku. Verjetno sta ta tresavica in živahen občutek omejitve, ki se je kljub vsemu občasno pojavljala, dala solu novo nepričakovano identiteto, in ponovno sem se naučila, kako je delo radikalno drugačno, odvisno od tega, kje ga izvedeš. Tudi sama sem nekako radikalno (do biti) drugačna glede na to, kje sem. Tudi če tega ne počnem z namenom, mi to vedno daje čudovito priložnost delati na idejah krhkosti, ranljivosti, neopredeljivosti in nedoločnosti.

**11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

/

**Priloga A.2: Intervju z MONICO GENTILE**

**Pogovor z ustvarjalko, 10.9.2017**

**1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Sem Monica Gentile in lahko se opredelim kot plesalko, v zadnjem času pa me kot praksa zanima tudi koreografija. Od leta 2012 delam na lastnih projektih, medtem ko sem pred tem delala večinoma bolj za druge umetnike, druge koreografe. Sem neodvisna umetnica, do sedaj sem kot avtorica naredila dva lastna projekta. Še vedno intenzivno raziskujem lastni umetniški izraz.

**2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Vsi umetniki, ne samo plesalci, ampak tudi slikarji in kiparji, vsi iščemo prostor. Potrebujemo ga, ker... res je, dejansko je že vse okrog nas prostor, ampak potrebujemo prostor, ki je malce bolj abstrakten. Malce bolj ne-vsakodnevni prostor. Kajti to je nasprotje vsakodnevnemu življenju, tako da v ta prazen prostor lahko vneseš vse druge prostore, je dodaten prostor in je hkrati poseben. Vsi si ga zaslužimo. Prihajam iz Italije, kjer pogosto prostori niso na voljo, ni tako preprosto. Tu v Berlinu se mi zdijo veliko bolj dostopni, bolj enostavno je, prostori so veliko večji. Kar se mi zdi prava sreča.

**3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

V Lake Studios imam bazo zadnji dve leti. To je hkrati moj delovni in bivanjski prostor, kar pomeni... Strašen privilegij je imeti to na voljo, imam veliko srečo. Tega nima veliko ljudi. Imeti možnost živeti in delati v istem okolju je zelo redka, unikatna izkušnja. Obenem je včasih tudi težko. Zame zato, ker neprestano čutim notranji klic po produktivnosti. Tudi v svojem bivanjskem prostoru, na nek način.



Seveda imamo ločnice med studiem in domom, toda tudi tu doma čutim, da hočem ves svoj čas izkoristiti produktivno. In zaradi tega sistema rezervacij ur v studiu se pogosto počutim, da moram biti produktivna, da moram izkoristiti prostor – ker je tam, ker je na voljo za nas. V tem smislu smo privilegirani. Toda po drugi strani, razmišljam... prostor je v meni. Ne samo tam, kamor projiciram svoje razmišljanje in kjer vadim. Kot ustvarjalka se razdvajam med ure, ki jih preživim v dejanskem, konkretnem prostoru studia – v tem primeru govorim o Lake Studios –, in trenutke mojega vsakdana, ko nisem v studiu in nosim s seboj veliko refleksij na dogodke iz zunanjega prostora dnevnega življenja, kar lahko pomeni s podeželja, iz narave, mesta, urbanega okolja, podzemne železnice, vlaka, trenutkov čakanja, tranzicij iz enega prostora v drugega... Ti trenutki so zame dejansko konstantno tudi delovni prostor. In to je tudi malo nevarno, se mi zdi. To pomeni, da konstantno delam, konstantno razmišljam, ves čas jemljem vtise od zunaj in jih predelujem. Ne da bi to zares želela, vendar se to nenehno dogaja v moji glavi.

#### **Stalno si znotraj umetniškega procesa.**

Ja. Hotela sem reči, da upoštevam, da obstaja tudi prostor znotraj mene in da je to prostor razmišljanja, prostor sanj in nezavednega.

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Očitno je, da je odvisno od tega, kje nastopaš. Prva stvar, ki mi pride na misel, je ideja javnega in zasebnega. Kadar nastopaš v nekonvencionalnem prostoru, je prisoten element presenečenja – neznanec lahko gre mimo, prečka predstavo. Predstava, ki jo nastopaš, ni samo za tvoje občinstvo, je za vse. To je en element. Nastop v nekonvencionalnem prostoru postane bolj karakterističen, saj ima ta drugi prostor mogoče zgodovino, s sabo prinaša nekaj za vsakodnevno življenje, je bolj umazan, bolj kontaminiran. Medtem ko je gledališče, ali katerikoli drugi konvencionalen prostor čist. Namenjen je izključno temu. In vsakič znova se preobrazi. Vsakič prostor sam uteleša neko stanje – stanje plesalca, performerja. Vsakič je obkrožen z energijo predstave. Tako kot seveda tudi nekonvencionalni prostor, ampak le-ta vedno vsebuje toliko drugih energij in človeškosti, mogoče je celo prezenčno močnejši od tebe, mogoče znatno vpliva na to, kar počneš, mogoče služi veliko bolj kot scenografija. Zakaj nastopamo v nekonvencionalnih prostorih? Verjetno zato, ker nas zanimajo, ker v njih iščemo neke scenografske lastnosti. Včasih je supermarket ali stara baročna hiša s starim odrom set, scenografija. Tole je velika tema. Všeč sta mi obe izkušnji, vendar se mi osebno nastopati v nekonvencionalnem prostoru zdi veliko bolj vznemirljivo in tudi edinstveno. Na primer, če nastopaš na trgu ali na ulici v mestu, ne veš, kaj se bo zgodilo. Vse se lahko spremeni, ker se bo mogoče mimo sprehodil otrok, pripeljal avtomobil, ali pa bo prišla policija in ti ukazala, da nehaš. Zaradi teh specifičnih karakteristik je lahko veliko bolj zabavno, vznemirljivo in tudi edinstveno na nek način. Običajno je konvencionalen prostor nekako čist in zelo prazen, gre veliko bolj za to, da prostor dobi transformacijo. V nasprotnem primeru pa prostor predrugači nastopajočega. Tako mogoče jaz to dojemam.

#### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

To vprašanje si zastavljam sama sebi. Recimo ja in ne. Odvisno je. Odvisno je, v kateri fazi sem in kaj počnem, seveda. Nekako bi rada rekla ja. Tudi v tej kuhinji, kjer sva sedaj in se pogovarjava. Ali celo tudi v naravi. Imela sem izjemno srečanje sama s sabo, ko sem bila v naravi... gre za drugačen tip, način ustvarjanja. No, res je odvisno, kajti včasih nisem niti razmišljala o tem – šla sem na sprehod v naravo in potem sem se ustavila na kraju, ki me je nagovoril. Zaprla sem oči, zaznavala, čutila vse, okolje okrog mene in zvok, akustiko, in bila sem tako navdahnjena, v nekem posebnem stanju... in potem sem se začela gibati; včasih sem se posnela. Rekla bi, da bolj kot ustvarjala, sem že nastopala – za občinstvo, ki so ga sestavljali mrčes in drevesa in trava. Če me vprašaš, ali je možno ustvarjati, potem pomislim: ok, želim imeti tematiko in želim začeti delati na njej – v tem primeru je res težko biti v odprtem prostoru ali v javnem prostoru, kajti za ustvarjanje predstave vedno potrebujem občutek, da sem v jami ali gnezdju. Zelo zaseben, edinstven prostor, v katerem lahko zaprem vrata in sem popolnoma izolirana. V smislu te romantične ideje osamljenega umetnika. Tako da bi rekla oboje, ampak na zelo različne načine.

**Samo biti navdahnjen s strani prostora in pustiti, da gre to skozi tebe in biti v interakciji s prostorom, na drugi strani pa, če ideja za ustvarjanje pride iz tebe, potem mogoče potrebuješ prostor, ki podpira to idejo, in je hkrati bolj čist in jasen.**

Priti iz vsakdanjega življenja, čudovitega, težkega življenja, karkoli že izkusiš, v ta zelo čist in mogoče celo dolgočasen prostor, popolnoma bel ali črn, kjer ni na voljo nobenega elementa, ki bi te k čemu nagovarjal, je včasih tudi zelo boleče. Kot bel papir je. In potem se vprašaš: »In sedaj, kaj naj naredim?« Toda zdi se mi, da na neki točki to potrebujem. Jaz prinesem, pripeljem ves ta imaginarij ali svoje konkretne izkušnje iz življenja na ta bel papir. Ta lokacija potem postane prostor, kjer začnem komponirati z vsem tem, kar nosim. Te izkušnje lahko vzbudim, prikličem nazaj v ta prazen prostor, in naredim, da prostor resonira s tem. V praznem prostoru ustvarjam tudi različico realnosti, kar v realnosti sami ni mogoče. Prazen prostor je natančno prostor sanj. Zame je bela škatla ali črna škatla nekaj takega, kot kadar spimo in sanjamo in naša podzavest ustvarja imaginarne in nore različice resničnosti – zame je to enako, ti prazni prostori. V bistvu je to to, kar počnem.

## **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Zame je to v glavnem tišina in praznina.

### **Kaj pa svetloba/tema?**

Seveda, tudi to je pomembno. Delam z obema. V različnih fazah in različnih prostorih sem pogosto delala s svetlobo, kadar sem recimo morala odpreti okno in imeti stik z zunanostjo, pogledati na ulico, kaj se tam dogaja, videti, kako veter premika drevesa... In potem trenutki, ko sem potrebovala popolno temo in tišino. Enkrat sem se morala pokriti s črnim pokrivalom in ostati pod njim nekaj ur. V prostorih, kjer imajo te grde umetne neonske luči – tam sem uporabljala in se igrala z drugimi lučmi in tako ustvarila neke veliko bolj sanjske, oneirične, edinstvene čarobne prostore. Tudi to je lahko zelo navdihujoče, da res uživaš biti tam. Zagotovo je svetloba še en pomemben vidik.

### **Torej mogoče imeti prostor, kjer lahko uporabiš vse te različne možnosti... Več možnosti kot jih imaš v določenem prostoru, bolj se lahko igraš.**

Ni nujno. Pravzaprav, včasih, več možnosti kot jih imam, bolj ne vem, kaj bi počela z njimi. Zgodilo se mi je, da sem bila v enem od teh izjemnih velikih teatrov, kjer imajo mešalko, projektor, set luči, vse te tehnične stvari, in porabili so eno uro, da so mi razložili, kako vse to uporabljati. Potem ostaneš sam in lahko uporabiš karkoli, in potem si mislim: ok, kaj pa naj zdaj z vsem tem...? Želela sem si samo odgrniti vse zavese in odpreti okna, in to sem naredila. Nobenih luči nisem uporabila, mogoče sem eno uro samo ležala na tleh, z občutkom, da sem v prostoru, ki si ga nisem zaslužila. Bila sem v izjemnem prostoru v napačnem trenutku. Niti sanjalo se mi ni, kaj naj naredim z vsem tem. Na trenutke sem sovražila ta prostor, sovražila vso to tehniko...

### **...sovražila vse te možnosti.**

Ja, mislila sem si, wow, prehitro je zame, ali celo da ne potrebujem vsega tega za to predstavo. Potrebovala sem samo preprostost naravne svetlobe, na primer. Res je odvisno. Ne pravim, da vedno potrebujem naravno svetlobo ali da vedno hočem imeti lučnega tehnika... Rekla bi, da je odvisno.

## **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Jaz potrebujem prazen prostor. Kolikor je mogoče kot bel, prazen papir. Zame to pomeni čist, kot se le da zen. Brez elementov, ki bi klicali mojo pozornost, ki bi me vzpodbujali k vnaprejšnjemu ustvarjanju povezav. Prostor, ki ne producira nikakršnega imaginarija, saj ga bom ustvarila sama.

## **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Zagotovo vpliva na moje življenje, moje bivanje. Iskreno rečeno, ne tako zelo na moj ustvarjalni proces. Ko sem prišla sem v Lake Studios, sem bila nekako prazna, v sebi nisem nosila raziskave. Bila sem v obdobju prehoda. Bila sem v obdobju, ko v ustvarjalnem procesu več mesecev ali dejansko celo nekaj let nisem delala izdelku naproti. Toda bila sem bolj odprta za vse. Pa vendar, na nek način sem imela svoje zelo močne želje in intuicijo v zvezi z delom, ki sem ga naredila pred tem (predstava Minimal Dance). Kar je zagotovo vplivalo name, je bilo bivanje v tem prostoru. Ni zares vplivalo na ustvarjalni proces, toda dejstvo, da sem skozi treninge prišla v stik z različnimi praksami in refleksijami na te prakse ter študijem in iskanjem... na primer, ko smo imeli klase skupaj z drugimi ljudmi, ob teh trikrat tedenskih jutranjih klasih, ki so namenjeni deljenju različnih praks. To je zagotovo vplivalo na mojo

plesalsko dnevno rutino, v smislu dnevne prakse, dnevnega treninga. Kar ima veliko opraviti s skupnostjo in tukaj je tudi ostra meja med osebnim delom ustvarjanja v tem prostoru... kadar rezerviram studio zase in zaprem vrata, se počutim zelo v svojem lastnem, zelo zasebnem, zelo intimnem, zelo zaščitnem – kot v jami, na nek način. Toda, ko odpreš vrata studia, moraš sprejeti, da boš srečal druge umetnike, druge ljudi, ali ljudi, s katerimi živiš. Mogoče v nekem drugem prostoru samo zapreš vrata, greš ven, si v mestu ali kjerkoli, in proces se nadaljuje v tvoji glavi. Ko pa odpreš vrata studia tukaj, mogoče srečaš drugega umetnika, ki ga ne poznaš in ta te vpraša o tvojem delu. Mogoče začneš govoriti o tem, kar počneš in mogoče je naslednji korak povabiti to osebo na svoj klas ali obratno... tvoje zasebno delo postane tukaj nemudoma veliko bolj odprto in dostopno in deljeno. Proti zunanjemu svetu gre veliko hitreje, ne ostaja samo s tabo, v tvoji glavi prav dolgo časa, kar se mi zdi zelo pomembno.

**9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

V moji preteklosti, v Italiji, sem pogosto vadila v enem prostoru in potem nastopala drugje. Kar pomeni, da gre za veliko razliko – pripravljamo se, da bomo šli v drug prostor. Na določen način je to veliko bolj vznemirljivo, ker je nekaj takega kot nadeti si kostum. Je nekaj posebnega. Gremo v gledališče ali v odprt prostor, kamorkoli že, da bomo nastopali. Posebno je. Vedno imaš dneve za pripravo v tem drugem prostoru, ki je pogosto majhen in zanikr, ker nimamo denarja in drugi prostori pač niso na voljo. Zato je zelo vznemirljivo iti v prostor, kjer se bo nastopalo. Kadar vstopimo v ta nov prostor, se počutimo veliko bolj močne, podobno je kot imeti občinstvo. Srečamo nekoga in ta nekdo je prostor. Medtem ko je, kadar smo v istem prostoru ves čas, tudi zelo posebno, toda zame ni tako vznemirljivo. Je zelo posebno, saj si bil sam naseljeval ta prostor že nekaj časa in potem ti povabiš ljudi v ta prostor. Potem se zdi, kot bi prišli v tvoj bivanjski prostor, mogoče tvoj dom.

**Se lahko izraziš na globlji ali drugačen način, kadar nastopaš v istem prostoru, v katerem si tudi ustvarjala, zaradi tega, ker ti je tam tako udobno? V smislu stanja duha, stanja prezenze?**

Dejansko čutim tudi nekaj vznemirjenja. Gre za druge vrste vznemirjenje, ampak je prav tako vznemirjenje. Če imaš močno povezavo s prostorom, začneš vzpostavljati... zares dobro spoznaš prostor, saj si tam preživel dneve in ga poznaš v različnih situacijah. Poznaš ga v času treninga, ogrevanja, preverjanja tehnike, preverjanja zvoka, vadenja, raziskovanja, eksperimentiranja, trenutkih presenečenja, snemanja, ponovnega ogledovanja posnetkov, ... tako da ga poznaš iz različnih perspektiv in nekako... postaneš malo posesiven. Postane resnično tvoj, z njim imaš globljo povezavo, kadar nastopaš. Na primer, ko sem nastopala Minimal Dance lani na Submerge festivalu v Lake Studios. Tu sem vadila in potem tu tudi nastopila. Čutila sem res nekaj posebnega v tem prostoru, čutila sem globljo povezavo. Kjer so bili ljudje dobrodošli, ampak tudi... bilo je nekako kot vstopanje v nekaj izjemno osebnega, na nek način kot druga dimenzija. Bilo je zelo delikatno. Jaz moram nakazati, kako naj ljudje vstopijo. Odločila sem se, da bom s predstavo začela že, ko bodo ljudje vstopali. Tako da so morali biti previdni, da niso bili preveč hrupni ali da niso divjali naokrog. Dejansko so bili takoj veliko bolj tihi. Je kot vstopanje v cerkev, v tempelj. Ustvari razliko med dnevnim življenjskim prostorom ali prostorom za trening, vsekakor je nekaj bolj suspendiranega in misterioznega in magičnega in svetega.

**Lepota v tem, kako umetnost preobrazí prostor.**

Ja, totalno.

**10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Najbolj nor prostor, ki mi pade na pamet – bili so tudi drugi verjetno – je bil parkirni prostor s številnimi nadstropji, dvignjeno parkirno območje v mestu, tako da zelo urban. To je bilo precej posebno, ker je parkirno območje. Prostor, v katerem običajno ne nastopaš. Kadar grem na parkirišče iz ne-performativnih namenov, torej samo pobrat avto, se vedno počutim tako navdahnjeno. Ker je na nek način to prazen prostor, tam so avtomobili in samo avtomobili, običajno ne srečaš drugih ljudi. In ti prostori so veliki. Ogromni so. In to ima zame vedno neko lastnost privzdignjenosti (suspended). V prostorih iščem ta suspenz, se mi zdi. To bom povezala z Greenhouse v Berlinu, kjer tudi organiziram

plesna srečanja, predstave. Je zelo podoben tip prostora kot parkirno območje. Zelo velik, narejen iz betona.

V Italiji sem izkusila nora nasprotja v prostorih, kjer sem nastopala. Na primer, kar nekaj časa sem preživela v Bologni, kjer sem nastopala v skvotu. V Bologni je močna zgodovina skvotov. V 80. in 90. letih je mnogo umetnikov, ki so dandanes dobro poznani, ustvarjalo v teh skvotih. Tam se veliko meša z glasbeno sceno. Zelo je zanimivo, saj se vedno, kadar tam nastopaš, zdi, kot da si v bendu. In potem, kot kontrast temu, sem včasih, več kot enkrat, nastopila v tradicionalnih italijanskih gledališčih, ki imajo to zelo posebno arhitekturo – to so gledališča iz preteklosti, vsa zgrajena po istem kopitu, po istem načelu, istem pravilu. Njihova posebnost je v ustvarjanju *perspektive*. Imaš *plateo*, kjer sedi občinstvo – občinstvo lahko sedi tudi višje v polkrogu, mi mu rečemo *ferro di cavallo*, konjska podkev. Te teatre so postavljali za izvedbe običajnih in konvencionalnih oblik gledališča, najbolj pogosto za opero in balet, občasno so tam prirejali tudi orkestrske koncerte. Pogled je vedno samo frontalen – samo frontalnost, ne smeš pokazati ničesar drugega. Nastopati v teh gledališčih je izjemno edinstveno, ampak tudi resnično težko, saj tovrstno gledališče ni dober tip teatra za sodobno umetnost. Sodobna umetnost išče različne perspektive gledanja. Tukaj je oder tudi rahlo nagnjen, tako da je odvisno od tega, kaj delaš – seveda lahko profitiraš od tega prostora, da ga pokažeš v zelo unikatni in posebni luči. Na primer, lahko povabiš občinstvo, da sedi s tabo na odru v krogu, in so ti tako lahko veliko bližje. Drugače je tam ta veliki rez in ogromna razdalja – ti si zelo visoko, kot kraljica, in občinstvo je tam, daleč stran. Ne čutiš nobenega stika z občinstvom. Vizualno si v okvirju, kar je tudi zelo določeno; kot da si v sliki. In včasih te občinstvo niti ne vidi – odvisno je od tega, kje sedijo. Občinstvu ni dovoljeno sedeti v prvih šestih vrstah, drugače te sploh ne bi videli – vidijo te samo od pasu navzgor. In če sedijo na strani, te tudi ne bodo videli – če hodiš po strani odra, na kateri sedijo, izgineš iz njihovega vidnega polja. Resnično je potrebno paziti – za nas je bilo izjemno težko, saj predstave nismo ustvarili za to gledališče. Vanj smo prinesli nekaj, kar je bilo že narejeno. Če pa bi naredil nekaj za to gledališče, bi bila to zagotovo zelo zanimiva in unikatna izkušnja.

Rada bi povedala, da je za ustvarjanje predstave Shepherd prostor pomemben element. Predstava je vzniknila iz moje izkušnje štirimesečnega dela na gori v Alpah. Štirje meseci, kot Big Brother, kot na samotnem otoku. Bila sem v Alpah, v zelo specifičnem, ekstremnem naravnem okolju, kjer se dnevno ukvarjaš s preživetjem. Grmenje in močno deževje in sonce in živali – tam se počutiš izjemno živega. Opečeš si kožo in vse to... in potem greš v prazen zaprt prostor, kot je plesni studio, in... Začela sem ustvarjati predstavo o tej izkušnji. Zdaj, ko je že v napredni fazi – kmalu bom nastopila – sem končno dejansko sposobna prinesiti v ta prostor vso življenjsko izkušnjo odprtega prostora, ekstremnega, skrajnega prostora. Zdi se mi, da sem resnično sposobna priklicati v ta prostor znotraj in okrog sebe spet ta naravni prostor. Pogled, ki seže v daljavo. Zdi se mi, da prebijam steno 360 stopinj okrog sebe in včasih občinstvo lahko to tudi začuti. Tudi to je magično, se mi zdi.

### **Je bilo različno težko narediti to v različnih zaprtih prostorih ali je to bolj vprašanje prakse?**

Ta projekt sem razvijala na rezidenci v tradicionalnem italijanskem gledališču. Lahko si predstavljaš ta popoln kontrast. Vsa ta baročna arhitektura okrog tebe, in ti se trudiš pričarati občutek gora, odprtega okolja. Je natančno to, kar praviš, vprašanje prakse. In upam, da prenašam to tudi na svojega so-performerja, Tobiasa, ki nastopa z mano. Seveda, težko je, vendar na koncu dejansko niti ni tako težko. Mogoče zato, ker sem to dejansko izkusila v svojem življenju, na svoji koži, biti v gorah 4 mesece, zato lahko to precej z lahkoto vzbudim, resnično lahko kot čarovnik prikličem – »pridi k meni« - ta čarobni prostor okrog mene, kjer koli sem. Verjetno bi ga lahko vzbudila kjerkoli. In seveda, v temnejšem prostoru je to še lažje, saj ni nobenih referenčnih točk. Takrat prostor postane večji, veliko večji. Ali pa če je manjši in hkrati temnejši, rahlo izgubim občutek, kaj je okrog mene, zato si lahko zelo dobro predstavljam, kar si želim. Tako da smo na nek način lahko tudi čarovniki.

### **Vedno lahko ustvarimo prostor, ki ga želimo, znotraj nekega drugega prostora.**

Ja, možno je. Možno je v neki bolj napredni fazi, mogoče. Na začetku moraš spoznati prostor in se spoprijateljiti z njim. Vedno, kadar vstopim v nov prostor, si vzamem čas, da se mu predstavim in prostor naredi to zame. Vedno grem običajno na sprehod. Vzamem si čas, da se povežem s prostorom, vedno. To je najbolj pomembna stvar. Drugače ne morem začeti nobene prakse.

## **11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Imam veliko različnih primerov izkušenj. Prvič sem nastopila v velikem teatru, kjer so mi omogočili rezidenco v Milanu, prostoru se je reklo Pim of. Gre za moderno oblikovan teater z vso lučno tehniko in vsem ostalim, in ne za konvencionalno italijansko gledališče. Tam sem plesala v ogromnem belem prostoru, točno takšnem, kot sem ga hotela. Bil je izredno minimalističen, pravi prostor za to predstavo, kot bela škatla. Lahko sem izginila v tem prostoru, tako velik je bil. Bil je zelo poseben. Potem sem nastopala na nekem drugem festivalu, za predstave katerega so uporabljali nekonvencionalen prostor, ki so ga na nek način spremenili v konvencionalnega. Očistili so ga, vse je bilo ponovno belo, niso pa imeli luči na stropu, tako da so me osvetljevali od spodaj. In potem v skvotu, kjer je bilo občinstvo izjemno blizu odrske površine, tako da je bila predstava bolj intimna. Opazila sem, da ljudje vidijo skozi moj kostum, tako da sem se počutila veliko bolj izpostavljeno, površino svoje kože sem zaznavala na drugačen način. Ali pa v Greenhouse v Berlinu, kjer so se v nekem trenutku začeli ljudje pogovarjati in psi lajati, kar je ustvarilo zvočno podlago, ki je nisem pričakovala, toda to je bilo tudi edinstveno, saj se 20 min predstave dogaja v tišini.

### **Priloga A.3: Intervju z MARCELO GIESCHE**

#### **Pogovor z ustvarjalko, 7.9.2017**

##### **1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Ime mi je Marcela, stara sem 33 let in sem plesalka, plesna ustvarjalka in pedagoginja. Umetniško vodim tudi Lake Studios Berlin, ki je moj dom zadnja 4 leta.

##### **Kaj te je navdihnilo k ustvarjanju Lake Studios?**

Rekla bi, da me je prostor Lake Studios navdihnil k ustvarjanju Lake Studios, saj to ni bilo nekaj, kar bi si zamislila vnaprej, predno sem to naredila, ali pa da bi si kdaj predstavljala, da bom kaj takega naredila ali da bi kaj takega hotela narediti, ali celo da bi si mislila, da je to možno, preden sem, kot veš, živela tri leta v tej mali hiški in potem je zraven te hiše postal na voljo velik prostor s čudovitimi okni, obrnjenimi v nebo, ki je bil do tedaj mizarska delavnica. In tako se mi je porodila ideja, da bi se notri plesalo. Ker sem plesalka in potrebujem prostore, v katerih lahko plešem. O tem sem se začela pogovarjati s prijatelji in drugimi kolegi in počasi se je ideja razvila... kako lahko to naredimo, kako lahko dejansko finančno in tudi praktično ustvarimo plesni prostor. Torej, ideja je prišla iz dejstva, da je bil za zapolnitev na voljo prostor. In ne obratno - da bi jaz iskala prostor, v katerega bi dala svoje stvari ali svoje plesanje.

##### **Ali ker bi čutila pomanjkanje.**

Ali ker bi čutila pomanjkanje le-tega. Nisem nujno čutila pomanjkanja le-tega, vsaj zavestno morda ne. Zdaj popolnoma razumem, da obstaja velika potreba za ta prostor. Delno tudi zato, ker je prišel od intenzivnega poslušanja – pozornega poslušanja ljudi, ki so bili vpleteni, kaj so oni potrebovali ali želeli, pa tudi rezidentov, ki so prihajali v ta prostor in izrazili želje po tem ali onem. Tako da je bil tudi način, na kakršnega je prostor urejen sedaj, vedno prilagodljiv, spremenljiv. Različni prostori so bili in so uporabljeni za različne stvari. Nameni uporabe so se spreminjali glede na to, kakšni prostori so bili potrebni ter kako so se delo in ljudje premikali skozi njega. Celo knjižnica – to je popoln primer. Zdaj je to prehodna soba, ne več osebna soba, v kateri bi nekdo živel – kar je v preteklosti tudi bila, Kazuma je živel v njej. Ljudje so hodili skozi njegovo sobo vsak dan in tudi on je bil vsak dan v kuhinji in nikoli ni opravil nobenega dela, saj je bil ves čas obkrožen z novimi ljudmi. Torej, stvari kot je to, poslušanje... Ja, poslušanje, kaj je kaj, je navdihnilo ustvarjanje studia. Povedano najbolj preprosto možno.

##### **2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

To je zelo dobro vprašanje, saj je prostor kot papir za vizualnega umetnika ali risarja, in če vizualni umetnik nima papirja, ne more risati, se pravi, ne more opravljati svoje prakse. Večja problematika s

prostorom je v tem, da je zanj treba kontinuirano plačevati. Seveda prav tako za papir, vendar je pri prostoru tako, da mora biti redno vzdrževan in tako naprej.

### **3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Stvari postanejo politične. Opazila sem, da če imaš prostor, imaš tudi moč. Na določen način. Ker plesalci potrebujejo prostor. In ne samo to, potrebujejo dober prostor, varen prostor, kjer lahko mirno in koncentrirano vadijo, ustvarjajo. Ta odnos, kdo koga prosi za nekaj, se je popolnoma spremenil, odkar imam svoj prostor, kar je bilo prijetno – vseč mi je bilo, vendar sem se hkrati začela zavedati pomena tega. Resnično izpostavi ta obstoječi odnos moči. To seže širše od tega dotičnega prostora (Lake Studios) - vključuje druge teatre in festivale in studie, ki delajo izbore, kdo in kaj bo izvajano v njihovih prostorih. Če nisi izbran, da bi nastopil/delal v določenih prostorih, to pomeni, da nimaš določene vrednosti oziroma nekaj podobnega. To daje tem prostorom veliko moč. In če imaš na voljo svoj prostor, potem ti ni treba biti del tega sistema. Ni ti treba skrbeti, če bo tvoja predstava predstavljena v gledališču HAU, ker imaš prostor, v katerem lahko vzdržuješ svojo dnevno prakso in če se tako odločiš, lahko razviješ nekaj v svojem lastnem času in mogoče imaš čez deset let res dobro predstavo. In to je v redu. Ni ti treba narediti predstave vsako leto, samo zato da ostaneš v krogu popularnosti, z namenom, da bi si s tem omogočil na voljo prostor. Kajti to je ta možnost, ki ti preostane: če ne ostaneš popularen, potem, ali moraš plačevati za prostor na veliko, ali pa ne boš povabljen. Ta borba izgine, če lahko najdeš svoj lastni prostor, v katerem ti je udobno ustvarjati in seveda najpomembneje, kjer je tudi možno predstaviti svoja dela pred občinstvom; da torej ne gre le za mali studio, ampak mora biti tudi prostor, v katerem lahko predstavljaš. In seveda, svoj prostor lahko redefiniraš, ampak to je nekaj, kar moraš početi zavestno. Na primer, ulični plesalci ulico definirajo kot svoj prostor. In nad tem prevzamejo lastništvo. In ne pričakujejo, da bodo nastopali v drugem prostoru, saj so si izbrali tega in potem si ga lastijo. Tam se počutijo udobno, tam lahko tako vadijo kot tudi nastopajo, in nihče jim ne more tega vzeti. Ljudi lahko oblasti vržejo iz določenih prostorov, ampak potem se ti lahko preprosto prestavijo nekam drugam na ulici. Tako da je veliko odvisno od tega, kako opredeljuješ svojo plesno prakso. Če se odločiš, da je prostor, ki ga potrebuješ zanj, gozd, potem bo to popolnoma v redu, to je potem tvoj prostor. Toda niso vsi tako radikalni, da bi se odločili, da njihov ples spada v gozd.

### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Kako bi definirala ta prostor, je bil zgrajen za ples ali za kaj drugega?

**Rekla bi, da takoj ko obstaja namen, da bo nek prostor uporabljen za ples, se že spremeni...**

... že postane zgrajen za ples.

**Ja, kot... kljub temu, da je bila ta dotična zgradba včasih tesarska delavnica, bila je uporabljena za nekaj drugega, ni bila od začetkov zgrajena za ples, ampak veliko dela je bilo vloženo v to, da bi postala plesni prostor.**

Torej, v Berlinu so bili mnogi mnogi mnogi prostori najprej namenjeni nečemu drugemu, šele potem so bili preoblikovani. To vzame veliko časa ali pa je potrebna zelo izkušena oseba, da to naredi pravilno že v prvem poskusu, da ugotovi, kako se stvari premikajo skozi prostor, kje je potrebna tišina, kje se dogaja gibanje...

### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Ja, dejansko bolj to, se mi zdi. Ker se mi tudi ideja, da je nek prostor zgrajen za ples, zdi izjemno umetna, zdi se, da če bi bil nekje popoln prostor, zgrajen za ples, se ples ne bi nujno želel tam dogajati, kot se dogaja v drugih vrstah prostorov. Kajti ples je nekaj, kar uspeva zaradi okolja in povezav med stvarmi, tako da... Videla sem čudovite prostore, zgrajene za ples. S temi ogromnimi okni, širnimi tlemi in vsem... in ne vem, ampak nikoli se nisem počutila tako dobro, plesati tam. Na primer, v mojem domačem kraju Alfred so zgradili to izjemno stavbo z vsemi temi plesnimi dvoranami z ogromnimi okni, ki gledajo na hribe in podobno, tla so popolna in res so velike in vse je popolno, toda če pomislim,

mi je ljubše plesati tukaj. Počutim se veliko bolj udobno plesati tukaj ali v prostoru, ki je temu podoben, kot bi se, plesati v prostoru, ki je bil z jasnim namenom in še kako zgrajen za ples.

## **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Zame... Ne vem, če sem pod vplivom tega prostora, ampak gre za kombinacijo praznine in jasnosti in čistosti, hkrati pa z majhnimi podrobnostmi, kot so teksture. Ne popolnoma simetrično, ampak relativno simetrično. Nekaj podobnega kot človeško telo – na nek način je simetrično, izgleda simetrično, v resnici pa ni. Srce je bolj na levi strani, jetra in trebušna slinavka so na različnih straneh, levo in desno oko izgledata drugače, tako da se mi zdi, da ima to nekaj zveze s tem, da je nekaj približno simetrično, pa vendar ni, če pogledaš pobliže; mislim, da mi to pomaga. In velikost tudi. Včasih, kadar so prostori preveliki, je v nekem smislu zastrašujoče. Ali pa si želim plesati zunaj, kjer je to razmerje velikosti zelo jasno. Toda če je prostor prevelik, se lahko v njem zgubiš. Razen v primeru, da si zelo posebna oseba, kot Barišnikov na primer. Nekdo, ki ima prezenco, ki lahko konstantno napolnjuje tako velik prostor, zato gre tudi za razmerje med osebnostjo človeka in prostorom. Ne more biti, da se vsi tako počutijo. Nekateri ljudje mogoče resnično ljubijo ogromne prostore, ker je to nekaj, kar zahteva njihova osebnost, se mi zdi. Nobena od stvari, ki jih zdaj govorim, ni definitivna, je zelo subjektivno. Opazim pa, da se večina ljudi, ki pride sem, strinja s temi stvarmi, mnogo jih je izrazilo podobne poglede. Kar mogoče pomeni, da je ta prostor zelo dober inkubacijski prostor, prostor za ustvarjalni razvoj. In potem lahko narediš naslednji korak in neseš svoje delo nekam drugam, na primer. Zdi se kot dober prostor za tip dela, ki ga mi počnemo v ustvarjalnem procesu. Tudi razlika med malim in velikim studiem je zelo velika. Veliko ljudi, ki pride sem delat, sploh ne rezervira velikega studia in raje dela v majhnem, ker rabijo še bolj zaprt, varen, zaseben občutek prostora, velik studio je že prevelik za to, zatorej je potreben čas, da razviješ stvar do tega. Začneš v svojem zvezku, potem si v svoji sobi, potem greš v mali studio, nato v velikega... gre za tudi za proces širjenja.

## **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Zame je to nekaj, o čemer že dolgo razmišljam. Nekaj, kar se močno trudim vzpostaviti tukaj, je prostor, kjer bi se največje možno število tipov ljudi ali ljudi, ki delajo na različnih stvareh, počutilo udobno. Seveda, obstajajo lahko veliko bolj individualistični prostori, ki promovirajo takšen ali drugačen tip dela ali bolj underground ali mogoče celo bolj klinično čistega. Toda, kar se jaz trudim ugotoviti v dialogu s prostorom, ki mi je na voljo, je sledeče: kako lahko naredim ta dotičen prostor najbolj udoben in skoncentriran in ustvarjalno navdihujoč za največje število različnih tipov ljudi. Ugotovila sem, da so viri zelo pomembni – vse te majhne stvari, ki nam ležijo tod okrog in ki niso nujno potrebne v plesni dvorani, so pa na voljo, da lahko preizkušaš različne stvari ali jih uporabiš – kot na primer kos lesa ali neko orodje, te stvari. Imeti ta občutek... biti nekje, kjer si nekako kot doma in imaš na razpolago veliko stvari, ki so tvoji viri – to je ena od zelo pomembnih stvari v prostoru: da imaš na voljo različne tipe virov, ki ležijo naokrog in da ti jih ni potrebno iti kupiti v trgovino ali pa prositi nekoga za izposojlo, torej imeti stvari na voljo.

### **Imeti neke vrste igrišče za odrasle.**

Ja, točno to! In tudi to, minimizirati količino drugih stvari znotraj delovnega prostora, direktnega delovnega prostora, kolikor je le mogoče, tako da velik in mali studio nimata teh stvari notri. In tudi ostali javni prostori so minimalno opremljeni, vendar so tam še vseeno stvari, ki ti dajejo občutek obdobja, na primer kavno-čajni kotiček, blazine in podobno. Toda nič nepotrebne, kar ne bi bilo dnevno v uporabi, ne stoji naokrog, razen dveh ali treh dekoracij. Vse, kar je v prostoru, je v gibanju in vedno potrebno. Tudi tako sem organizirala prostor – kar je največ v uporabi, je lahko zelo blizu studia, in kar je v uporabi občasno, je malce bolj oddaljeno in tako naprej.

In svetloba – seveda, to je nekaj, česar nisem naredila sama – svetloba z neba. Vendar menim, da je izjemno pomembno za ples in mogoče vse oblike dela na čemerkoli, imeti to dimenzijo neba vključeno v svojo percepcijo pri delu, saj gre za stvar, ki nas opominja, kako majhni smo, in ta odnos je dober. Imeti perspektivo. In dejstvo, da obstaja zunanji svet, ki ni samo na tvojem nivoju, ampak je tridimenzionalen. To je izjemno pomembno, da ni samo tukaj (*na nivoju oči*), ampak vse naokrog, in da ti svetloba daje tudi energijo, naravna dnevna svetloba, ki prihaja v studio iz kota, od koder dejansko prihaja – sonce je nad nami, ni tukaj, z nami na isti horizontalni ravni. Nekaj je na tej svetlobi, ki prihaja z neba – mislim, da daje energijo za delo in ti pomaga ostati zbran.

Še eno stvar, ki jo je neka gospa enkrat omenila, bi rada povedala. Dejala je, da se Lake Studios posebno zdi kot prostor, prost ideologije. In da uspeva zaradi razlik med stvarmi, z namenom, da bi videli posamezno stvar bolj jasno. Če vidiš črno in belo in sivo, potem poznaš razmerja med njimi, ne pa, kadar vidiš samo stvari, ki so vedno črne ali vedno vijolične. Skozi razlike in skozi številne različne tipe ustvarjanja je ta ideologija nekako odstranjena. To je najbrž specifično za ta prostor, da nima ideologije. To zveni res visokoleteče, in ne vem niti, če to drži, ampak ideologija je vsaj ne imeti ideologije, v osnovi. Kajti vse ima neke vrste... Pa da bi se ljudje počutili udobno kot človeška bitja. Brez, da bi to bil prostor za hipije – ne gre za ljubezen v smislu 'vsi se imamo radi med sabo'.

#### **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Začela bom z najbolj banalno stvarjo. Dejstvo, da ustvarjanje prostora – Lake Studios - vzame veliko časa. Imela sem manj časa, da bi me skrbelo ustvarjanje predstav. In tako sem, kadar sem ustvarjala, dobesedno samo prišla in naredila stvari in spet odšla, da bi spet postorila stvari tukaj, tako da se je ta občutek dragocenosti... imeti ves ta čas in ne vedeti, kaj bi počel v studiu... Nisem se več pripravljala na nič. Nisem pripravljala svojih klasov, nisem se pripravljala na ustvarjanje, zato ker nisem imela več časa za to. In tako je iz te nuje proces ustvarjanja postal... Bolj sem mu začela zaupati, da se bo nekaj zgodilo, ko bom prišla tja in začela sem tudi jemati stvari iz tega, kar sem tisti dan počela v studiu. Če sem nekaj gradila ali pleskala, ali pa oblačila, ki sem jih nosila, so šla z mano na predstavo, ali pa ideje ali občutki... stvari so šle z mano v studio, ko sem ustvarjala. Ta stvar s časom je zelo spremenila moj proces – to je bilo zanimivo. In potem, tudi gradila sem veliko stvari tukaj, pa nosila veliko stvari in ponavljala veliko repetitivnih opravil, na primer prelaganje zemlje z velikega kupa na vrt, ali razporejanje stvari ali odnašanje gramoza ali polaganje desk v velikem studiu – kar je vzelo 5 ljudem eno uro za eno vrsto desk, tako da je bilo vse precej repetitivno in zelo fizično, pa tudi zelo različno ves čas, kajti nič se nikoli ne ponovi – ne moreš dvakrat na isti način dvigniti predmeta in vsakič imaš druge omejitve, tako da sem preprosto začela bolj ozaveščati, kako uporabljam svoje telo in držo svojega telesa in sile, ki jih prevajam skozi sklepe. Postala sem tudi bolj prizemljena, kajti nobene moči nimaš, če sile, ki jo uporabljaš, ne pošlješ skozi svoje telo do stične točke s tlemi ali nekega drugega predmeta v prostoru. Te stvari so zelo vplivale na moj trening (način dela s telesom); vedno sem sicer v svojem delu s telesom imela nekaj v zvezi s prizemljitvijo, ampak to jo je naredilo še veliko bolj jasno, predvsem specifične tega, kateri kot uporabljaš, ko delaš s tlemi – to je stvar izbire in ima zelo specifičen rezultat in ne gre kar v prazen prostor, zato je dejansko fizično delo z materiali naredilo moje plesanje in poučevanje veliko bolj jasno, prav tako pa sem veliko bolj začela ceniti preprostost tega, predvsem v koreografiji. Samo biti zadovoljen s tem, da vidiš preprosto ponavljajočo se akcijo v telesu. Na splošno včasih koreografijo preveč zakompliciramo in potem traja nekaj časa, da jo ponovno slečemo nazaj do esence. Zdi se mi, da mi je to pomagalo videti in ceniti lepoto preprostih stvari, kajti v resnici niso preproste, ter mi jih omogočilo pokazati na način, da si kot gledalec ne moreš pomagati, da ne bi videl drugega kot to stvar samo, hkrati pa tudi kompleksnost znotraj nje, tako da to je razjasnilo mnogo stvari. Dovolila sem si tudi uporabljati več in več tehnik iz svojega treninga, kar sem poprej ločevala od svojega umetniškega dela, ki bi naj bilo bolj briljantno ali bolj zakomplicirano na nek način. Začela sem si dovoljevati, verjetno tudi zaradi časovne stiske, uporabo teh stvari s klasov, na katerih sem delala tudi v svojem performativnem delu in ugotovila, da so, če jih strukturiraš na pravi način, zelo zanimive tudi v koreografskem smislu. Vsaj zame. Ampak mislim, da so tudi drugi ljudje to videli.

Ena od mojih predstav, Posvetitev pomladi, je nastala iz dejstva, da sem gledala tesarje, kako izdelujejo stvari ali delajo z lesom. To je postala moja Posvetitev pomladi, v osnovi, ki sem jo naredila s Paulom – za Paula. Glede prvega vprašanja – če je estetsko vplivalo na moje delo: ja, postala je stvar, na kateri sem delala.

#### **Za tvoje delo je bilo grajenje prostora oziroma transformiranje prostora bolj vplivno kot pa prostor sam po sebi.**

Ja, ker moje ustvarjanje temelji na delanju stvari. Gre za delanje stvari, za glagole, akcije. To ima veliko smisla, da te akcije vplivajo na akcije mojega ustvarjanja. Medtem ko je delo drugih ljudi bolj politično ali abstraktno. To bi potem vplivalo na to na drugačen način.



### **Začne se z osebnim odnosom do prostora v tem smislu, da je to tvoj način naseljevanja sveta – skozi izdelovanje stvari.**

Tudi ko sem bila majhna, sem vedno izdelovala stvari s svojimi rokami. Ampak res majhne predmete. Male drobcene stvari, kot na primer čajne servise iz gline, ki sem jih potem žgala in podarila ljudem. Tako da sem zdaj samo poustvarjala stvari, ki sem jih že od prej znala s svojimi rokami, znova in znova na različne načine, iščoč variacije znotraj tega, tako da sem od nekdaj fizično izdelovala stvari. In potem se je preneslo bolj v telo, in potem je prišlo do, sedaj, v prostoru, telo, ki izdeluje velike stvari, uporabljajoč več sile, ne več tako majhne in drobcene.

Kar se tiče tematik... Ena od mojih predstav ima naslov Moving Matter. Ta tematika je zelo jasno povezana z vsem, kar se je zgodilo tu v studiu. Ideja je bila združiti vse okrog nas in naše telo skozi opisovanje vsega tega kot samo snov. To je omogočilo plesalcem dojetje tal, zraka, občinstva, predmetov, samih sebe in drugih plesalcev ter celo glasbe kot neke vrste snov, skozi katero se pretaka energija in jo premika. Nastala je zelo kaotična predstava, vendar se je čutilo dogajanje enotne stvari. To je bilo zanimivo- samo dejstvo, da sem bila zelo izpostavljena materialnosti ustvarjanja prostora, je potem ustvarilo določeno zavedanje o materialnosti plesanja. Kajti če nimaš nobenega upora za premikanje, včasih gibanja ne ceniš tako zelo. Preprosto ga ne čutiš tako intenzivno. In zdaj – ker sem naredila veliko stvari v tem studiu – če grem v druge prostore, jih vidim drugače. Resnično vidim čas in vse ideje in plasti za temi prostori. Tako da gre za drugačen način percepcije, ker si to sam počel in še vedno počneš. In tudi kadar to izkušnjo gibalno ponoviš, jo drugi ljudje zaznajo v tvojem telesu, saj je kot spomin tam zapisana. Nekdo, ki ni nikoli naredil nečesa na določen način s svojimi dlanmi, ne more plesati na enak način kot nekdo, ki to izkušnjo ima – videti je razliko v nekaterih gibih. Ampak vsak ima svoje izkušnje, zato...

### **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Ne vem natančno, kako to vpliva na stvari. Vidim, da gre lahko v obe smeri. Da ti ali postane preveč udobno ali pa da ti postane tako udobno, da greš lahko potem veliko dlje v svojem nastopu. Zdi se mi, da lahko gre v dve smeri. Je pa zelo lepo imeti svež prostor za nastopanje in neki drug prostor za ustvarjanje. Mislim, da gre samo za različni stvari. Kar pa mi je všeč in sem opazila pogosto, posebno na predstavah Unfinished Fridays, je to, da zaznavam, da nastopajoči čutijo podporo in kadar nastopajo, pogosto vidim, da jim je udobno, pa ne v smislu lenosti, ampak da se počutijo podpirane in varne v prostoru, v katerem nastopajo. Kar omogoči, da je njihovo gibanje možno bolj polno začutiti, kar gledalcu omogoči, da resnično ceni to telesnost gibanja, ker je odprto. Ne vem, kako bi to razložila. Včasih se vidi, kadar je gibanje odprto, spet drugič izgleda, kot da ga nekaj pokriva oziroma da gre plesalec samo skozenj, ne vem... tako da mislim, da ta določen prostor zelo dobro promovira zaznavanje teže za plesalca in tudi občutek za poslušanje, zaradi dejstva, da tla včasih škripajo. To niso tla, ki ne bi dala nikakršnega zvoka, tako da ti dve stvari ustvarita tudi neko določeno senzibilnost v nastopu, na kateri lahko delaš, ko vadiš. Gre za to, da se tega navadiš, in to potem nekako samodejno odpira tvoj nastop. Sem pa tudi opazila, da bi za določene predstave bilo kot občinstvo bolje sedeti dlje stran od nastopajočih, na primer. To je potem pač za v drug prostor. Mi je pa všeč velikost tega prostora, saj, kot je rekel Tian ali nekdo drug pred tednom dni: ni pomembno, kje sediš v studiu – kadar gledaš, je tvoje vidno polje izpolnjeno. Je ravno dovolj široko, da kadar gledaš naprej, vidiš robove prostora. Imaš to izpolnjeno vidno polje, v katerem ni okvira okrog tega, kar vidiš. Kot v gledališču, ko si bolj oddaljen od odra in vidiš ta okvir, ali pa v manjšem prostoru, ko zaznavaš dve steni na straneh. Toda tukaj sta velikost prostora in tvoja pozicija gledalca v njem v zelo organskem razmerju z vidnim poljem. Je 14 x 11 metrov. 14 je po navadi zadnja stena, tako da je pravzaprav malo širši.

### **10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Lahko povem eno stvar, ki se mi zdi zanimiva. Opazila sem, in vedno se mi zdi izjemno, kako poseben je način, na katerega ljudje tukaj (družabno) plešejo po predstavah. Zelo je specifično in tega nisem videla še nikjer drugje. Mogoče nisem bila v mnogih prostorih, kjer bi to videla, vendar takega načina gibanja, plesanja in igrivosti nisem videla v nobenem drugem prostoru ali klubu za plesanje, na primer.

Smešno je, kajti vsakokrat je isto, z drugimi ljudmi in drugimi gibi, toda izraz oziroma občutek, ki ga dobim od tega plesanja, je podoben.

### **In kakšen je?**

Ljudje lomijo forme, resnično, veliko, mešajo stvari, resnično se premikajo po prostoru kot del družabnega plesanja, ker je prostor na voljo, seveda. Večino časa je zelo radostno... Ljudje veliko mešajo stvari. Različne plesne tehnike, govorjenje in obrazne izraze, menjajo od ene stvari k drugi, mešajo vse po vrsti, zelo igrivo, uporabljajo predmete iz prostora, ne vem, kako bi drugače pojasnila. Ampak ta podoben način družabnega plesanja se redno dogaja na ta način. To mi je zanimivo. Ker pomeni, da ta prostor vzbudi tak tip izraza, dejansko. Nekaj, kar noben drug prostor ne bi mogel izzvati na ta način. In zgodovina tega prostora in vse okrog njega ustvarijo to atmosfero. Je kot katalizator.

**Gre za zelo recipročno razmerje, zaradi dejstva, da je ta prostor, kot je oziroma kar je, in dejstva, da se v njem dogaja ples (pa ne samo ples, temveč tudi vse druge stvari). In potem – kako je ta prostor vplival na ples in kako vso to plesanje vpliva na prostor in tako naprej. Te vrste naprej in nazaj-**

Drži, tako je. Zabavna stvar pri tem je, da ne verjamem, da bi se kdo, ki bi prišel enkrat in bil del tega, pravzaprav zavedal, da ima to kaj opraviti specifično s prostorom. Ta človek bi si mislil: »O, to je bila res dobra zabava! Tako dobro je bilo plesati, to je bilo vznemirljivo.« Toda zaradi dejstva, da sem tu že štiri leta in gledam, kako se to vedno znova dogaja, ugotavljam, »ah, ja, to se spet dogaja – ok!« Nekako je že skoraj predvidljivo. Kar ne pomeni, da je zaradi tega manj vznemirljivo, a je še vedno predvidljivo.

**11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

/

## **Priloga A.4: Intervju z NEŽO JAMNIKAR**

### **Pogovor z ustvarjalko, 30.10.2017**

**1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Sem Neža Jamnikar in sem umetnica sodobnega plesa oziroma giba. Trenutno me najbolj zanima kontaktna improvizacija, site specific performans v povezavi z videom, gibalno pa predvsem raziskovanje skozi anatomijo in to, česar je moje telo anatomsko sposobno narediti.

**2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

V prvi vrsti zato, da imaš sploh prostor, v katerem lahko sproduciraš material, svojo predstavo, svoj projekt, zato da ga lahko potem predstaviš ljudem. Brez tega težko... dobro, če je kdo bolj konceptualno usmerjen, ampak...

Prostor je vse, prostor je povsod, na nek način... Kakršen koli že je, kjerkoli ga imaš, izkoristiš pač ves njegov potencial, da informira tvoj ustvarjalni proces. Plesni ustvarjalci brez prostora nimajo plesa. Ples in prostor sta neločljivo povezana med sabo. Tudi če stojiš na mestu, si v prostoru. Brez prostora ni ples v svoji osnovi. Konceptualno ples lahko obstaja brez prostora, ampak v fizičnem smislu pa ga ni...

**3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

To, da imaš konstantno na voljo nek prostor, oziroma neko kontinuiteto, mi načeloma pomeni zelo veliko, iz vidika, ker se mi zdi, da mi daje neko varnost. V smislu tega, da vedno vem, da imam nek prostor, kamor lahko grem in ustvarjam, in se mi ni treba ukvarjati s tem, da mogoče nimam priložnosti, ali pa v tistem trenutku, ko mi pade neka ideja na pamet, da ne morem iti v ta prostor in potem te ideje nekako utelesiti. To mi predstavlja neko varnost. Če bi bila v nekem zelo intenzivnem procesu, bi mi to

zelo veliko pomenilo. Sploh v tistem procesu, kjer bi rabila prostor izključno za to, da bi šla tja in tam ustvarjala.

Trenutno imam izkušnjo... oziroma mi je bila ta možnost, da imam na voljo prostor, ki sem ga do sedaj vedno imela, odvzeta. Poiskati sem si morala nekaj drugega in bilo je zelo nesigurno, ali bom dobila drug prostor in kak bo ta prostor. To se mi je zdaj trenutno dogajalo pri ustvarjanju tega sola. Na koncu sem pristala v nekem prostoru, ki tradicionalno ni namenjen plesnemu ustvarjanju. Gre za telovadnico vrtca, kar pomeni, da gre za zelo drugačen prostor od tega, kakršni so po navadi plesni studii. Veliko je notri enih stvari, za katere se ti ob prihodu zdi, da te omejujejo, ker zavzemajo prostor, ker je noter ogromno nekih nepotrebni stvari. Ampak je pa še vedno prostor. Še vedno je prostor, kjer lahko ustvarjam in čeprav ni konvencionalno plesni prostor, mi je postal zelo domač. Naredila sem si ga domačega. Zdaj mi tudi ta prostor predstavlja varnost. In tudi, če bi morala zamenjati, na primer zadnjič sem bila v enem drugem vrtcu, se mi ni zdelo nič hudega, bilo je zelo zanimivo iti v drug prostor, z neko drugo energijo. Ampak govorim zgolj o primerih, ko ustvarjaš, ko že imaš neko idejo. Če pa je recimo ne bi imela in bi prišla v nek prostor, ki ga ne poznam, pa da tudi sama ne bi še imela neke ideje, je potem zelo zanimivo priti v nov prostor, ki ga še ne poznaš, ker te zelo informira, daje ti novo izkušnjo, vstop v prostor, ki ga prej še nisi videl. Če recimo nimaš ideje, si lahko tri dni v tistem prostoru brez neke velike akcije, ampak definitivno tisti prostor vpliva na začetek tvojega ustvarjanja. Kako začutiš v tistem prostoru, v kakšni energiji si... kakšna energija te obdaja, v kakšno razpoloženje te to postavi, definitivno vpliva na to, kako ustvarjaš.

V primeru, da si v istem prostoru skozi ves proces, postane zelo monotono in te mogoče kdaj enostavno ne inspirira več, ker si tako navajen tega prostora, vsakokrat ko vstopiš, mogoče tudi vzbuja občutek pritiska, da si tu, ker »moraš« nekaj ustvariti, spominja te na to, kaj ustvarjaš. Če pa v tistem trenutku na primer spremeniš prostor in si prisiljen iti nekam drugam, je pa takoj neka nova energija... je zelo notranje, prostor enostavno nekaj spremeni v tebi, če si dovzeten za to. Včasih vstopiš v prostor in sploh ne opaziš, lahko pa si odprt za prostor in to, kar ti le-ta ponuja v tistem trenutku. Lahko ti da ogromno svežih stvari, prestavi te na drugo raven dožemanja.

Imeti ves čas isti prostor pomeni čutiti varnost, je mehurček, ki ti dovoljuje, da se posvetiš svojemu procesu, medtem ko če menjavaš prostore ali greš nekam, kjer nisi še nikoli bil, si pa veliko bolj odprt za tisti prostor, ker je nekaj novega, vznemirljivega, in mogoče vpliva na tebe in tvoj proces, ni pa nujno. Ustvarjalci smo različni. Moj proces skozi leta, osebno je moje začetno stanje ustvarjanja bolj vznemirljivo ali bolj bogato, ko vstopim v nov prostor, kjer nisem prej še nikoli ustvarjala. Kadar sem vstopila znova v isti prostor v novem ustvarjalnem obdobju, je tisti prostor še vedno držal v sebi spomine, asociacij na prejšnji projekt. Predvsem kakšne negativne, ti velikokrat ostanejo.

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Kadar ustvarjam v prostoru, ki je namenjen plesnemu ustvarjanju, plesu na splošno, čutim, da me tisti prostor sili v produkt, podzavestno mogoče. Vsakokrat, ko vstopim v te vrste prostor, začnem čutiti pritisk, da moram nekaj ustvarit. Ko pa sem v prostoru, ki sploh ni namenjen plesu, se pa bolj osredotočam na proces in veliko bolj pustim, da me informira tisti prostor kot tak, tudi sebi dopuščam več raziskovanja, svobode, bolj sem sproščena in usmerjena v proces.

Zaradi vseh let tega ustvarjanja... Definitivno je tudi fajn ustvarjat v prostorih za ples, studiih, teatrih. Velikokrat, če pogledam nazaj, sem čutila te vrste pritisk v teh prostorih.

#### **Da je treba naredit nekaj »zares«, nekaj, kar je dobro...**

Ja, fenomenalno in revolucionarno. In tako sem se bolj oddaljevala sama od sebe. Zdaj, ko sem v nekih prostorih, ki niso namenjenim temu, sem bližje sama sebi in pristna v svojem ustvarjanju. Plesni prostor nosi s sabo že določene oznake. Ki te mogoče v tistem trenutku nehote silijo v neko smer, ki takrat zate in tvoj proces ni prava. Najbrž je to odvisno od posameznika, koliko si dovzeten za to, v kakšnem prostoru delaš. Za nekatere ljudi je popolnoma vseeno, kje so. Eni ljudje pa morajo imeti zelo specifičen prostor, se v enem prostoru počutijo zelo nelagodno, v drugem pa zelo fajn. Trenutno se mi zdi, da jaz spadam v to drugo skupino.

## **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Ja. Ples brez prostora zame ne obstaja. Ker je prostor vse okrog nas, so tudi možnosti neskončne. Zanimivo se mi zdi, da se nek določen za ples zelo nekonvencionalen prostor, lahko s strani gledalcev sprejema zaradi plesa na nekem drugem nivoju. Podan jim je na drugem nivoju. Prvič, vidijo prostor drugače, ker sem jaz v tistem prostoru, s svojim gibanjem in s tem, kar jaz počnem prostoru. In tudi zato, ker preko mojega fizičnega izraza doživljajo prostor drugače. Jaz sem doživela ta prostor in ga prevedla skozi gibanje na svoj način, ljudje, ki gledajo, potem skozi moj način preberejo, vidijo prostor. In to potem mogoče doda nekaj njihovemu branju prostora. Prostor je izjemno drugačen, ko ga vidiš, takega kot je v osnovi, potem pa ko daš noter ples, plesalca, dobi čisto drugačno obliko, zgodbo. Potem, ko plesalec izgine iz tega prostora, pusti neko sled. Kakorkoli že to vidiš.

## **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Občutek? Name izredno vpliva, kako se počutim v prostoru. Če se počutim zelo neprijetno, pod pritiskom, takrat se zelo mučim. Kadar se počutim dobro, sproščeno, se vse da in je vse možno v ustvarjalnem procesu. Pri svojem delu, prva stvar, ki jo opazim, je to, kako se nekje počutim. Ker mi to izrazito niha. Hitro razlikujem med pozitivnim in negativnim vplivom prostora name. Ja, seveda, mora biti toplo. Ampak kaj drugega definiranega mi ne pade na pamet.

## **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Ne vem, če sploh obstaja idealen prostor. Ravno zdaj, ko se soočam s tem, da sem postavljena v prostor, ki v osnovi, v prvi vrsti ni namenjen plesnemu ustvarjanju, pa je v bistvu zame ta trenutek idealen, čeprav ni sploh plesni prostor. Karakteristike, mogoče dovolj prostora za premikanje – kar pomeni, da je velikost vsaj malo pomembna, pa toplota. Rekla bi, da ni idealnega prostora. Velikokrat se mi je že zgodilo, da sem bila v prostorih, ki so bili na videz, po nekih kriterijih so delovali idealni: gromozanski, toplo, svetlo, vse možnosti, luči in zvok, pa niso delovali idealni za tisti ustvarjalni proces, recimo sem se izgubila v prostoru ali pa je bil tak hladen občutek... Včasih sem si mislila, zdaj bi potrebovala en ogromen prostor, da bi lahko speljala svojo zadevo, pa zaradi okoliščin tega nisem mogla in sem pristala v nekem mini pajzlcu, pa je bil popoln takrat, za tisti projekt. Ampak je mogoče kmalu v procesu postal premajhen. Rekla bi, da ne obstaja idealen prostor in da je približek idealnemu odvisen od projekta.

**Idealen prostor obstaja šele takrat, ko ga prepoznaš, da je v tistem trenutku zate idealen.**

Skoraj sam si ga narediš. S teboj v tem prostoru se ustvari »idealni prostor«. Soustvariš ga s svojim določenim namenom.

**Prostor tudi nate vpliva in potem ti na nek delo prilagajaš temu, zavedno ali nezavedno, oziroma delo nastaja v dialogu s tem prostorom. In posledično je ta prostor idealen za to delo, ker si ga tam delal.**

Soustvarjata se. Ti s svojim namenom prostor, prostor pa tebe nazaj... Daš-dam. V bistvu na začetku ni idealnega prostora, skozi proces projekta pa ta tvoj delovni prostor postane idealen za ta projekt.

## **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Vpliv prostora je neizbežen. Mogoče ne vpliva na tematiko, vendar se ta definitivno zaradi prostora spreminja. Kadarkoli vstopiš v prostor, kjer ustvarjaš, velikokrat vpliva na tvoje trenutno razpoloženje in ustvarjanje v tistem trenutku. Ker si vstopil v ta prostor kot človek z določenim psihofizičnim stanjem. In ta izmenjava med tabo in prostorom, prostor konstantno vpliva na tvoje počutje in dožemanje samega sebe in tvojega ustvarjanja v tistem trenutku. In da vpliva na estetiko trenutnega produciranja materiala. Tudi ko samo sediš in razmišljaš med procesom, ne moreš mimo tega, da ti prostor ne bi dajal nekkih občutkov in vplival na tvoje psihološko stanje, ker ga konstantno zaznavaš. Fizično, pa tudi psihološko, konceptualno.

Na akademiji, ko sem pogosto menjavala različne studie – materiali, ki sem jih tam ustvarila, so bili dosti različni med seboj, ker sem se v različnih studiih drugače počutila. Ne bi rekla, da je 100% to samo prostor, ampak definitivno pa vpliva na tvoje stanje takrat, in tvoje stanje vpliva na to, kaj sproduciraš. Sigurno, name prostor vpliva na estetiko, ki se seveda spreminja. Prideš v prostor z neko idejo, karkoli

zaznavaš skozi sebe, ta prostor, ti lahko nekaj klikne in nekaj spremeniš, tudi v tematiki. Ampak to je težko definirati, in gre vsekakor za skupek več stvari. Ko sva ustvarjali Ženski kupe, pri zgodbi umetnice sva ležali na tleh in razmišljali, kako bi jo upodobili. V tistem trenutku sem gledala po prostoru in postala naenkrat pozorna na bela tla – ves čas so bila tam, ampak v tistem trenutku sem se jih zavedla in pomislila na belino, na praznino, bel, nepopisan list. Takrat je v meni vzknila ta ideja o uporabi belega v tem delu predstave. Prostor ni vplival na tematiko, dal je pa konkretno idejo, prišla je izključno iz tega, da sem postala pozorna na to, kaj je v tistem prostoru.

### **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

V zvezi z mojim solom, ki nima toliko povezave s tem, ampak... Kadar ustvarjam in nastopam v istem prostoru, se mi zdi, da mi je to fajn, ker me je ta prostor že skozi proces informiral, rasel, soustvarjal z mano, potem ko v tem istem prostoru nastopam, se mi zdi, da skupaj s prostorom držim neko skupno zgodbo ali pa neko energijo in je konstantno z mano in me podpira pri tem in se med nastopom ne počutim tako, kot da nastopam. Malo se mi zabriše meja z nastopanjem, s tem, da jaz nekaj prezentiram nekemu.

#### **Da se zgodba nadaljuje oziroma da se nekaj dogaja.**

Ja, da je konstantna in da tudi ljudje, ki so potem prisotni pri nastopu v tem prostoru, mogoče doživljajo to zgodbo kot nekaj, pri čemer so del soustvarjanja te zgodbe tudi v tistem trenutku nastopa, mogoče malo bolj živo, bolj resnično. Ker ohranja to medsebojno energijo, prostor in jaz, oseba, ki ustvarja.

Takrat (v večini primerov torej), ko ustvarjaš nekje in nastopaš drugje, imam do prostora, kjer nastopam, nekaj strahospoštovanja, ker ga vidim kot izključno prostor za nastopanje. To v meni dodatno vzbudi stanje performativnega. Kar mi ni preveč všeč. Ker se s tem se zdaj ukvarjam – ohranjati resnično, realno, živo. Ko se tvoj ustvarjalni proces prestavi v drug prostor za nastop, ima mogoče ta drug prostor že preveč poudarjeno predispozicijo performativnega, vsaj zame. Takrat mi mogoče malo ubije moj fizični izraz.

#### **Ker imaš občutek, da moraš nekaj, na čemer si gradila, na novo poustvariti v novem prostoru, ne pa nadaljevati zgodbe. Nekaj moraš prenesti in poustvariti, ali pa ponoviti, do neke mere, in se zato ne čuti več resnično, pristno.**

Postane uniformirano, postane že forma, namesto živosti. Na drugi strani pa je res, da ko prideš v nov prostor, izključno za nastop, te popolnoma na novo informira in če si dovolj dovzeten oziroma odprt za to, je lahko zelo vznemirljiv tvoj nastop. Če si dovolj odprt, da ti parametri novega prostora v tistem trenutku, ko nastopaš svojo zadevo, hkrati informirajo to, kar nastopaš, in dajo neko novo dimenzijo. Se mi pa zdi, da je to težko doseči. Vsaj jaz, ne vem, če sem že kdaj to dosegla. Vsa trema in to, občutek nastopa, se mi zdi, da me zapre in potem nisem dovolj odprta za to, da bi v tistem trenutku tisti prostor z vsemi stvarmi, ki jih ponuja, spustila vase in svoj proces, da bi se potem proces ustvarjanja iz prejšnjega prostora združil s tem prostorom, in da bi se potem ustvarilo nekaj svojstvenega, kar se ponudi potem občinstvu. Kar je tudi v bistvu zelo zanimivo in zelo dragoceno, če ti to uspe.

Obe situaciji sta po svoje zelo zanimivi. V prvi situaciji, kjer si ves čas v istem prostoru, mogoče lahko v enem trenutku do neke mere postaneš preveč domač s tem prostorom, mogoče to vpliva ravno kontra od tega, kar si mogoče želel od predstave. Dve plati, no. Obe sta s perspektive ustvarjalca zelo zanimivi. Prva z vidika, da pelješ naprej neko kontinuirano zgodbo v nastop, druga pa, ko si enkrat sposoben se tako odpreti, da te v tistem trenutku prostor informira.

#### **Oboje kaže na to, da prostor izredno veliko naredi. Neizogibno je. V prvem gradiš skorajda neko prijateljstvo s prostorom. V vsakem primeru razvijaš odnos. Nikoli ni samo tvoje delo, nevtralnno in nedotakljivo.**

Tudi čuti se, kadar si ti odprt v tem odnosu ali kadar pustiš prostoru, da vzpostavi odnos s teboj.

## **10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Definitivno – najprej bom na splošno – vsak prostor, v katerem sem nastopala, je do neke mere spremenil določen nastop. Mogoče tisti nekonvencionalni prostori bolj kot teater kot tak. Teatra smo navajeni in so včasih dolgočasni. Mogoče imaš pač bolj dolgočasne in bolj vznemirljive prostore. Pa eni te bolj informirajo kot drugi, oziroma eni bolj vplivajo nate, na tvoj nastop kot drugi. Definitivno se razlikuje... Na akademiji sem imela primer nastopa v zelo posebnem prostoru, 3x2 m, kjer so bile kante za smeti. Ta prostor sem pač izbrala za svoj nastop.

Nastopanje pravljice v kinu. Na odru, na katerem se nismo mogli premikati, ampak smo ga vseeno morali izkoristiti kot naš oder, smo se vseeno znašli. To je zelo zanimivo v teh nekonvencionalnih prostorih... ja, saj že ko ga vidiš, mogoče v glavi vidiš, kaj boš moral spremeniti, prilagoditi... ampak so tako nepredvidljivi do neke mere, da se mu moraš konstantno prilagajati, mu prilagajati svoj nastop, glede na to, kaj se ti v tistem trenutku dogaja na odru. Ker so pač neke nepredvidljive stvari, na primer naenkrat je oder manjši, kot si pričakoval, in greš dol z odra, plešeš spredaj, pred odrom, in še vedno ohranjaš svoje performativno stanje. Tudi ko sva bili z deli Ženskega kupeja na Škotskem, v His Majesty's Theatre – nikoli v življenju do takrat še nisem plesala na nagnjenem odru, bilo je šokantno. Ampak kot plesalec si izurjen, sposoben se prilagoditi novemu prostoru, drugačnemu od tega, kar smo navajeni.

V primeru, ko si v prostoru, ki ga nisi navajen ali pa je poseben, ima prostor malo oblast nad tabo. Ker moraš to posebnost vzeti v zakup zase, jo izkoristiti. In mogoče, ko si v stiku s to dotično posebnostjo, na primer plešeš na pesku, se spremeni način, kako ti fizično izraziš neko zadevo.

Ti prostori ti dajo potem neko novo izkušnjo. Nastopaš neko zadevo mogoče v navadnem teatru, kjer je vse normalno, vse, kakor si navajen, potem pa prideš v prostor, ki ima neko posebno specifikko, mogoče samo eno zadevo, pa ti da novo informacijo, ali pa te čisto iz fizičnega vidika nauči nečesa, lahko čisto v gibalnem smislu, ker te je pač fizični prostor prisilil v razmislek o tem, kako izvajaš stvari. Definitivno pa tudi spremeni način, kako izvajaš neke gibe, kompozicijsko spremeni tvojo predstavo.

## **11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

V zvezi s tem bi izpostavila vidik prisotnosti v trenutku nastopa. Veliko sem se ukvarjala s prisotnostjo v trenutku, ko nastopaš. Velikokrat sem ugotovila, da se sploh nisem zavedala, da je neka predstava šla mimo, ker nisem bila zares prisotna takrat. To se mi je zgodilo največkrat... bolj sem bila prisotna na tistih lokacijah, odrih, ki so bili manjši in bolj intimni. Vprašanje, zakaj. Velikokrat se počutim odsotno, kadar nastopam na velikih odrih, v velikih teatrah, da se ne čuti povezave med mano in gledalci. To dela prepreko. Jaz naenkrat postanem performativni objekt, ki ga je treba gledati. Potem se počutim kot v izložbi. Definitivno na to vpliva prostor. Določeni prostori, stavbe, imajo tudi določene oznake oziroma nosijo socialno-zgodovinsko oznako. In ker ti veliki teatri nosijo oznako institucije, odmaknjenosti, kulturnosti, to, da te pride gledat elita kot nekega obrtnika, ekskluzivnosti na nek način. Ti si nekaj ustvaril, in zdaj bo to elita videla, procesirala in tudi ocenila, dala svoj pogled na to, kar vidi.

Manjši, ne tipično teaterski prostori, bolj intimni, tudi meni kot ustvarjalko ali izvajalko nekega gibanja, daje več... postanem bolj videna in sprejeta kot neko živo telo, ki se v tistem trenutku tam premika, da me ljudje, ki me gledajo, spremljajo na drugačen način, da postane bolj obojestranski odnos. Ne toliko, da samo jaz tam nekaj predstavljam in da me drugi gledajo.

**Bolj ta občutek neke žive umetnosti, da se zdaj dogaja in da vsi skupaj soustvarjamo to, in gledalci in performer.**

Ja, bolj je ta občutek. V prostorih, ki so bolj nekonvencionalni zagotovo bolj kot na teh velikih odrih. Ker so pač večji in je ta razdalja med gledalci in mano večja in tudi zaradi tega, ker zgradba kot institucija nosi neke družbene oznake.

**Neke konotacije, pričakovanja.**

Ki se avtomatsko prilepijo na moje delo, ki pridejo skupaj s prostorom, v katerem sem. Delo potem skoraj postane že nekaj drugega. Dobi še neke dodatne nalepke, kar ni bil moj namen mogoče. Po drugi

strani pa je to seveda lahko tvoj namen. Če bi dala svojo predstavo v cerkev, bi hotela, da se moje delo gleda z nekega družbenega, socialnega vidika, ker bi ga postavila tja.

## Priloga A.5: Intervju z GALI KINKULKIN

### Pogovor z ustvarjalko, 17.9.2017

#### **1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Ime mi je Gali, stara sem 27 let, prihajam iz Izraela in Rusije, trenutno živim v Berlinu. Sem plesalka in umetnica, ki dela z gibom. Večinoma je moje delo pod močnim vplivom različnih političnih ali družbenih vidikov. Ne bi nujno rekla, da delam politično umetnost ali politično delo – ne vem še, če je moje delo politično, mogoče je vse politično. Stvari, ki me navdihujejo, so medkulturni, intersocialni odnosi in komunikacija. Kako različne kulture, v katerih smo vzgojeni, vplivajo na lečo, skozi katero vidimo realnost. Kako percepcija mojega življenja pravzaprav ni nevtralna; da nevtralno ne obstaja. In kako vse, kar se dogaja, zaznavam skozi svoje kulturno, tradicionalno in družbeno ozadje. Delujem kot učiteljica, ustvarjam plesne predstave, včasih nastopam in študiram.

#### **2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Najprej, gre za priznanje – ... je pisarna. Ljudje, ki opravljajo pisarniška dela, morajo imeti pisarne. Ljudje, ki delajo s svojimi telesi... podobno kot imajo drugi umetniki studie... Je prepoznanje, je zaseben prostor, kjer lahko ustvarjaš in se osredotočaš na to, kar delaš v svojem poklicu ali karieri ali v svoji umetniški raziskavi. Je tudi stvar statusa, spet, privilegija. Imeti na voljo prostor ni čisto samoumevno, niti ni samoumevno, da ti je dovoljeno početi te stvari ali da dobiš sredstva za delo na teh stvareh. Zame gre tukaj v veliki meri za priznanje. Priznanje s strani države, s strani tvoje kulture, s strani vlade, ki pravi: to je veljavno delo, veljavna stvar. Poleg tega, seveda, vsega procesa umetniške raziskave – seveda preprosto potrebujem prostor za svoje delo, ne morem vedno iti v park, še posebno, če je hladno ali deževno.

Prostor daš stvarjem, katerih obstoj priznavaš. Prostor dajemo celo smetem, kajti zavedamo se, da so tam in zavedamo se prostora, ki ga zavzemajo in kam jih dajemo na ulici in kako jih razporejamo... Pravzaprav vsemu v življenju dajemo prostor. Tako da tudi takrat, kadar nečemu ne daješ prostora, mu s tem tudi daješ prostor. Kot na primer – potisneš nekaj v kot. Ampak dajanje prostora pomeni prepoznavanje, da neka stvar obstaja. In da bi morala še naprej obstajati.

#### **3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Menim, da je to super privilegirano. Imeti studio na dosegu roke, isti studio 4 leta ali 2 leti je nekaj izredno privilegiranega in potem to seveda ustvari nekaj kontinuiranega v tvojem delu. Ta prostor čutim drugače, lahko grem v njegove različne koticke in se spomnim različnih stvari, ki so se tu dogajale meni ali drugim ljudem. To je prostor, ki je dom. Je prostor, ki s sabo prinaša stvari, najbrž tako v dobrem kot slabem smislu.

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Mislim, da je res odvisno. Lahko sem zelo inspirirana v naravi. Ampak res je odvisno, na kakšen način. Na splošno, kadar delam v prostoru, ki ni primarno namenjen plesu, sem pogosto zelo navdahnjena. To mi predstavlja izziv in me posledično navdihuje. Pravzaprav so moje prve koreografije, ne kot otrok (recimo 12 let), ampak ko sem bila v srednji šoli in sem morala narediti izpite – recimo pri 18. –, nastale doma. V šoli smo sicer imeli dostop do studiev, ampak niso bili vedno na voljo, in kadar smo dobili manjše naloge, sem dosti koreografirala v svoji resnično majhni dnevni sobi. Prestavila sem stole in vadila na teh 1x2m. Nekako je vedno uspelo, da je nekaj nastalo. Kadar moraš malo potisniti meje ali resnično premisliti, kako uporabiti prostor, se lahko izcimi nekaj novega. Zelo filozofsko.

## **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Ja. Mislim, da bi bilo hinavsko reči, da moraš imeti na voljo studio, da lahko ustvarjaš ples. Kaj pa če nimaš dostopa do studia? Karkoli, ustvarjaš pač kjerkoli pride. Tako kot lahko delaš umetnost kjerkoli. Je podobno vprašanje kot če se ti zdi, da je črn kvadrat ali rdeča pika na platnu umetnost. Ne vem, mogoče je diskutabilno. Toda je v umetnosti, je v situacijah. Mislim, da lahko delaš umetnost kjerkoli.

## **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Dostop do zunanje okolice – ni potrebno, da je v pritličju, samo da lahko vidim ven, da se lahko povežem z drugimi ljudmi; da imam dovolj prostora in... prostor, kjer se lahko umaknem v svoj produktiven balonček. Prostor, kjer se lahko osredotočim, kjer se počutim varno početi karkoli hočem in se ne bojim, da bo kdo vstopil. Da sem izolirana, hkrati pa da imam dostop do zunanosti, če si tega zaželim. Balonček, katerega meje jasno vidim in ni kot trden, zablokiran balonček, ampak bolj kot goba ali prostor... je varen prostor.

## **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Menim, da zahteve za enkratno uporabo, za »drop-in«, niso tako visoke. Predvsem tla. Bilo bi lepo, če ni popolnoma temno. Ne zdi se mi, da bi od prostora potrebovala prav veliko. Izjemno je delati v takem prostoru, kot je tukaj (Lake), ampak to je daleč od zahtevanega minimuma. Zelo daleč. Lahko bi delala in tudi sem, v groznih studiih, ali pa celo niti ne studiih, pač prostorih. Mogoče je v tej dvorani tukaj bolj vznemirljivo drseti po tleh in zaradi tega imaš občutek, da si boljši gibalec, ampak to tudi ni dobesedno res – niso vsa tla takšna kot tukaj. Tako so zahteve v naključnem prostoru, kamor grem nekaj pripraviti, najbrž sledeče: da sem sama, in to, da imam dovolj prostora, da je čisto, da ne vstopam v prostor že nekoga drugega – da je prostor nekako nevtralen. In če pomislim na daljše obdobje... Zelo težko delam v škatlastih prostorih, ki so popolnoma izolirani od zunanje okolice. Nova situacija tukaj je zame zelo težavna, zelo težko delam v studiu, saj oken ne moreš več odpreti. Zdaj je okno samo eno, na stropu, in jaz sem dobesedno v tej beli škatli. Studio mora imeti dostop do zunanosti. Mora imeti tla, na katerih se počutim dovolj dobro, da se lahko kotalim in delam na tleh. Mora me nekako inspirirati. Beton me ne navdihuje pogosto. Včasih ja, ampak...

## **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Lake Studios je bil na primer bolj navdihujoč zame na začetku, predno sem se preselila v Berlin in mogoče na začetku, predno sem začela živeti tukaj, ker je bil še vedno vznemirljiv. In potem, ko enkrat postane del tvojega življenja, ko je vedno na voljo, samoumeven, ga neham ceniti, oziroma ga vsaj jaz pogosto neham ceniti. In zaradi življenjskih okoliščin so bila tudi obdobja, ko ga tudi po nekaj tednov nisem uporabljala. Na začetku me je ta prostor navdihoval v estetskem smislu, ker je preprosto čudovit. A dlje ko sem tukaj, manj me navdihuje estetskost prostora in bolj to, kako okolje tukaj vpliva name. Nenadoma me estetskost prostora ne navdihuje več in sem bolj inspirirana nad tem, da bi mogoče spremenila kaj v njegovi estetiki, ali pa nad tem, kako okolje tukaj vpliva na moj prostor tu. Ukvarjam se s tem, kako okolje soseske in dejstvo, da je vse tukaj tako belo, vpliva na moje delo – kako lahko naredim tukaj nekaj ne-belega, v različnih pomenih besede.

## **Kako se je estetika tvojega dela spremenila (če se je) ob delu v tem prostoru?**

Mogoče skozi vidik, da se preprosto počutim zelo privilegirano. Mislim da sem zaradi samega dejstva, biti v tako privilegirani poziciji, ponovno spoznala, ali pa postala še bolj osredotočena na to, kaj pomeni biti privilegirani. Prihajam iz druge kulture in ta prostor pomeni prestiž, tudi za razmere tukaj, še posebno pa za nekoga, ki prihaja iz Izraela. Mogoče je iz te perspektive name vplival bolj intenzivno. Ne kot prostor sam, celotno okolje Friedrichshagna in vrta in vsega, je vplivalo name bolj, v smislu stvari, ki me dejansko zanimajo.

## **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Gre za popolnoma drugačno izkušnjo. Tudi zdaj, ko delam, je spet... spet se vračam k istemu vprašanju – kako se čuti delati v istem prostoru. Poznam tla, lahko zaprem oči in vem, kako se čuti v različnih



kotičkih, brez da bi tja sploh pogledala; isto je z vadenjem – če vadiš in veš, da lahko natančno občutiš, kako veliko bi v tem prostoru moralo biti tvoje gibanje... zame ima veliko opraviti s tehnično stranjo. Kajti ko pride do nastopa, ti ni treba razmišljati o tehniki, lahko si preprosto tam. Kadar nastopaš v prostoru, kjer do takrat še nisi bil, kjer prej še nisi delal, moraš bolj zavestno delati s prostorom, kalkuliraš – kam naj grem itd. Poznan prostor stvari to varno udobje. Da se lahko preprosto počutim udobno, brez da bi mi bilo treba misliti na te tehnične stvari in sem lahko samo tam. Da sem lahko na nek način v bolj samozavestnem stanju sama s sabo, medtem ko nastopam.

### **Na nivoju vznemirjenja, obstaja kakšna razlika med nastopanjem v novem prostoru in ostajanjem v starem?**

Najbrž je tudi bolj vznemirljivo, kadar si v popolnoma novem prostoru. Kajti, tudi majcen mini studio je vznemirljiv, če je zate nov. In če delaš na istem ogromnem odru leta in leta, najbrž čez čas ni več tako navdušujoče.

### **10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Šele v zadnjih nekaj letih sem pravzaprav začela zares uživati v nastopanju izven studia, recimo temu site-specific. Kot na primer prejšnji teden, ko sva z Arouno naredila manjši nastop na festivalu, kjer je bil samo pesek. Bilo je res lepo in resnično vznemirljivo. Pravzaprav me je prostor sam po sebi navduševal bolj kot to, za kar je bil ustvarjen. Navsezadnje, prostor in ta pesek in kako je to transformiralo moje gibanje in najine emocije med plesom, na način, ki ga nisva pričakovala, je bilo resnično dobro, resnično lepo. In bil je pesek. Bilo je vznemirljivo.

Obstajajo stare ali zapuščene zgradbe, ki me včasih navdihujejo. Blizu mojega doma v Izraelu stoji čudovita zapuščena stavba. Resnično me navdihuje, tam smo nedavno posneli krajši video.

### **Kaj te na teh zapuščenih stavbah nagovarja k ustvarjanju?**

V tem primeru, zgradba vsebuje potencial življenja, ki bi ga naj vsebovala. Nikoli jim je namreč ni uspelo zgraditi do konca. Gre za ogromen nedokončan hotel. Nehali so ga graditi proti koncu, po tem, ko je bilo skoraj vse dokončano - mogoče samo še postelj ni bilo. Notri so stranišča in vse ostalo, ampak prekinili so že pred 26 ali 27 leti. V teh 27 letih je šlo skozenj seveda na tisoče življenj. Živali, ljudje, tam je na tone grafitov, na tone polomljenih stvari, smeti, različnih stvari. Jasno je viden ves potencial, kaj bi lahko bilo, kajti v okolici te zgradbe ni ničesar. Je na podeželju, z osupljivim razgledom okoli, obenem pa sama deluje polomljeno, umirajoče... Kljub temu ne umira, saj so dokazi o življenju prisotni vsepovsod, vidna je včerajšnja, zelo nedavna zgodovina. To me navdihuje v tej določeni zapuščeni stavbi.

### **11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Ja, pravzaprav prostor vsakič vpliva na moj nastop. Posebno, kadar je isti solo, ta predstava – kadarkoli sem nastopila v drugem prostoru, je bila druga kvaliteta. Ne morem si dovoliti, da bi dejansko nastopila in nikoli se mi še ni zgodilo, da bi nastopala v prostoru (mogoče kdaj, ampak zelo redko), kamor prej še nisem stopila. Običajno imam vsaj tisto dopoldne tam vajo, če ne že nekaj dni prej. Prostor stvar vedno transformira in ljubše mi je vnaprej vedeti, kako naj delam s to transformacijo, kot pa početi to neposredno v živo. Lahko sicer deluje tudi v živo, če je to nekaj, na kar ciljaš. Ampak tvoja naloga oziroma tvoj načrt je transformirati tudi druge stvari, in če te potem zajebe prostor, je izjemno frustrirajoče. Res je dobro vedeti, da se lahko zaneseš na prostor; da veš, katera oblačila ali čevlje, če jih potrebuješ, moraš nositi; ali kako čutiš tla, kakšen je tajming vsakega podrsa... res je dobro spoznati prostor vnaprej. Več kot samo dobro.

### **Bi rekla, da povečini vpliva na tehnično plat stvari?**

Ja, toda vedno je skupaj z umetniškim, mentalnim, filozofskim, vsemi vidiki. Prvič, je tehnični del, ki naj bi podpiral umetniškega, če tako rečem, tako da že ni več izključno tehnični, in drugič, kljub temu, da je stvar tehnike, gre tudi za način čutenja ali premikanja v prostoru - ne bom šla preverjat opek in podobno. Lahko delam tudi s čimerkoli, ampak dobro je iti tja vnaprej in začutiti prostor. Kako se čuti, vedeti kako se premika, kakšen je ritem prostora, kakšna je njegova energija. Preprosto nisem te vrste

človek, ki bi rekel, moj bog, jaz sem tako navdahnjena v tem prostoru... preprosto nisem te vrste oseba ali pa to ni način, na katerega se izražam, ampak to še ne pomeni, da je zame to samo tehnični vidik. Je vse skupaj.

## Priloga A.6: Intervju z EMO KRŽIČ

### Pogovor z ustvarjalko, 27.10.2017

#### **1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Sem krajinska arhitektka in umetnica na področju sodobnega plesa. Zanima me raziskovanje in povezovanje prostorskih praks z inovativnimi praksami sodobnega plesa.

#### **2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Ni dovolj, da je samo prostor – drugače bi lahko šel kamorkoli ven. Potreben je nek prostor, v katerem se je možno zbrati, v katerem je na voljo npr. glasba ali kar je že pač potrebno. Ples je prostorska umetnost in plesalec preprosto potrebuje dovolj prostora, da se lahko izraža. Potrebuje prostor, kjer vse te svoje misli ali ideje lahko izrazi ali preizkusi. Ne moreš samo razmišljati, imeti v glavi in priti nekam ter kar si imel v glavi, zaplesati. Najprej moraš svoje ideje preizkusiti in tudi pogledati, če delujejo ali ne. Prostor te mora podpirati. Ne moreš biti kar v eni dnevni sobi, ker telo rabi prostor, da se izrazi. Lahko se sicer prilagodiš, a vseeno.

#### **3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Če bi kontinuirano imela na voljo prostor, pomeni pač, da bi lahko ves čas ustvarjala. Ne bi porabljala energije za iskanje prostora, ampak bi v njem dejansko lahko ustvarjala svoje stvari, ali pa ga imela za trening, za vaje. Imela bi prostor, kjer bi lahko sodelovala z drugimi ustvarjalci, ki bi jih lahko tja povabila. Delo bi bilo nemoteno, vsaj z vidika prostora kot sredstva. Zunaj sicer lahko ustvarjaš, ampak vseeno potrebuješ nek prostor, kjer začneš s temi svojimi stvarmi. Vadiš, raziskuješ...

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Razlika je v nastanku, v obliki koreografskega dela. Praktično gledano, razlikuje se v načinu uporabe telesa. V tem se razlikuje potem tisto, kar ustvariš. Že sama podlaga, če imaš v studiu plesni pod, na primer, boš drugače delal floor work oziroma neke stvari po tleh, kot če boš recimo na betonu ali pesku, pa te bo pesek inspiriral, da se mečeš po njem ali pa da nekaj iz njega narediš, ustvarjaš zvoke ali karkoli. Razlikuje se v tem, kaj sploh nastane. Kadar ustvarjaš v zunanjem prostoru, je veliko bolj fizično naporno.

**Ja, ker telesa ne treniraš za take razmere. Večina plesnega treninga se dogaja v dvoranah in smo navajeni bolj ali manj istih pogojev – vedno imaš ravna tla, imaš plesni pod ali pa ga nimaš, ampak recimo, da do neke mere drsi, večinoma je toplo...**

Če noter skačeš, te ne boli tako zelo kot zunaj, pa tudi če si tam v supergah, ampak če na betonu skačeš dve uri, te potem že vse boli. Meni se zelo pozna. Mogoče nisi tako... Dodatni vplivi so zraven.

**Na kaj vse vpliva prostor v ustvarjalnem procesu, če ne delaš predstave/projekta, v katerem je fokus na prostoru?**

Če želim ustvariti neko plesno točko, če jo ustvarjam v studiu ali pa v nekem zunanjem prostoru, ker sem ta prostor zdaj slučajno dobila, ali pa v garaži – vseeno bo koreografija, način gibanja bo drugačen. Ker se lahko v studiu drugače gibam kot pa zunaj na travi. Dimenzije, razmerja bodo drugačna. V majhnem prostoru bom pač mogoče nekaj bolj na mestu delala, če tukaj nisem osredotočena na prostor. V velikem prostoru si bom lahko dovolila bolj iti v prostor. Čisto vpliva nate, lahko tudi nezavedno, samo s tem, kar ti daje, z možnostmi, ki jih ponuja. Mogoče boš tudi v studiu samo zagledal en kozarec, pa to nima nobene veze s studiem, in te bo to inspiriralo, da narediš solo s kozarcem. Nate vplivajo

elementi v prostoru, njegove dimenzije, atmosfera. Tudi če delo ni vezano na prostor. Ker ti nudi neke pogoje, neko izhodišče, tudi če se ne fokusiraš ravno nanj. S svojo atmosfero tudi vplivajo nate – če je eden bolj temačen, boš mogoče kar avtomatično iz sebe neke bolj temačne (lahko da tudi ne) vsebine... v enem bolj odprtem, svetlem prostoru boš mogoče prišel do nekih drugih tem.

#### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Ja. Je pa odvisno, kaj nastane. Lahko ga tudi v glavi ustvariš. Potem realizirat ga pa mogoče ne moreš. Ali pa ni to, kar si si zamislil. Odvisno, kaj je ples. Lahko si zamislim tudi v svoji sobi neke plesne motive ali gibe in je to ples, ampak ne morem tukaj ustvariti plesne predstave za na oder v plesnem teatru. Tako da odvisno...

#### **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Mogoče atmosfera. Njegove kvalitete, posebnosti. Največkrat me pritegne, če je prostor dosti velik. Pa tak svetel in odprt. Lahko je to neka avla, ali zunanji prostor, ki je homogen, z nekimi elementi... saj kdaj tudi, če je majhen, ampak to, da je velik prostor, se mi zdi, da potem hitro vidiš – wau, tukaj bi se pa dalo plesno predstavo naredit...

#### **Da te kliče po gibanju, v resnici.**

Ja.

#### **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

To bi bil velik studio s plesnim podom (ker mi je všeč ta tekstura in potem si že navajen, telo je prilagojeno, če greš na oder plesat, se ti ni treba še s tem ukvarjat, kako bo to drugače). Bil bi svetel, ogrevan in z dobro akustiko. Mogoče z ogledali, ampak to ni nujno potrebno. Naravna svetloba, dobro osvetljeno, možnost naravne svetlobe, potem pa tudi možnost zagrnitve, da imaš črno kocko, da imaš možnost uporabljat luči, pa da je zraven še nek fundus za različne rekvizite, ki jih imaš dejansko pri roki, ki si jih lahko pri ustvarjanju izbereš in uporabiš. Pri Olgi, kjer smo imeli ta fundus z oblekami in veliko garažo z rekviziti... vse smo uporabili in si navlekli v studio, bila je tudi taka dvorana, da smo lahko polivali vodo in prinesli pesek. Uporabljali smo tudi luči. Če imaš vse tam in lahko že sproti preizkusiš, lahko tudi predstavo narediš na ta način, da je vse to že organsko vkomponirano vanjo, ne pa da najprej narediš celo predstavo, potem pa šele, aja, zdaj bi pa še nekaj luči... no, lahko tudi, ampak še boljše je pa, če lahko že tam. Kakšno idejo več lahko preizkusiš.

#### **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Recimo – to se meni pogosto pozna – zdaj, ko delam v majhnem studiu, ki je v bistvu joga studio (ker za jogo ne potrebuješ veliko prostora). Če si tam ustvarim koreografijo in jo grem plesat v nek drug prostor, je ta koreografija izredno omejena. Zaradi tega, ker se v vsakem primeru premaknem iz ene točke v prostoru za največ dva metra in v velikem prostoru to pač ne funkcionira tako zelo. Potem moram še prilagajati ali pa spreminjati, in se mi potem v bistvu zdi, kot da ves čas plešem samo na mestu oziroma v enem kvadratku. Zato, ker pač v takem prostoru vadam. V site-specific predstavah vpliva prostor, dobiš inspiracijo iz prostora. Glede vsebine ti lahko da kakšno sugestijo, da najdeš v prostoru nekaj, na kar bi se rad navezal, na kar te asociira in potem vsebinsko ali pa fizično tako ali tako upoštevaš vse elemente v prostoru, in potem se odločiš, ali jih želiš uporabiti v svojem plesu ali ne, a se s telesom ali plesom navežeš na njih ali ne, in večinoma se, ker kar ti je dano v prostoru, uporabiš v svoji koreografiji. Recimo na gradu, kjer smo delali site-specific predstavo, je bila le-ta tako vezana na prostor, da je ne bi mogel prestaviti v noben drug prostor. Že sam potek plesnih scen, pa tudi samo gibanje je bilo v nekih delih koreografij, scenah tako vezano na prostor, da do tega drugje ne bi moglo priti.

Krajina je lahko velik navdih za ustvarjanje. V njih imaš različne atmosfere, ki različno vplivajo nate. Recimo, če bi se odločila narediti predstavo sredi puščave, ali pa ob jezeru, ali pa v parku... Lahko so velikokrat navdih. Oder je črna kocka, krajina pa je bolj morfološko razgibana, oblikovana ali naravna. Najbrž ustvarjalci velikokrat dobijo navdih iz krajine – to je vidno iz ustvarjanja scenografije, na primer, da uporabijo nagnjen oder, pesek, naravne elemente iz krajine... Čeprav je studio bolj primeren za ustvarjanje in vadenje, vsekakor zunanji prostor vpliva.

## **Kaj pa ti kot krajinski arhitekt porečeš na to, da so plesni studii večinoma škatlice s štirimi stenami?**

Na to bi mogoče bolje odgovoril arhitekt. Krajinska arhitektura obravnava bolj to, kako se stvari vklaplajo v krajino. Studii so škatle, ker je to najbolj funkcionalno. Kot nek laboratorij, domnevno nevtralen prostor, v katerem lahko ustvarjaš. S krajinskega vidika – včasih so Stari Grki in Rimljani delali amfiteatre na teh pobočjih zaradi tega, da so že imeli v ozadju naravno scenografijo in gradili so jih polkrožno zaradi akustike. Zdaj lahko to ustvariš tudi v kvadratni formi... Pri krajinski arhitekturi se gre za umestitev v prostor. Kadar se dela kakšno renovacijo prostora ali pa delaš nek projekt v nekem danem prostoru iz kakršnegakoli razloga – dobiš nek prostor in zanj moraš izbrati program. Kaj bi naredili tukaj, kako bi pritegnili ljudi, kakšen program bi dali v ta prostor? In potem mogoče lahko vidiš, da bi nekje lahko bilo primerno za gradnjo gledališča ali plesnega studia, ker bi bil prostor recimo v naravi, še vedno pa je tam že nekaj grajenega, je blizu mesta in obstaja potreba/želja po ustvarjanju neke druge vrste programa, ne samo športnega, ampak na primer tudi umetniškega, ali pa že morfologija nakazuje na neko tako formo, recimo na amfiteater. In to bi privlačilo ljudi, da se tu ustavijo in si pogledajo neko predstavo... iz tega vidika.

Imaš nek prostor in potem moraš vanj umestiti nek program – potem je to pač opcija, tukaj bi lahko teater ali pa studio pasal. Zaradi tega, ker je naš cilj vedno ustvarjati program, oblikovati prostor za ljudi. Če ga ne saniraš, ali pa ne gre za to, da hočeš zaščititi naravni prostor, potem oblikuješ prostor za človeka in potem primerne programe v primeren prostor umeščaš.

### **A je to ta genius loci? Duh prostora?**

Ja, to, da izhajaš iz prostora samega. Tudi samo to, kako upoštevaš morfologijo terena – kakšne so rastline, kakšna je osvetlitev. Pa tudi identiteta prostora, če je to neka vas, kjer je bilo včasih lončarstvo zelo pomembno, potem boš mogoče lahko v tem smislu nekaj oblikoval, v zvezi z lončarstvom, ne kar nekaj v zvezi z avtomobilizmom, na primer. Tudi vsebinsko.

### **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Takrat mi je skoraj lažje, ker si nekako že tako prilagojen na ta prostor in vse te koreografije, da se ti ni potrebno, ko nastopaš, še s tem ukvarjati, da prilagodiš na dimenzije odra svoje predstave. Po navadi potem točno vidiš, če elementi funkcionirajo ali ne, pa recimo kam jih umestiš v prostor, potem bodo tudi dejansko tam stali. Z vidika stanja nastopajočega pa te mogoče... jaz imam pač to izkušnjo iz studia – mogoče če bi prav na odru ustvarjali, da bi bilo drugače – mogoče imaš malo bolj občutek, da ni tako zares. Tako ena bolj domačnost je. Kar je mogoče čisto v redu. Zaradi tega, ker ti je prostor bolj domač in si že navajen (do tiste črte imaš prostor, do te stene imaš toliko prostora), lahko zmeraj isto narediš in potem si bolj navajen, da bo to tako tudi na predstavi. Če pa greš potem v en nov prostor nastopat, te vedno bolj skrbijo ta razmerja do drugih plesalcev, a si dovolj stran ali preveč stran, hkrati tudi, če moraš stvar povečat ali zmanjšat, posledično tudi čas drugače teče, mogoče ti za eno stvar več časa ostane ali manj, in potem se še s tem ukvarjaš, kako zdaj preračunati. Nekaj, kar si prej dolgo časa vadil in je delovalo, je treba zato, da bo delovalo v novem prostoru, malo prilagoditi na prostor. Tako da bi skoraj rekla, da če sem nastopala v istem prostoru, sem čutila, da se lahko bolj izrazim, ravno zaradi tega, ker mi ni bilo treba skrbeti za to. Če pa grem nastopat čisto v en nov prostor, kjer nimam časa vaditi, me pa bolj skrbi to, pa se ukvarjam bolj s temi tehničnimi vidiki - kam se postaviti v prostor, kako daleč stran, kje so ostali, kam postaviti luči, ... Kdaj se lahko cela predstava ali koreografija spremeni, zato ker prostor ni tak kot tisti, v katerem si ustvarjal in si zaradi tega potem, ko si prišel nastopat, prisiljen spremeniti stvari. Prostor lahko tudi vpliva na spremembo umetniškega dela.

### **10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Ko smo snemali film Cirkulat, mi je bilo zanimivo v teh zapuščenih rudniških stavbah. Tudi če smo ustvarjali v studiu, potem pa smo prišli v tisti prostor in se mi zdi, da zato, ker je bilo nekaj drugače, da te je še bolj povleklo v en »filing« in je bilo bolj zanimivo. In vsi smo si želeli, da bi imeli več časa, da bi tam trenirali in da bi tam postavili koreografijo, ker se nam je zdelo, da bi potem še bolj lahko bile

vezane na prostor, in tudi mi bi lahko bolj izrazili, kar smo hoteli izraziti. Želeli smo si, da bi bili pri ustvarjanju lahko več časa v tistem prostoru.

Velik vpliv ima bližina gledalcev. Kdaj te lahko preseneti – aja, tako blizu so, ali pa tako daleč...

### **11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Recimo, če smo v Idriji nastopali, so tam druga tla, druge dimenzije odra, drugačna osvetlitev in se vsega tega tam mogoče že navadiš, potem pa prideš v PTL in je spet vse drugače.

Ne spomnim se kake posebne izkušnje...

## **Priloga A.7: Intervju z ILANO REYNOLDS**

### **Pogovor z ustvarjalko, 9.9.2017**

#### **1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Ime mi je Ilana in imam se za plesno umetnico. To pomeni, da je moj primarni umetniški medij izražanja ples. Poučujem, nastopam, začenjam pa tudi več samostojno ustvarjati, torej koreografirati. Moj glavni interes na področju plesa ali giba... veliko različnih ravni je, na bolj osebni gre za iskanje različnih načinov fizičnega izraza, na družbeni ravni pa je ples zame pomemben, ker me postavi v neposredno relacijo do same sebe ter tudi do ljudi in situacij. To je moj odnos do plesa. V smislu ustvarjanja pa je resnično odvisno od tega, kar me trenutno zanima, to variira.

#### **2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Zato, ker je fundamentalen za njegovo obliko. Plese bi lahko ustvarjal tudi zunaj, ali na ulici, ali v svoji kuhinji. Ampak zame kot plesno umetnico, lahko sicer ustvarjam v svoji kuhinji, ampak mogoče ni tako velika, kot jo potrebujem, in v njej so stvari. Zame je pomembno, da prostor nima... ta ločnica med osebnimi in profesionalnimi prostori vpliva na določeno stanje. In tako se mi zdi zelo pomembno, da obstajajo prostori, v katerih umetniki lahko ustvarjajo svoja dela, ker je kot vse ostalo. Zdravniki ne potrebujejo bolnic, toda ljudje morajo iti v bolnice... Je neposredno povezano z določenim procesom razvoja in dela.

Ni potrebno, da je specifičen, ni potrebno, da ima štiri stene... Če greš v druge države, ki so zelo tople, na primer, mogoče zahodna Afrika: v Dakarju je šola, v kateri plešejo zunaj. Imajo streho in plešejo zunaj. Toda še vedno obstaja okvir, znotraj katerega se lahko nekaj zgodi. In je narejen za to zadevo. In menim, da to potem počasti to zadevo samo. Ples, na primer. In organizirano je v smislu, da gre za prostor, v katerem se lahko ljudje srečajo in spoznajo in počnejo to stvar skupaj. Ali pa za posamezne umetnike, da lahko delijo z drugimi. To je čisto naravna stvar, ki jo ljudje počnejo. Ustvarjajo prostore, v katerih se lahko dogaja ples. In potem ti prostori postanejo definirani na določen način. In to je zelo pomembno za ustvarjanje, za deljenje, za razvoj, za predstavljanje... Vedno bo prostor za ples.

Potrebujemo hrano, vodo in zatočišče, da preživimo. In to je druge vrste zavetišče. Je druga oblika prostora, v katerem se zgodijo dogodki, happeningi. In ti prostori jih držijo na določen način. To nedvomno ni esencialno le za ples, temveč za mnoge stvari, mnoge vidike človeškega obstoja.

#### **3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Ples potrebuje prostor. Seveda, vse potrebuje prostor, pa če je glasba ali karkoli... toda ples potrebuje prostor, da se manifestira na nek način, in prostor je kot kraj. In torej, kaj zame pomeni imeti na voljo prostor, kjer lahko delaš in ustvarjaš – pomeni, da lahko grem kot umetnica skozi plasti svojega dela. Lahko grem skozi trenutke navdiha, lahko grem skozi težavnosti na nekem kontinuumu. Ne gre za tisto, ko nekaj začneš in potem nehaš in dolgo časa nič ne delaš, ker nimaš na voljo prostora. V bistvu ta možnost imeti prostor omogoča določen proces v kontinuumu dela – kar lahko na primer koreografsko

delo, lahko je raziskovalno delo, lahko je poučevanje – in hkrati ustvarja okolje, v katerem lahko stvari izmenjujem. Seveda, to je odvisno, če so zraven drugi ljudje, ampak v smislu odnosa z Lake Studios – definitivno ustvarja okolje, kjer lahko izmenjujem z drugimi, ki so tudi zraven. Če želim. Ampak nedvomno mi preprosto daje dobresedno »čas in prostor«, da lahko kontinuirano delam in grem skozi proces dela in kreacije. Lake Studios je nekaj zelo edinstvenega, ali pa ne nujno edinstvenega, ampak nekaj, za kar sem izredno hvaležna, da sem lahko del tega. Da imam prostor, kamor vedno lahko grem delat.

#### **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Sodelovala sem pri predstavi, ki je bila narejena za na ulico, na asfalt, ustvarjali in vadili in delali na idejah pa smo v Lake Studios. Dejanski nastop predstave in celoten koncept predstave je bil na pločniku zunaj. In potem so prišli ljudje gledat. Ulica je potemtakem v bistvu postala oder. Naredili smo nekaj raziskave, ampak zares ustvarjali nismo zunaj. Zanimivo je tudi, v katerih prostorih potekajo ustvarjalni procesi in v katerih prostorih se potem nastopa te predstave. To sta lahko dve zelo zelo različni stvari. Kje se dogaja eksperiment in potem kje je dejanski rezultat. Zase vem, kar se tiče dela in raziskave za to predstavo, si ne bi želela delati zunaj na ulici s steklom in blatom in vsemi temi stvarmi. Toda ko se je nastop dejansko zgodil tam, takrat je predstava oživila, saj je bilo v tem bistvo. Mislim, da gre za razlikovanje med tem, kje se dogaja raziskava in kje se potem zgodi nastop predstave. Nastop je neke vrste javni prostor, medtem ko je na nek način raziskava bolj zaseben prostor. In oba vplivata drug na drugega in oba sta potrebna. Še posebno, če govorimo o site-specific delu. Mogoče, kar se tiče site-specific dela – seveda, vse je odvisno od tega, kaj delaš – toda, kar se tiče faze raziskave, je lahko malo bolj fleksibilna v smislu tega, kje se lahko dogaja. Če na primer delaš celotno predstavo o hoji, potem lahko ustvarjaš in vadiš tudi zunaj. Zelo je tudi odvisno od tega, kaj je tvoja raziskava. Zdaj, ko ples ne obstaja samo v studiu ali v gledališču, in ne gre samo za specificirano in kodificirano gibanje, se res odpira dejansko večji okvir, v katerem se lahko nastopanje in raziskave v plesu dogajajo.

#### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Mislim, da je možno ustvarjati kjerkoli. In mislim, da je odvisno od tega, kako definiraš ples, ampak menim, da ga lahko ustvarjaš kjerkoli.

#### **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Mislim, da gre resnično za atmosfero prostora. Kako se tam počutim. Se počutim povabljen, imam občutek, da lahko diham, se počutim, da se lahko širim ali se počutim klavstrofobično? Zame je prostor zelo povezan s tem, kako se v njem počutim. Me pripravi do tega, da se želim premikati, je temen, je svetel, ali so tam okna...? To bo potem sprožilo, da reagiram na določen način, da se me dotakne na nek način. Ko sem učila v šolah s šolskimi stoli in tablami in podobnim vsepovsod, me sploh ni klicalo k ustvarjanju. Mogoče košarkarska telovadnica, to bi lahko bilo nekako kul. Pogosto sem tudi opazila – kar je zelo frustrirajoče – kadar me najamejo za poučevanje, ljudje pogosto nimajo niti najmanjšega pojma, kaj pomeni imeti sobo z dovolj prostora. Ljudje običajno rečejo: »ok, lahko si v tej sobi«, potem pa je tam na tone stvari, tla so umazana, nobene inspiracije ni za gibanje v teh prostorih. In to me resnično preseneča, ker mi pokaže pomanjkanje razumevanja, kaj ples je. Ali kaj ples lahko je. Ali kaj je dejansko potrebno, da lahko delaš z ljudmi in njihovimi telesi v nekem prostoru. To je nekaj, kar je bilo vedno resnično frustrirajoče. Prostor, ki mi vzbudi željo po ustvarjanju je prostor, v katerem začetim povabilo. In v katerem imam prostor, da se premikam na kateri koli način se želim. Če želim iti na tla, lahko grem na tla, če se želim dvigniti, se lahko dvignem. To je velik luksuz in ne zgodi se vedno, ampak to bi bilo idealno. V kontekstu sodobnega plesa ne veš zares, kaj boš dobil. Mogoče bo nekaj takega kot stanje pri miru 45 minut ali pa skakanje in odbijanje od sten. Sodobni ples nima ene same estetike, kar ga dela zanimivega, zato lahko mnogo različnih prostorov podpira njegovo funkcijo. Toda mislim, da mora prostor za ples biti vabljev. Ljudem mora vzbujati željo ali navdih, da bi se želeli premikati.

Telo potrebuje prostor, telo potrebuje prostor za premikanje. In če tega nimaš, se ne boš premikal. Ampak ples se lahko zgodi kjerkoli.

## **7. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

Če pogledamo Lake Studios – mislim, da prostor sam po sebi ni vplival na moje delo, toda nedvomno je okolje vplivalo na moje delo, v smislu, da sem lahko ugotovila, na čem želim delati, lahko sem ugotovila, kaj me zanima in imela sem prostor, v katerem sem lahko svoje ideje delila z drugimi in postavljala vprašanja. Mislim, da je šlo bolj za to, da je bil prostor na voljo, da so se te stvari lahko zgodile. Toda tudi arhitektura sama po sebi je zelo vabljiva, zelo lepa, zelo odprta in prostorna, tako da ti vzbuja željo po tem, da si želiš biti tam. In tudi željo, da bi se premikal in delal. Toda mislim, da dejanska fizična arhitektura prostora ali studia sama po sebi ni vplivala na moje delo tako, kot je to naredilo samo okolje studia. Okolje v smislu: tiho je, zadaj je vrt, zunaj so drevesa, studio je nekako v naravi, ampak ne zares, ni povsem v urbanem, je bolj v predmestnem okolju. Mislim, da je dejstvo, kje ta studio dejansko obstaja, vplivalo name bolj kot zgradba sama po sebi, če že razmišljamo o njej kot izolirani entiteti.

### **Do neke mere najbrž obstaja razlika, če ustvarjaš predstavo v malem ali velikem studiu, na primer, z enako umetniško vizijo. Kaj misliš?**

Pravzaprav ne vem. Moja solo predstava na primer. Ustvarjanje sola ni vezano na specifičen prostor, vadila sem ga v številnih različnih prostorih. Potrebujem samo prostor, v katerem lahko delam na njem, ampak solo ni bil narejen izhajajoč iz prostora. Če bi naredila solo, ki bi izhajal iz prostora malega studia, potem bi bil popolnoma drugačen. Toda noter sem že prišla z idejo. Seveda, omejena sem v smislu, kako se lahko giban, ampak to ne definira odločitev, ki jih sprejemem.

Razmišljam o prostorih (seveda je to zelo subjektivno), ki jih izbiram zase, ki bodo uporabni za mojo lastno produktivnost. Plasti prostora, kajti nič ni izolirano v nič. Lake Studios ni Lake Studios samo zaradi dvorane, ampak tudi zato, ker je na Scharnwebrovi 27, je stara tesarska delavnica, ima vrt, je izjemno tiho, tu so drevesa, tu je jezero, je v Berlinu. To tudi vpliva na živost samega studia. Je zelo, kot si rekla, večplastna zadeva. In seveda, to definitivno vpliva na to, kako delam, popolnoma.

### **Imaš izkušnjo z ustvarjanjem kje drugje in bi lahko našla primerjavo?**

Ko sem bila na magisteriju, kot skupina nismo imeli svojega prostora – vedno smo ga najemali ali si ga delili in podobno. Delali ali učili smo klase v joga studiu, kjer je zelo drugačen občutek, nikoli se ni čutilo popolnoma prav, biti tam. Ni se zdelo kot nevtralen prostor. In bilo je preprosto čudno. Čuden občutek. Tako da tam nikoli nisem mogla resnično dobro delati, ker nikoli nisem imela tega določenega občutka, da... Nikoli nisem bila zares sproščena, iz nekega razloga. Biti v joga studiu – misliš, da boš tam sproščen, ampak jaz nisem bila. Drugi prostor, ki smo ga imeli na voljo, je bil na dodiplomskem oddelku plesa. Samo eden od treh kletnih prostorov, velik studio, je imel okna. Ostala dva nista imela oken. Bili smo praktično v škatli, ki ni imela dostopa do naravne svetlobe ali zunanosti, in to je bilo zelo zelo zadržljivo. Tam nisem mogla biti resnično navdahnjena. Delala sem tam, ampak bilo je zelo klavstrofobično in rahlo omejujoče. Nikoli ni bilo zares vznemirljivo iti v te prostore, samih po sebi jih nisem marala. Ker ni bilo dostopa do zunanosti, ni bilo možnosti, da bi noter prišla dnevna svetloba. Potrebovala sem te stvari. Ugotovila sem, da zame uporaben in produktiven prostor pomeni prostor, ki ima povezavo z zunanjim okoljem. Povezavo s svetlobo, naravo, drevesi, karkoli že je. In kadar pomislim na druge prostore, v katerih sem delala, je bila večina od njih v redu, pravzaprav. Tudi če niso plesni prostori, kot – včasih sem delala v telovadnici, na primer. Plesne dvorane so včasih dobre, ampak včasih tudi niso nevtralni prostori.

### **Kako bi definirala nevtralen prostor ali kaj s tem misliš?**

No, mislim, da ni nevtralnega prostora, toda... Mogoče nevtravno ni prava beseda. Ko si v plesnem studiu ali joga studiu, ali teh tipih prostorov, je tam že toliko obstoječe energije ali vtisa, ki narekuje, kaj naj bi se dogajalo v teh prostorih – kot 'tukaj delamo jogo' – zato je prisotna zelo specifična estetika, ki daje občutek, kakšne vrste gibanje se tam dogaja. Organizacija prostora, stvari, ki so na stenah, kakšne vrste delo se tam dogaja, dimenzije, baletni drogovi – če greš v plesni studio, ki je za odrasle ali mlade študente in ponujajo moderni ples in tako naprej, ali balet, potem so tam baletni drogovi. To ti takoj da vtis o tem, kaj se dogaja v tem prostoru. No, očitno se tu dela balet. Ali pa če greš v joga studio in imaš tam ogromno ogledalo, pod ni lesen in je razmeroma trd, pa vonj po kadilu in Ganeš v kotu in podobno.

Tako da je to druge vrste že vnaprej težek, ne težek, ampak preživet, nabit – v pozitivnem ali negativnem smislu, ampak preprosto nabit prostor. Kar mislim s pojmom nevtralen prostor, je prostor, ki je raznolik. Kar dejansko ni nevtralen prostor, ampak prostor, ki se preobraža, nekako, z različnimi stvarmi, ki se tam dogajajo. Na primer, Lake Studios je lahko primer, kjer dejansko nimamo baleta – lahko bi, pa nimamo – ampak tu so joga klasi, klasi za otroke, Zumba klasi, rezidence, teatralne stvari, performativne stvari ... tako da je resnično raznolik. Ponuja raznolikost, ki pa potem ne definira tega prostora kot prostora z določeno vrsto estetike. Ampak je zelo odprt, zelo topel, zelo vabljev. Tako da je to tisto, vsaj mislim, o čemer govorim kot o nevtralnem prostoru. Pravzaprav, bolj o raznolikem prostoru kot pa definiranim prostoru. In mislim, da gre bolj za to, kaj se v teh prostorih dogaja, kakšen je kontekst okrog teh prostorov.

### **To bi bila tudi tvoja ideja, opis tvojega idealnega prostora za ustvarjanje.**

Ja. Prej sem rekla 'nevtralen prostor', in to je dejansko popolnoma smešno, kajti nič ni nevtralen prostor, Lake Studios – kljub temu, da je prostor, ki vabi različne oblike – ni nevtralen prostor. In bil je ustvarjen skozi zelo specifično vizijo in ima zelo specifično smer. In tudi to, stvari se dogajajo v prostoru. Prostor zbira spomine, nabere avro, nabere informacije. Vsebuje zgodovino.

Nevtralnost v tem primeru ne pomeni nekaj, čemur manjka mnenja ali barve ali česar koli, pravzaprav je nevtralnost raznolikost.

### **Ali dajanje prostora nečemu.**

Točno, dajanje odprtine za nekaj, da se zgodi, brez definiranja, kaj to je. Mislim, da je to to, kar pravzaprav mislim z nevtralnostjo. Ne implicira toliko nevtralnosti, kot implicira dejansko raznolikost na nek način.

### **8. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Mislim, da ima velik vpliv na delo, saj gre v celoti za to, kje bo delo videno. Dejanska lokacija, kjer bo delo videno, bo postavila predstavo v kontekst. Nihče ne bi imel enake izkušnje ob gledanju dela, ki sem ga naredila za na ulico – imeli bi zelo drugačno izkušnjo, če bi ga gledali v Lake Studios, kot pa ob gledanju predstave zunaj, kjer je bilo namenjeno, da se zgodi.

Kadarkoli grem nastopat v prostor, v katerem dotlej še nisem delala, tam vedno potrebujem čas. Vedno moram biti tam notri, da ga na nek način začutim, da razumem, 'ok, stene so tu, tako visoko, tako daleč sem lahko, ok, kako se čuti, kakšna je temperatura, kakšna so tla, mi je všeč biti tukaj ali ne, kako prostorsko postavim, kar počnem, kakšne so dimenzije prostora', kajti vse to vpliva na samo predstavo in tako zaradi dejstva, da sem, recimo, naredila predstavo, jo vadila in nastopila v Lake Studios, že imam občutek tega prostora. In kam stvari lahko pašejo in na kakšen način želim, da so stvari videne. Kadar grem kam drugam, se zdi skoraj, kot da vzamem prostor Lake Studios, kjer je bila predstava ustvarjena, in ga preoblikujem na drugem kraju. Zame nikoli ni prav nastopati, brez da bi imela pred nastopom čas v tem prostoru. Kajti do njega moram imeti odnos, moram imeti občutek.

### **9. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Lahko ti povem eno izkušnjo, ko sem podajala predavanje-predstavo (lecture performance). Nisem poznala prostora, v katerem sem potem nastopala, toda vnaprej so mi poslali slike in tako sem vedela, da ima okna, da je precej prostoren, da ima prijeten občutek in sem bila vesela, da grem tja. Šla sem tja na dan predstave in da bi imela čas za pripravo, sem tja prispela dve ali tri ure pred nastopom. Potem so mi rekli: »Pravzaprav ne moreš nastopati tu, morala boš nastopati v kleti.« Ki je mrzla, vlažna, mokra, zatoхла, zelo industrijska, podzemna, nekako kot v kanalizaciji. Mislila sem si, moj bog, nastopiti moram v tem prostoru, ki popolnoma spremeni celotno recepcijo predstave. Kajti to je predavanje-predstava, tako da ne bom v grunge atmosferi - prostor je izjemno pomemben tudi za to, da je sporočilnost predstave dobro sprejeta, da je sprejeta na način, na kakršnega ti želiš, da je sprejeta. Kajti to bi bilo preprosto malo čudno. Na srečo sem lahko šla nazaj v svoj izhodiščni prostor in je bilo vse v redu. Ampak resnično sem bila zaskrbljena in čutila, da predstavi dela krivico. Ta predstava ne paše sem. Prostor, v katerem



se predstavi določeno delo, je enako pomemben kot predstava sama. Kajti ljudje jo bodo sprejeli drugače.

**10. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Neko drugo delo, ki ga delam, je zelo zelo preprosto - gestikulacije in podobno – in precej minimalno. Mora biti v prostoru, ki je zelo prazen. Ne kliničen v nobenem pogledu, ampak z absolutno ničemer v njem. Gre resnično samo za gibanje samo, ki je zelo preprosto, tako da če so zraven še kakšne motnje drugih stvari, potem bo to preusmerilo pozornost in zameglilo pogled na to, kar predstava dejansko je. Pravzaprav mora biti v prostoru, ki je tudi zelo velik in z veliko globine. Ta solo sem nastopila zdaj že velikokrat, večinoma v prostorih, ki so izjemno plitki. Kar ne da takega občutka, ki ga želim vzbuditi. Pri svojem načinu dela resnično razmišljam tudi: če bi ta fizična plesna predstava bila prostor, kaj bi ta prostor bil? Če vzamem ven ples, luči, in je zdaj ta predstava samo prostor, samo arhitektura, kako bi ta arhitektura izgledala? Pri ustvarjanju predstave mislim tudi na to. Delam v malem studiu, delam na teh gibih in se zavedam, da ne bom nastopala v malem studiu. To je prostor, kjer lahko eksperimentiram, gledam, raziskujem, kjer se mi vse to lahko zgodi. Včasih smo kot umetniki ali plesalci lahko bolj opravičujoči do prostora, kjer ustvarjamo in vadimo ter manj opravičujoči do prostora, kjer nastopamo. Kajti tam predstava živi. Tam se rodi. Nekje mora pristati.

**Priloga A.8: Intervju z URŠO RUPNIK**

**Pogovor z ustvarjalko, 26.9.2017**

**1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Sem Urša Rupnik, samozaposlena v kulturi. Koreografinja, plesalka, plesna pedagoginja. Moj interes je ustvarjanje na področju sodobnega plesa, v teatru in v različnih prostorih, z različnimi ljudmi.

**2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Zato, ker je ples... potrebuje svoj prostor (smeh). Ja, saj je očitno vprašanje, ampak definitivno je tudi drugače, če imaš doma nekaj prostora, pa se z nečim doma ukvarjaš, kakor če greš v studio, in je ta prostor namenjen plesu, tebi, da je prazen vsega in pripravljen na to, da lahko ti znotraj ustvarjaš svoje stvari, vnašaš svoje ideje. Kot pa da je prostor, ki za ples ni primeren, vpliva nate in mogoče celo zavira tvojo ustvarjalnost, ali pa ti onemogoča, da bi stvari preizkusil, tako kot bi bilo treba.

**3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Kontinuirano ustvarjanje v enem prostoru je predvsem prestiž, sploh če je ta prostor primeren za ustvarjanje - s pogoji, kot so, da je toplo, kar velikokrat ni, da so primerna tla, kar tudi včasih niso, da imaš osnovne pogoje – ozvočenje, take reči. Po drugi strani, če tega nimaš, nenehno iskanje primernih prostorov, plačevanje primernih prostorov, seljenje po možnosti scenografije in kostumov iz enega prostora v drugega pomeni logistične in finančne probleme, mogoče tudi neko shizofreno plat ustvarjanja.

**4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Če gre za ustvarjanje v prostoru, ki ni primarno namenjen plesu in gre hkrati za ustvarjanje z namenom, da se potem tudi predstava zgodi v tem prostoru, potem pač iz tega prostora pobereš inspiracijo. Če pa je to tvoja dnevna soba, kjer moraš nujno nekaj narediti, ker nimaš kje drugje, je pa to en drek, ker pač nimaš prostora in tako naprej. Ampak tudi to se da, tudi to prakticiramo. Ampak definitivno je razlika, če delaš neko prostorsko nevtralnno delo – dajmo temu tako reči –, v studiu, ki je namenjen za ples, so verjetno tam pač pogoji taki, da to lahko počneš neovirano. Če delaš pa stvar, ki je site-specific in jo ustvarjaš v tem prostoru, potem je to seveda optimalno za tak format. Če delaš pa site-specific v studiu,

je pa tudi drek, ker si moraš potem v glavi pričarati tisti prostor, da je ta stvar, ki jo delaš, potem nekako smiselna za v ta prostor, kjer je namen, da bo predstavljena.

##### **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

(Smeh) To je zelo filozofsko vprašanje. Odgovor je kao ja. Zakaj pa ne, seveda. Včasih ležiš v postelji, pa v glavi ustvarjaš ples, česar se včasih potem spomniš in včasih ne. Joe je imel asistentko, s katero sta veliko časa skupaj delala, učila seminarje po različnih krajih sveta. Rekel je, da sta na letalu sproti ustvarjala gibalni material za naslednjo delavnico. Samo tako, da sta sedela in se pogovarjala oziroma nekaj z rokami mahala ter sta potem, ko sta prišla na cilj, oba znala celoten klas. Seveda se da. Odvisno, kaj delaš. Če se zelo osredotočaš na prostore oziroma če iz tega črpaš, potem seveda greš v prostor in preprosto vidiš, kaj ti da. Če pa imaš prostorsko nevtralnino ali pa neko bolj idejno, materialno zanimanje – če te zanima bolj nek gibalni material ali pa ideja, potem je najbolj optimalno imeti na voljo čim čistejši prostor, ki ti ne daje nobenih sugestij, ampak da sugestije lahko prihajajo iz tvoje glave, iz telesa.

##### **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

To je res tako neopredeljivo. Saj vem, kaj misliš. Nimam enoznačnega odgovora. Eni studii kar nekaj imajo – prideš in lahko narediš kar milijon stvari, kar dogaja se ti. Zdi se mi, da eni prostori res nekaj imajo, mislim, da ne moreš povedati, kaj. Lahko tudi, da ni najbolj lep, najbolj sodoben, najbolj ne-ve-m-kaj, ampak nekaj ima. Ali pa si ti v takem stanju takrat, ne vem, nekaj se zgodi, pri plesu se velikokrat nekaj zgodi, pa ne veš, kaj (smeh).

##### **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Po eni strani je to čisto fizična specifičnost – od primernih tal, kakor sem že rekla, do primerne temperature, velikosti, svetlobe, ozvočenja itd. Po drugi strani pa tudi, če prostor vse to ima, obstaja verjetno še vedno komponenta, ki je mogoče izven tega fizičnega sveta, izven tehničnega vidika, da ta prostor preprosto nekaj ima. Tako kot nek človek nekaj ima, verjetno tudi prostor nekaj ima. Pa ne vem, od česa je to odvisno – od tega, kdo ga je zgradil, kdo je lastnik, ne vem, bog ve. Ampak kakšno ima zgodbo, kdo vse tam dela, kako se tam dela, verjetno tudi iz prejšnjih izkušenj, kakšen občutek pusti ta prostor.

**Torej ne bi mogla reči, da iščeš nekaj specifičnega, ampak ob srečanju z določenim prostorom začutiš, da to je ali pa ne.**

Mogoče je bolj tako, ja.

**To pa so lahko različne stvari v različnih prostorih.**

Ja.

##### **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematika)?**

Definitivno vplivajo. Mogoče celo bolj na neki podzavestni ravni, kakor... Prideš v studio, imaš neke ideje in tako, ampak mislim, da vsak prostor nekako s svojo karakteristiko vpliva ne glede na to, ali ti to hočeš ali ne, a vzameš v zakup oziroma se tega sploh zavedaš, ampak sigurno svetel prostor drugače vpliva nate kakor temen, topel drugače kakor hladni, velikost vsekakor, poudarjena kvaliteta vsega, kar pač tam je. Ali pa če je prostor zabasan z različnimi stvarmi, verjetno vsaka stvar nekako ima nek svoj vpliv. Nate, na tvoj gib, ali pa tudi samo na misel.

##### **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Če delaš in predstavljaš stvar v istem prostoru, zagotovo začutiš neko domačnost. Nazadnje, ko smo delale z Mašo in Rosano, smo se za tri mesece zaprle v Plesni teater Ljubljana, kjer smo ustvarjale in potem tudi predstavljal. Na premieri se mi je zdelo, kot da ti ljudje, ki so prišli na predstavo, nekako vstopajo v našo zgodbo, ki se je tam že dogajala. Res je nekaj posebnega. Ves čas se je dogajalo samo med nami tremi, v tem trimesečnem procesu smo bile same. Vsake toliko časa je kdo prišel pogledat, ampak ko se je na predstavi naenkrat v ta prostor zvalila ta truma ljudi, je bilo resnično čutiti, kot da so prišli k nam domov na obisk. Zelo zanimiv občutek. Ta prostor očitno potem postane nekako tvoj, bolj

domače je vse, tudi bolj navajen si; seveda veš, kakšen je pod, veš, kakšne so luči, vse ti je bolj znano. Po drugi strani pa, če predstavo seliš oziroma delaš nekje drugje, potem pa predstavo seliš na nek oder, je prisoten vedno moment prilagajanja, čisto prostorskega, moment tega, da se navadiš na prostor, spet čisto tehnične stvari, kakšna so tla, kje so vhodi, izhodi, ... po drugi strani pa je mogoče za neko stvar, ki je nastajala drugje, tudi izziv – kako se zdaj obnaša v drugem prostoru, mogoče te lahko zelo pozitivno presenet. Tako da ne bi rekla 'boljše/slabše', oboje je zanimiva izkušnja.

**Se lahko izraziš na globlji ali drugačen način, kadar nastopaš v istem prostoru, v katerem si tudi ustvarjala, zaradi tega, ker ti je tam tako udobno? V smislu stanja duha, stanja prezence?**

Mogoče bi izpostavila to, da če si v drugem prostoru – če predstavo seliš na nek oder, si mogoče vseeno bolj pozoren, bolj previden, manj veš o prostoru, da si celo malo bolj čuječ, kje kaj je v prostoru, kako se obnaša, kako vstopaš v ta prostor. Medtem ko če si na njega že navajen, mogoče tega toliko ni, pa daš na primer pozornost čemu drugemu.

**10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Če dam dva primera – konvencionalno in nekonvencionalno, eden je zagotovo Situla, kjer smo imele In Vitro, ker je pač popolnoma ne-odrski prostor, vsakdanji lokal v zelo surovem stanju in... kaj zdaj tam narediti? Kako zdaj iz tega prostora potegniti ples, kako ples vstopi v ta prostor? Po drugi strani pa kakšen res ogromen teater, zdaj mi na pamet pade eden v Nemčiji, kjer smo bili z Ečo. Tam stopiš na oder, ki je res megalomansko ogromen in veš, da je ta teater namenjen temu, da se tam nekaj res dobrega zgodi. Da ima nek ta »žmoht«, zgodbo. Da ti da prostor, da izraziš to, kar imaš za povedati. Medtem ko je tudi kakšen oder lahko zelo zopr. Različne občutke dajejo. S tem, kako je narejen, kako je postavljen, kako nekaj je... Recimo Linhartova dvorana se mi trenutno zdi malo smotana. Kako je narejena, kako tam je, ni zraka noter, in take reči.

**11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Predstavo Izgubljena sem ustvarjala v Cankarjevem domu, kjer ima dvorana svoje specifične. Ena od njih je, da so vrata na desni, in ta vrata smo v predstavi tudi uporabili. Vprašanje je, kako zdaj to narediti v nekem drugem prostoru, ki teh vrat nima. Tu so različne koreografske rešitve: od tega, da si za zaveso, če je, do tega, da tisti del pač nekako spremeniš, ampak ohraniš isti smisel, v PTL-ju so vrata začuda celo na isti strani, kakor v Cankarju, tako da tam to ni bil problem. V predstavi je tudi luč zelo specifična, zato smo v Ajdovščino in Celje s sabo peljali kar lep tovornjak luči – lučni mojster je bil zelo zahteven in je želel delati z lučmi z originalne scene. Seveda se srečuješ s takšnim in drugačnim. Če ne gre drugače, kolikor se le da, rešiš pač s tem, kar imaš na voljo.

**Kaj pa v smislu samega nastopa? Performativnega stanja, biti v gibu, telesu? V relaciji do različnih prostorov, velikosti prostorov, ...?**

Plesati v različnih prostorih je izziv, zato ker se predstava tudi drugače obnaša. Oder in publika ti dasta drugačen občutek. To sem nastopila tudi v Nemčiji. Tam je bil na primer zelo drugačen oder kot povsod pri nas, zato ker je pač res avditorij, tu so bolj te male škatlice. Definitivno prostor da nek pečat s svojo karakteristiko, s svojo velikostjo, z velikostjo avditorija, velikostjo odra, ...

## Priloga A.9: Intervju s CLARE SCHWEITZER

Osebna e-pošta, 16.10.2017

**1. Na kratko se predstavi kot umetnico. Kdo si, kaj počneš, kakšni so tvoji umetniški interesi?**

Ime mi je Clare Schweitzer in sem plesalka/umetnica/filmarka/statistka. Trenutno ustvarjam plesne filme in filmske projekcije za predstave. Zanima me raziskovanje giba skozi intimne in pogosto

absurdne posnetke ter opuščanje kakršnekoli ideje, da vem, kaj znotraj procesa počnem (zame proces ni pravi, če niso vsaj enkrat vmes moje kompetence postavljene pod vprašaj).

## **2. Zakaj je za plesnega ustvarjalca pomembno, da ima na voljo prostor za ustvarjanje?**

Za umetnika je pomembno, da ima namenski prostor, da lahko raziskuje svoje interese in ustvarja delo brez vmešavanja zunanjih vplivov. Ne glede na to, kje ta prostor je. Karakteristike/parametri tega prostora se razlikujejo glede na umetnikova zanimanja.

## **3. Kaj zate pomeni imeti na voljo prostor, v katerem lahko kontinuirano ustvarjaš? Tvoja izkušnja – če tega prostora nimaš, kaj zate kot ustvarjalko pomeni ustvarjanje vsakič v drugem prostoru?**

Nisem tip človeka, ki bi lahko kontinuirano ustvarjal v istem prostoru. Če bi se med procesom ustalila v enem določenem prostoru, bi to zanetilo asociiranje z njim, ki mojemu delu ne bi služilo. Svojo plesno izobrazbo sem kot mnogi pridobila v (skoraj sterilnem) studijskem prostoru med štirimi stenami in moje asociacije s tovrstnimi prostori kot rezultat niso vedno pozitivne. V svojih procesih ne bežim pred studii, vendar pa, kadar je to le mogoče, zelo rada uporabljam različne vrste prostorov.

## **4. Kakšna je zate razlika med ustvarjanjem v prostoru, ki je namenjen za ples in ustvarjanjem v prostoru, ki primarno ni namenjen plesu?**

Site-specific predstava prinaša elemente, ki manjkajo v prostorih, primarno ustvarjenih za ples: teksturo, vonj, temperaturo, hrup. Včasih je to pogubno, saj se lahko plesne predstave, ki so narejene v tej maniri, posvečajo izključno tej vrednosti novega, biti v ne-plesnem prostoru. Sama v ne-plesnih okoljih vedno izpeljem izdatno raziskavo, da se plesalci pred predstavo ali uradnim snemanjem navadijo ustvarjanja v teh prostorih.

## **5. Meniš, da je možno ples ustvarjati kjerkoli? Lahko ti ustvarjaš kjerkoli?**

Verjamem, da je ples lahko ustvarjati kjerkoli skozi katerikoli medij. Najbolj me zanimajo (in najbolj udobno mi je ustvarjati v) prostorih, ki niso ustvarjeni za ples.

## **6. Bi lahko opredelila, kaj je tisto, kar ti vzbudi željo po ustvarjanju v določenem prostoru?**

Težko je definirati, saj vsak projekt, ki ga delam, zahteva drugačen prostor za ustvarjanje. Privlačijo me prostori, ki predstavljajo gibu fizični izziv. To ponuja priložnosti za oprijemljivo reševanje problemov in iz plesalcev med njihovimi poskusi pogajanja s prostorskimi značilnostmi izvleče nekaj iskrenega.

## **7. Kako bi opredelila karakteristike/parametre idealnega prostora za ustvarjanje?**

Zame ima idealen prostor dovolj površine za gibanje, dovolj virov, ki podpirajo in spodbujajo ustvarjalnost (glasba, knjige, stvari, ki so narave »svinčnika in papirja«) ter dovolj zasebnosti, da lahko ustvarjaš brez zadržkov in motenj.

## **8. Kako nek določeni prostor/različni prostori vplivajo na tvoje umetniško ustvarjanje (estetika, tematike)?**

V zadnjem času, kadar sem v studiu, sanjarim o svetu zunaj zidov. To me je pripeljalo do dela izven tradicionalnih prostorov, običajno s pomočjo filma. Z delom na plesnem filmu lahko izkoriščam prostor okolja za posredovanje svojih namenov in razvijanje gibalnega materiala, ki temu odgovarja.

## **9. Tvoja izkušnja – ali obstaja in če obstaja, kakšna je razlika med delom in kasnejšim nastopanjem v istem prostoru v nasprotju z delom v enem in nastopanjem v drugem prostoru?**

Gre za ogromno razliko med delom in nastopanjem v istem prostoru, ter veliko manjšo med delom v enem in nastopanjem v drugem. Če nastopaš in pred tem delaš v istem prostoru, ta prostor postane drugačen med nastopom in služi drugačnemu namenu, kot prej, ko si bil delal v njem. Sprememba prostorov dodaja drugi element temu, ne samo v spremembi arhitekture/površine, ampak tudi konteksta.

### **10. Posebne izkušnje, ki jih imaš z ustvarjanjem/nastopanjem v zanimivih, drugačnih prostorih?**

Nedavno sem nastopila v operi, ki je bila postavljena v zapuščeni tovarni jekla. Prostor je bil odprt elementom in zelo intimen, kar je, vsaj zame, pomagalo pri demokratizaciji oblike, ki je splošno znana po svojem elitizmu.

Prav tako sem nastopala v zapuščenih skladiščih, katerih kotički in špranje (nepravilne površine, zbledeli znaki, škripajoče strukture) so pripomogli k bogatim ustvarjalnim izkušnjam, njihova dostopnost pa jih je naredila popularne prostore za ustvarjanje. Na žalost obstajajo primeri, ko varnost ni primerno naslovljena, kot je jasno iz primera požara na Ghost Ship.

### **11. Imaš kakšno izkušnjo z določenim prostorom, ki je posebno vplival na tvoj nastop? Bi lahko naredila primerjavo različnih izvedb iste predstave v različnih prostorih?**

Sodelovala sem v štirimesečni turneji po Veliki Britaniji in Evropi v sklopu mojega magistrskega programa. Različni prostori so mi omogočili različne izkušnje izvajanih del. Predstave, ki smo jih plesali, so bile ustvarjene v studijskih prostorih in namenjene nastopanju na odrskih prizoriščih. Vedno mi je bilo udobneje, kadar smo te predstave izvajali v zunanjih prostorih ali prostorih s kakšno kaprico (eden od odrov ni imel stranskih izhodov, drugi je bil v obliki šesterokotnika z najdaljšo širino šestih metrov...). Turneja se je zgodila na zelo čudni točki mojega življenja in čutila sem, da so mi »hendikepirani« prostori pomagali doumeti moje nastope v njihovi najbolj iskreni obliki.