didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/praca-kuratora-wspolwyobrazanie-miasto-dyskurs

/ JAK SIĘ ROBI FESTIWAL

Praca kuratora: współwyobrażanie, miasto, dyskurs

Z Francescą Coroną rozmawiają Marta Szlasa-Rokicka i Krysia Bednarek

Przez wiele lat byłaś kuratorką zorientowanego na mieszkańców Rzymu festiwalu Short Theatre. Co może zrobić kuratorka, żeby zachęcić mieszkańców miasta do wzięcia udziału w festiwalu?

W tym momencie jestem między dwoma festiwalami. Skończyłam pracować dla Short Theatre we wrześniu 2021 roku, oddając dyrekcję artystyczną Piersandrze Di Matteo. Teraz zaczynam nową pracę w Paryżu dla Festival d'Automne, który jest zupełnie inny, biorąc pod uwagę jego skalę, historię i pokolenie, które powołało go do życia.

Short Theatre założyłam piętnaście lat temu razem z grupą artystów, kolektywnie. To w pewnym sensie jest już odpowiedź na twoje pytanie. Chodzi o to, jak zorganizowany jest festiwal, jak zaangażowany jest zespół organizatorów, jak każdy przyczynia się do projektowania festiwalu, jak cele

festiwalu są realizowane. Na początku to był naprawdę mały festiwal. Taki aktywistyczny gest w naszym mieście, Rzymie. Zaczęliśmy festiwal po głośnym, legalnym zajęciu Teatro India, czyli jednej ze scen teatru narodowego Teatro di Roma. Było to duże, mocne wydarzenie, okupacja przestrzeni przez grupę artystów. Na początku to właśnie Teatro India było miejscem festiwalu, później wiele się zmieniło.

W namyśle nad publicznością największą inspiracją są artyści i ich projekty. Nie tylko te partycypacyjne, ale również te dotyczące dramaturgii miejskiej. Jak sprawić, by miasto stało się centrum zainteresowania festiwalu? Jak sprawić, żeby ludzie poczuli, że ich ciała również mogą zmienić ustawienie festiwalu? Myślę, że przez wiele lat Short Theatre zbudował relację z widzem opartą na zaufaniu.

Ważne było otwarcie się na wspólne projektowanie programu z konkretnymi społecznościami miasta. Na przykład zaprosiliśmy do wspólnego kuratorowania programu muzycznego społeczność undergroundową Rzymu. Nie tylko po to, żeby wystąpiła: naprawdę ustąpiliśmy jej miejsca, żeby z nami programowała i projektowała. To był nie tylko sposób na zacieśnienie więzi łączących festiwal z różnymi obszarami miasta, ale również wzmocnienie społeczności undergroundowej i umożliwienie jej spróbowania czegoś nowego, z inną publicznością, w innej przestrzeni. Współwyobrażanie to zupełnie inny niż tradycyjny sposób pracy kuratorskiej, realizacja idei, żeby nie stawiać siebie w centrum, być zdolną do tego, żeby stanąć z boku, zrobić miejsce dla innych. Festiwal to nie jego organizatorzy, ale ludzie, którzy tu i teraz biorą w nim udział. To gest kwestionujący tezę, że kurator to autor, który ma jakąś szczególną moc.

Kolejnym sposobem na nawiązanie kontaktu z mieszkańcami miasta jest oczywiście praca artystów. Potrzebny jest namysł nad tym, w jaki sposób

praca artysty spotyka się z festiwalem, miastem, lokalną sceną artystyczną. Na przykład we wrześniu 2021 roku pracowaliśmy z meksykańską choreografką Amandą Piñą i zdecydowaliśmy razem, żeby przenieść jej projekt z budynku do przestrzeni publicznej i zaangażować do wspólnej pracy czterdzieści kobiet z różnych organizacji walczących o prawa kulturowe i obywatelskie. Amanda bada koncepcję granic i marginalności, więc pracowaliśmy z kobietami, które z powodów biograficznych, geograficznych, genderowych są z tym obszarem związane. To było ryzykowne dla choreografki, ponieważ współpracowała z osobami, które nie zajmują się tańcem profesjonalnie, a także ogromne przedsięwzięcie dla nas jako festiwalu średniej skali. Po trzech miesiącach odbył się pokaz. Dzięki temu różne społeczności miasta nawiązały współpracę w zupełnie odmienny niż dotychczas sposób, sprawdziły, jak można się angażować. Mimo wszystkich tych strategii, każdego roku wciąż zadajemy sobie na nowo pytanie o publiczność. Odpowiedzi sprzed lat niekoniecznie muszą sprawdzić się przy nowej edycji.

Kiedy tworzysz program festiwalu, myślisz o konkretnej publiczności?

Publiczność skonkretyzowała się dość spontanicznie. Mogę ją mniej lub bardziej trafnie określić jako osoby między dwudziestym piątym a czterdziestym piątym rokiem życia, zainteresowane bardziej sztuką wizualną i muzyką niż teatrem i tańcem, chociaż sztukami performatywnymi oczywiście też. To również publiczność związana z działalnością aktywistyczną. Osoby zaangażowane w tworzenie festiwalu zajmują się walką z wszelkiego rodzaju problemami, politycznymi i nie tylko, w Rzymie i poza miastem. To dość naturalnie stargetowana publiczność.

W poszczególnych latach udawało nam się dotrzeć również do innych widzów, na przykład dzięki takim projektom jak ten Amandy. Ale muszę przyznać, że wypracowanie stałej publiczności również zajęło nam czas. Kiedy zaczynaliśmy, nasza publiczność składała się z osób w wieku od trzydziestu do czterdziestu lat, zainteresowanych głównie teatrem i tańcem. Później zaczęliśmy programować dużo wydarzeń muzycznych, a także tych związanych ze sztuką wizualną. Festiwal zaczął się zmieniać, a z nim jego uczestnicy. Również nasz dyskurs stał się bardziej wyrazisty. Zrozumieliśmy, że chodzi nam o sztukę i aktywizm, co również zmieniło naszą publiczność. Teraz cieszymy się dużym zaufaniem stałych widzów. Staramy się pogłębiać tę więź, ale próbujemy też znaleźć drogę do innych mieszkańców Rzymu.

Czy dla rzymskiego Short Theatre ważne jest zapraszanie artystów z zagranicy? Czy może ważniejsza jest lokalna scena artystyczna?

Myślę, że w Short Theatre chodzi głównie o spotkania artystów zagranicznych i lokalnych. Do tej pory w Rzymie mało było tego rodzaju platform. Chodzi więc nie tylko o to, by prezentować zagraniczne prace, ale również o to, by tworzyć relacje między zagranicznymi i lokalnymi artystami oraz miastem. Współcześni artyści włoscy przechodzą obecnie trudny czas, więc możliwość pokazania ich prac to ogromna odpowiedzialność. Nasz program to mniej więcej pół na pół lokalni i zagraniczni artyści.

Co jest dla ciebie największym wyzwaniem związanym z przejściem z Short Theatre do dużo większego i starszego Festival d'Automne?

Z tą zmianą łączy się wiele pytań, wątpliwości i zmian. Festival d’Automne ma pięćdziesięcioletnią historię, a ja mam zastąpić Marie Collin, która go

programowała przez czterdzieści trzy lata. Przejście to jest wyjątkowe nie tylko dla mnie, lecz również dla festiwalu. Dla mnie Marie Collin znaczy Festival d'Automne. Czy można wyobrazić sobie Festival d'Automne jako instytucję bardziej otwartą, taką, która może zmieniać kuratora, w której ścieżki kuratorów mogą się krzyżować, której struktura jest bardziej elastyczna? To pytania, które sobie stawiam.

Pracowałam już w dużych instytucjach, ale ten festiwal jest ogromny – trwa cztery miesiące, prezentuje od osiemdziesięciu do osiemdziesięciu pięciu projektów, ma czterdziestu partnerów w mieście i w regionie, szaloną, stałą widownię liczącą łącznie dwieście pięćdziesiąt tysięcy osób (mieszającą się z widownią instytucji partnerskich). W jednym tygodniu może działać dziesięć miejsc w różnych częściach miasta, w których pokazuje się np. piętnaście spektakli. Nie ma centrum festiwalowego. Jak utrzymać przez tak długi czas atmosferę festiwalową, budować relacje z miastem i lokalną społecznością? Przy tej edycji pracowałam z Marie Collin, przygotowując się na następną. Uważam, że to wspaniałe, nieczęsto jest szansa, żeby pracować razem przez cztery miesiące. Z tej wspólnej pracy zaczyna powstawać moja wizja festiwalu.

Dyskurs Festival d'Automne nie był do tej pory wystarczająco klarowny. Słowa klucze, wyznaczające kierunek ideowy festiwalu, były zbyt ogólnikowe: festiwal miał być „nomadyczny", miał „przywieźć do Paryża świat" – to wszystko bardzo w duchu lat osiemdziesiątych. Wtedy w Paryżu nie pokazywano w ogóle prac zagranicznych artystów. Dzisiejszy Paryż to zupełnie inne miasto, inny krajobraz kulturalny. Niesamowita jest liczba wydarzeń kulturalnych, które można obejrzeć każdego dnia. To jest wspaniałe, ale jest w tym również coś kapitalistycznego. Jak się z tym zmierzyć? Jak stworzyć kolejny, głębszy poziom połączenia z miastem? To

ogromne wyzwanie.

Czy uważasz, że jeśli zmienisz narrację festiwalu na bardziej klarowną, wciąż będzie możliwe, żeby trwał tak długo?

To dobre pytanie. Dla mnie idea czteromiesięcznego festiwalu jest dobra, ale nie wiem, czy przekonam do tego partnerów finansowych. To nie jest politycznie łatwe do przeprowadzenia. Sam pomysł pracy nad czasem jest jednak istotny. Musimy zrozumieć, co można w tak długim czasie zbudować. Jestem przyzwyczajona do pracy przy festiwalach, które trwają dwa, trzy tygodnie, najwyżej miesiąc. Cztery miesiące to czas, w którym naprawdę coś może powstać. Nie chodzi już tylko o budowanie efemerycznej festiwalowej atmosfery. Poza prezentacją performansów i spektakli moglibyśmy stworzyć kolejny poziom festiwalu: coś, co rośnie przez te cztery miesiące i na koniec widać tego efekt. Sprawić, żeby ten długi czas stał się materią, z którą można pracować, a nie tylko wymogiem formalnym.

Czy mogłabyś wyjaśnić, na czym polega umowa między ośrodkami kultury a Festival d’Automne dotycząca lokalizacji wydarzeń? Na czym polega ta współpraca?

Zwykle festiwale na chwilę wchodzą w daną przestrzeń, umawiają się z teatrami na konkretny pokaz. W przypadku Festival d’Automne, ze względu na jego skalę, byłoby to niemożliwe. Dlatego wypracowano inny system – festiwal i poszczególne instytucje paryskie ściśle ze sobą współpracują, wszystko jest konsultowane. Instytucje dostają propozycję spektaklu i biorą udział w decyzji o jego prezentacji, wszystko jest finansowane pół na pół –

połowę płaci instytucja, połowę festiwal. Działa to również w drugą stronę: instytucje mogą wskazać spektakle lub artystów i artystki, którymi są zainteresowane. W przypadku wydarzeń w przestrzeni publicznej lub pokazywanych w miejscach nieartystycznych, np. w fabryce, festiwal działa sam. Jednak dziewięćdziesiąt procent wydarzeń odbywa się we współpracy z ośrodkami kultury. Projekt artystyczny pojawia się zarówno w programie festiwalu, jak i w programie danego ośrodka. To wiąże się z trudną i długą pracą – gdy zobaczę coś, co chcę zaprosić, muszę wysłać kogoś z danej instytucji, żeby też to zobaczył i zdecydował, czy chce to pokazać u siebie. Jednocześnie pozwala to instytucjom na pewne ryzyko, zwłaszcza przy prezentacji twórców z odległych miejsc – poza festiwalem instytucja nie podjęłaby takiego ryzyka, w czasie festiwalu chroni ją jego renoma. Ma pewność, że znajdzie się na taki projekt publiczność i pieniądze.

Czy organizacja festiwalu w takim mieście jak Paryż ma więcej zalet czy wad?

Na pewno jest to zaleta na poziomie dynamiki – wszystkie spektakle mają pełną widownię, niezależnie od miejsca i rodzaju sztuki. Ta dynamika miasta i nagromadzenie różnych propozycji również buduje znaczenia, bo pokazuje ogromną potrzebę widzów. Myślę, że to ważne, żeby zrozumieć, jak można zbudować coś z tego krajobrazu, odświeżyć tożsamość festiwalu i być jasnym w swoim przekazie. Obecnie jest jakiś pomysł, sposób na dobór wydarzeń pozostaje jednak niewyraźny dla młodszego pokolenia, dopiero wchodzącego w festiwal. Istotne jest stworzenie odpowiedniego dyskursu. Chodzi o to, jak być zrozumiałym dla nowszej widowni, która nie jest związana z poprzednimi edycjami i tradycją festiwalu.

Masz jakiś pomysł na ten klarowny przekaz?

Nie. Jeszcze nie.

Warszawa – Paryż, 24 listopada 2021

Wzór cytowania:

Praca kuratora: współwyobrażanie, miasto, dyskurs. Z Francescą Coroną rozmawiają Marta Szlasa-Rokicka i Krysia Bednarek, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/praca-kuratora-wspolwyobrazanie-miasto-dyskurs.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/praca-kuratora-wspolwyobrazanie-miasto-dyskurs*