

NEODVISNI

teritorij sodobnih scenskih umetnosti

NIKA ARHAR

Cirkuške koreografije teles in predmetov

Prispevek Nike Arhar se z izjemno natančnostjo loti premisleka o statusu sodobnega cirkusa širše in znotraj lokalnega okolja ter njegovega heterogenega značaja, ki se sprehaja med sodobnimi uprizoritvenimi praksami ter vpetjostjo v tradicijo kot določujočim momentom zvrsti. Njena natančna kontekstualizacija tako izgradi teren, na katerem avtorica precizno reflektira dvanajsti festival novega cirkusa in sodobne klovnade Klovnbuť: "V tako šibki strokovni in receptivni sceni je festival Klovnbuť eden najizrazitejših akterjev, vsaj z največ ustvarjalnega manevrskega prostora in znanja. Zdi se, da se programska usmeritev festivala nanaša na splošno preglednost in raznolikost, kar gre verjetno pripisati temu, da gre za edini (strnjen) pregled sodobne cirkuške produkcije".





Foto: Nika Arhar

S tem, ko se je sodobni cirkus izvil iz ikoničnega spektakla cirkuške arene¹ in se redefiniral v kontekstu uprizoritvenih umetnosti, je njegova pozicija bolj kot prej dvoumna. Lahko bi rekli, da se ga v najširšem pogledu javnosti drži podoben status kot lutk, rezerviranih za otroke, ali komercializiranih vrst družinske popkulturne zabave, kar v določenih segmentih sicer drži, a še zdaleč ne zaobjame celotne heterogenosti polja. Izmuzljiva je tudi njegova lega znotraj sodobnih uprizoritvenih praks, vpeta med tradicijo kot določujoči moment zvrsti in sodobne umetniške oblike.

Sodobni cirkus se je kot novi cirkus² razvil s skupinami v Avstraliji, Franciji, Veliki Britaniji in na zahodni obali ZDA ter z nastankom cirkuških šol³ v poznih 60-ih ter začetku 70-ih let 20. stoletja. Iz šotorov se je preselil v gledališke dvorane in na ulice ter v spremenjenem kulturnem, družbenem in ekonomskem kontekstu z vplivi avantgardnih idej plesnih in gledaliških šol⁴ reorganiziral estetski diskurz tradicionalnega cirkusa kot kolekcije nepovezanih senzacionalističnih atrakcij. Odrekel se je samozadostnosti cirkuških tehnik in spretnosti (oziroma njihovi ciljni usmerjenosti na fascinacijo) ter jih znotraj novega gledališkega dispozitiva prepletel z elementi drugih umetniških form in različnimi poetikami. Sodobni cirkus prehaja meje cirkusa, giba, plesa, performansa in dramskega gledališča (z razvojem zgodbe in karakterjev), širi meje fizičnega gledališča in gledališča objekta, uporablja elemente vizualnega in glasbenega, uličnega gledališča, mima in pri klovnadi, ki se v sodobni formi razvija neodvisno od cirkusa, tudi commedie dell'arte.

Lahko bi rekli, da se sodobnega cirkusa v najširšem pogledu javnosti drži podoben status kot lutk, rezerviranih za otroke, ali komercializiranih vrst družinske popkulturne zabave, a še zdaleč ne zaobjame celotne heterogenosti polja. Izmuzljiva je tudi njegova lega znotraj sodobnih uprizoritvenih praks, vpeta med tradicijo kot določujoči moment zvrsti in sodobne umetniške oblike.

A osnovno orodje cirkuškega artizma je še vedno veščina zahtevnega obvladovanja in izurjenosti telesa (pogosto z uporabo rekvizitov), ki se ji po eni strani pridružuje očarana zavezanost telesnim zmožnostim

ob nenehnem riziku neuspeha, znotraj avtorsko usmerjenih umetniških kontekstov pa, bolj ali manj, previdnostni odpor. Čeprav ne gre več za prikazovanje večšine *per se*, se znotraj sodobnega cirkuškega sveta deloma še vedno poraja nezaupanje v pretiran odmik od cirkuškega kanona, pa tudi negotovo usvajanje novih parametrov uprizoritvenega v sami umetniški produkciji, kar onemogoča preseganje klasičnih cirkuških klišejev. Kot predlaga Purovaara⁵, naj bi sodobni cirkus svoj pomen in smisel na presečišču različnih cirkuških tehnik in umetniških polj iskal v lastni vsebini in snovi, namesto da pomen naknadno lepi na cirkuško delo. Ne nazadnje ima vsaka disciplina svojo intrinzično temo in pomensko polje (akrobatika – nevarnost, v partnerstvu tudi zaupanje, žongliranje – spuščanje in sprejemanje; tudi rekviziti, kot je klobuk, ki omogoča skrivanje, prekrivanje itd.). Zagovarja torej kritično naslavljanje cirkusa skozi preiskovanje lastne forme in sredstva (telesa) ter njunih pogojev. Nedvomno je tovrsten sodobni cirkus lahko inspirativen tako v svoji umetniški in miselni kot zabavni kvaliteti, kot bom skušala pokazati pri analizi predstav, in tudi ne glede na zvrstno opredelitev in parceliranje.

Sodobni cirkus prehaja meje cirkusa, giba, plesa, performansa in dramskega gledališča (z razvojem zgodbe in karakterjev), širi meje fizičnega gledališča in gledališča objekta, uporablja elemente vizualnega in glasbenega, uličnega gledališča, mima in pri klovniadi, ki se v sodobni formi razvija neodvisno od cirkusa, tudi *commedie dell'arte*.

Preden se osredotočim na letošnji 12. *festival novega cirkusa in sodobne klovnade Klovnbuť*, pa še o stanju pri nas. Poleg Zavoda Buťeto, ki se pod vodstvom **Natalije** in **Ravila Sultanova**, diplomantov moskovske akademije za cirkuške umetnosti, že vrsto let posveća sintezi klovnade, cirkusa in gledališča, je v zasebni iniciativi **Hristine Vasić Tomše** (gledališka režiserka, igralka, prevajalka) in **Andreja Tomšeta** (igralec, cirkuški umetnik – cirkuška šola CUA v Granadi, dramski avtor) lansko leto odprl vrata društva za transdisciplinarno gledališče EX-teater, ki v gledališkem kontekstu združuje glasbene, plesne in cirkuške elemente ter deluje na področju produkcije in izobraževanja. Koreograf **Branko Potočan** v svojih predstavah prepleta elemente sodobnih cirkuških tehnik s plesom in fizičnim gledališčem ter vodi pedagoško delo s plesom na tkanini in vrvi, ki se izliva tudi v redne dogodke *Cirkus na mesec*.

Prisotnost in vidnost te mlade ter izvedbeno zahtevne cirkuške prakse je še toliko bolj občutljiva na možnosti izobraževanja in drugih razvojnih spodbud, zato ni nenavadno, da se je najizraziteje razvijala v državah z uglednimi cirkuškimi šolami, kamor se odpravlja tudi peščica slovenskih ustvarjalcev. Medtem pa tuje cirkuške produkcije v slovenski prostor zaidejo le občasno (recimo na festivalu *Mladi levi*, kjer sta gostovala Mathurin Bolze in Fragan Gehlker) in k spoznavanju njihove diverzitete komercializirani spektakularni stroji kanadskega Cirkusa du Soleil in Cirque Éloize, skandinavskega Cirkusa Cirkör ali avstralske Circe ne prispevajo.

V tako šibki strokovni in receptivni sceni je festival **Klovnbuf** eden najizrazitejših akterjev, vsaj z največ ustvarjalnega manevrskega prostora in znanja, če že ne s finančno podporo producentu, Zavodu Bufeto. Zdi se, da se programska usmeritev festivala nanaša na splošno preglednost in raznolikost, kar gre verjetno pripisati temu, da gre za edini (strnjen) pregled sodobne cirkuške produkcije. Kljub širjenju programa z delavnicami, umetniškimi rezidencami (kar med drugim omogoča tudi nov prostor EX-teatra) in pogovori ter kljub okoliščinam, v katerih nastaja, pa bi si želeli še nekoliko bolj razdelan diskurz, ki bi cirkusu pomagal pri tesnejši umestitvi v naš prostor. Že sama napoved festivala je dokaj poetična, glede predstav pa se je omenjalo le združevanje cirkuške in dramske umetnosti, čeprav so bili prikazani formati v resnici dosti širši; od gledaliških do koreografskih (tudi v različnih kombinacijah z glasbenimi), pri čemer se zdijo najbolj produktivni prav slednji.

Zdi se, da se programska usmeritev festivala Klovnbuf nanaša na splošno preglednost in raznolikost, kar gre verjetno pripisati temu, da gre za edini (strnjen) pregled sodobne cirkuške produkcije.

Ljubljanska skupina **Mismo Nismo** se opredeljuje kot alt-art cirkuška skupina in kot bistven element svojega projekta – poleg medsebojne dinamike in prostora Roga, kjer so nabrali uporabljene predmete – navaja »širšo samoniklo cirkuško skupnost v Sloveniji«, kar ima lahko svoj vpliv tudi v referenčnem ozadju specifičnega pristopa do cirkuškega in uprizoritvenega. Tjaž Juvan, Oton Korošec in Eva Zibler so sicer cirkuško izobraženi (Torino, Jacques Lecoq), njihova predstava **NOise Cirkus** (prikazano je bilo delo v nastajanju) pa nastaja v okviru evropskega programa CircusNext 2018–2019, ki podpira mlade ustvarjalce in eksperimentalno naravnost. Mismo Nismo prostor naselijo z zavrženimi predmeti – smetmi, in ko vstopimo v dvorano, se telesa trojice že nahajajo tu vmes, bolj ali manj zlita s to razsrediščeno scenerijo in (ne)opazna, v naslednjih 45 minutah pa vstopajo v različne interakcije s predmeti in med seboj. Izhajajoč iz principa noise glasbe (v dejanja se vključuje tudi ustvarjanje te) odrsko delo teles uporablja cirkuške prvine (manipulacija objektov, akrobatske spretnosti, balansiranje), a ga zaznamuje predvsem odprtost realnega, ki se oblikuje z improvizirano akcijo, kar je za cirkus vse prej kot običajno.

Izhajajoč iz principa noise glasbe odrsko delo teles uporablja cirkuške prvine (manipulacija objektov, akrobatske spretnosti, balansiranje), a ga zaznamuje predvsem odprtost realnega, ki se oblikuje z improvizirano akcijo, kar je za cirkus vse prej kot običajno.





Foto: Nika Arhar

Objekti postanejo avtonomni performerji, ki spravljajo v gibanje telesa in posledično druge objekte enako kot telesa premikajo sebe, objekte ali drug drugega. Med živimi in neživimi performerji se izoblikuje sproti nastajajoča kompozicija prepletenih in soodvisnih akterjev, ki ne raziskuje zgolj načinov, na katere se svetova ljudi in objektov srečujeta in soočata, temveč v precep postavlja tudi dihotomijo v pojmovanju (aktivnega) subjekta in (mrtvega, pasivnega) objekta. Vprašanje, kdo premika in koreografira koga, se razprši v performativnosti materialnih stvari, ki imajo sposobnost delovanja in vstopanja v različna razmerja. In prav razmerja so tista, ki v tem decentraliziranem in dehierarhiziranem svetu, kjer nihče nič noče od drugega (s čimer se eliminira tudi za cirkus določujoča možnost napak, saj napake tu niso več napake, ko ima vsaka akcija, vsak premik nepredvidljive izide), temveč »zgolj« skupaj, *in situ*, v živo sooblikujejo to nepredvidljivo izkušnjo, kažejo to, kar je. Z uprizoritveno zasnovo in odnosom do predmetov se *NOise cirkus* dosledno stika s plesnimi praksami, ki v svoje koreografije vključujejo objekte kot glavne performativne prvine in kar André Lepecki imenuje predmetno zaznamovani eksperimentalni ples.⁶ Zlahka nas spomni na uprizoritev *Stvari okrog nas* Clémenta Layesa⁷, ki jo tudi Martina Ruhsam⁸ vključi v obravnavo razmerij med človeškimi in nečloveškimi performerji v sodobnih koreografijah skozi posthumanistično razumevanje performativnosti Karen Barad.

Med živimi in neživimi performerji se izoblikuje sproti nastajajoča kompozicija prepletenih in soodvisnih akterjev, ki ne raziskuje zgolj načinov, na katere se svetova ljudi in objektov srečujeta in soočata, temveč v

precep postavlja tudi dihotomijo v pojmovanju (aktivnega) subjekta in (mrtvega, pasivnega) objekta.

NOise cirkus tovrstno formalno in idejno podstat premišljeno pregnete v odrski format in tudi nič manj pozornosti ne priteguje v fluidni, osredotočeni izpeljavi materialne kompozicije. V vsebini se ji pridružuje še široko asociativno polje na podlagi po-potrošniško nasičene odrske pokrajine polomljenih, odsluženih in zavrženih stvari, to pa v tesni navezavi z uporabljenimi tehniko in formo naslavlja eno od možnih tematizacij, ki ustreza disciplini manipulacije objektov in tudi širši vlogi družbeno-vsebinske cirkuške perspektive kot premisleka o rabi predmetov, teles in odnosov.

Če *NOise cirkus* polje sodobnega cirkusa preiskuje predvsem s prehajanjem in širjenjem njegovih mej, ko se staplja s koreografskimi in glasbenimi principi ter v celostni performativni podobi briše vidnost lastnih cirkuških elementov (čeprav sama izvedba brez teh ne bi bila mogoča), ga francoska skupina **Defracto v Flaque (Luža)** raziskuje od znotraj. Tudi tu imamo opraviti z realno situacijo, znotraj katere trojica cirkuških performerjev cirkuške elemente (žongliranje, manipulacijo s predmeti, akrobatiko) prepleta s koreografskimi principi, fizičnim teatrom in glasbo, deloma pa se posluži tudi komičnih karakterjev in burleskne vizure nemih filmov. Kvadratni »ring« je načrtan z lepilnim trakom, ki je potreben tudi zato, da se njegova meja večkrat divje in duhovito prestopi ter prekrši. *Flaque* je cirkus, pa tudi igranje s tem, kar cirkus je in kar predstavlja, njegova dekonstrukcija in duhovit (samo)refleksiven komentar.

***Flaque* je cirkus, pa tudi igranje s tem, kar cirkus je in kar predstavlja, njegova dekonstrukcija in duhovit (samo)refleksiven komentar.**

Že ko eden od performerjev z resnim in zdolgočasnim obrazom večkrat napove, da se bo predstava zdaj začela, medtem ko počasi je banano, se ob komičnem učinku toliko bolj obregne ob konvencijo napovedovalca točk v tradicionalnem cirkusu. Performerji nato v tekoči in dinamični kompoziciji prehajajo med epizodami različnih, a vendarle v kompaktno celoto umeščenih dejanj in odnosov. Žongliranje in različne variante akcij z žogicami postanejo izhodišče za prevpraševanje samega dejanja z različnih vidikov. Ko se denimo žonglerja poigravata s pasivnim telesom, ki se ne želi spustiti v igro lovljenja in metanja žogic, in eden drugemu giblje roke ter druge dele telesa, da bi žogo le ujel, lahko prepoznamo podobne preobrate kot pri *NOise cirkusu*; animirati je potrebno telo in ne predmetov. Telo, ki ne želi biti aktivno in se v nasprotju s cirkuškim stremljenjem hoteno upira – z veščino obvladovanja telesa se upira prav namenu te veščine in jo osvetljuje v kompleksnejšem pogledu, pa tudi s slikovito komičnimi vizualnimi in gibalnimi učinki. Spet drugič se v hitri ritmični varianti žongliranja z eno žogico okoli trupa telesa popolnoma potopita v ta 'žonglerski stroj', ki se ob monotonih udarcih glasbenega tona ne more zaustaviti, tudi ko se telo premika po robovih označenega odra in se v rokah (in zraku) znajdejo še vse ostale 'nepredvidene' reči, recimo računalnik glasbenika, sicer tudi režiserja uprizoritve

in – po potrebi ali zaradi manipulacije ostalih dveh – cirkuškega asistenta. Z nenadejanimi premiki fokusa v gibanju telesa, kaosom »napačnih« reakcij na »napačne« stvari in ironično perspektivo na cirkuške postulate, dokazovanjem zmožnosti ali igro zaupanja v partnerstvu *Flaque* v ospredje postavlja telo, ki se giblje med zunanjimi zahtevami in notranjimi silami, med 'kaj lahko' in 'kaj bi', se igra z lastnimi pogoji in načini delovanja, s 'hočem-nočem-moram', pasivnostjo/aktivnostjo, (ne)ustreznostjo. Tudi ko se zaključi z retrospektivno »odjavno špico« s celotno predstavo, skrčeno v nekaj sekund, in ponovno, še hitreje ... V vsem je tudi misel o (cirkuškem) telesu, bolj o njegovem habitusu kot o virtuoznih zmožnostih, ki cirkuške discipline in konvencije razgrajuje v dinamično, zabavno in vitalno uprizoritev.

V vsem je tudi misel o (cirkuškem) telesu, bolj o njegovem habitusu kot o virtuoznih zmožnostih, ki cirkuške discipline in konvencije razgrajuje v dinamično, zabavno in vitalno uprizoritev.

Prav iz teh razlogov sta obe uprizoritvi tudi najbolj zanimivi z vidika premišljevanja in raziskovanja področja sodobnega cirkusa, njegove narave in potencialov. Solo predstavi **Janus Michaela Zandla** in **Toma Hendena** ter **Življenje so kratke zgodbe Matthiasa Romirja** v primerjavi s tem cirkuške tehnike uporabljata kot sredstvo za ustvarjanje iluzije nekega specifičnega sveta, dramskega karakterja in njegove zgodbe. Ne neuspešno – samo da s tendencami drugačne usmeritve in drugačnega gledališkega doživetja.

Pri Janusu stvari padajo v njegov svet s stropa – klobuki, sprehajalne palice, zvonci, škatlice s corn flakesi ... S temi rekviziti Zandl ustvari natančen sistem dejanj, ki se ob vsakem novem problemu podre in potrebuje prilagoditve.

Njun svet je zaprt prostor fikcije, v vsakem primeru nepoznan, prazen, negostoljuben in tuj človeku v njem. Protagonista sicer vstopita vanj – Janus v sobo pade skozi omaro, še s popkovino, Romirjev klovn pride od daleč, po cesti z video projekcije, ki vodi na oder – a jima je namenjeno vzpostavljati prav to nenehno distanco, bivanjsko izvrženost nekoliko čudaškega posameznika, ki pa vseskozi premore prav toliko univerzalne žalosti, samote, neuspeha in nesmisla kot neposredne iskrenosti, prisrčnosti, upanja in optimizma, da pri gledalcu omogoča klasično prepoznavanje in naklonjenost. Dvojnost svetov na drugi ravni tudi poganja zgodbo. Pri Janusu stvari padajo v njegov svet s stropa – klobuki, sprehajalne palice, zvonci, škatlice s corn flakesi ... S temi rekviziti Zandl ustvari natančen sistem dejanj, ki se ob vsakem novem problemu podre in potrebuje prilagoditve, kar tudi gradi predmetno, vizualno in gibalno naracijo predstave. Izhaja iz potencialov samih predmetov, z njihovo manipulacijo in žongliranjem s klobuki polni svoj dan in ustvarja nadrealno vzdušje, ki vzpostavlja jasno, a tudi odprto in presenečenj polno metaforično situacijo. In njen del je tudi tisti neznani zunanji svet, ki upravlja z vsem tem

padajočim prihajanjem novih predmetov in se nazadnje razkrije skupaj z vso tehnologijo in njenim upravljalcem – Janusovim dvojnikom. Lahko bi rekli, da je njegova podvojena resničnost metafizična, Romirjeva pa ontološka. Dvojnost slednjega se vrši na nivoju karakterja razcepljenega na urejenega človeka v obleki in komično figuro nerodnega klovna. Obenem jo širi tudi v domišljenem prepletu igre in videa (podvojitve in prehajanje iz enega sebe v drugega) ter v dialogu med lastno samoto in interakcijo z izbrano gledalko. Uprizoritvi se pozna, da je sestavljena iz kratkih zgodb, ki jih je Romir ustvarjal v zadnjih dvajsetih letih, a je prepoznavna tudi spretnostna kilometrina tako v oblikovanju lika kot celostne odrske postavitve, ki se z njim razpira kot iskriva meditacija o ljubezni, delu in drugih vsakdanjih stvareh življenja.

Del festivala sta bili še dve uprizoritvi **Branka Potočana**, *Žepi polni zvezd* na Kongresnem trgu kot del vsakoletnega cirkuškega dne na festivalu Junij v Ljubljani ter *Črni petek*, a ker gre za ponovitvi starejših produkcij, jih tu ne bom podrobneje obravnavala.⁹ Na kratko: Potočan cirkus uporablja kot metaforo vsakdanjega življenja, jo barva z melanholičnimi in včasih hudomušnimi toni, predvsem pa gre le za uporabo cirkuških elementov v plesno-cirkuško-glasbeni uprizoritvi. Tu ne gre za vrednostno sodbo, saj se uprizoritvi tudi ustrezno opredeljujeta, njihovo uvrstitev na festival pa moramo pozdraviti kot primerno domačo udeležbo. *Črni petek* je Potočanov gibalni solo (na tleh in na vrveh), ki v sugestivnosti glasbenega prostora dua Silence koristi predvsem igro med gibom, simboliko vrvi in glasbo ter njenim tekstom. *Žepe polne zvezd* ne nazadnje določajo tudi lastne možnosti; preplet kratkih epizod združuje veliko in raznoliko skupino nastopajočih od plesalcev do artistk na vrvi in tkanini, nekaterih Potočanovih učenk.

Potočan cirkus uporablja kot metaforo vsakdanjega življenja, jo barva z melanholičnimi in včasih hudomušnimi toni, predvsem pa gre le za uporabo cirkuških elementov v plesno-cirkuško-glasbeni uprizoritvi.

Ena teh, **Danijela Zajc**, je predstavila tudi svoj avtorski prvenec v nastajanju, cirkuško miniaturo *Niti*. V njej preplete vsebino osebne izkušnje (tradicionalno kmečko življenje, ponazorjeno z balami sena) in vsebino, ki izhaja iz uporabe vrvi (dvigovanje nad, preseganje). Dosledno in prezentno dejanje, ki se še razvija, ustvarja jasno, a tudi enostavno in očitno metaforo ter v obsegu izvedbe za enkrat presega kompleksnost izkušnje. Je pa to začetek daljše avtoričine raziskave, in omogočanje avtorskega cirkuškega raziskovanja je vsekakor potrebno, še zlasti na področju, ki je tako šibko prisotno, slabo razumljeno in – ko govorimo o njegovem urbanem, uličnem delu – tudi še posebej produkcijsko ranljivo. Po lepo obiskanem celodnevem cirkuškem ponedeljku (a o uličnem gledališču kdaj drugič) je namreč celoten sobotni cirkuški vrt v Tivoliju prehitela poletna nevihta. Odpovedani dogodki pa ne pomenijo nujno odpovedanih stroškov.

NIKA ARHAR

je je gledališka kritičarka, teatrologinja in publicistka. Je predsednica strokovne komisije za spletno platformo Zlata paličica.

Opombe avtorja

ad1

Tradicionalni cirkuški entertainment je prisegal na formulo »eksotičnosti, lepote, spretnosti, novosti, veličastnosti, nevarnosti, razkazovanja, akcije, spektakla« zaradi fascinacije, »občutja, užitka, čudenja, humorja, suspenza, osuplosti« s strani gledalcev, kot po Helen Stoddart (*Rings of Desire, Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press, 2000) navaja John-Paul Zaccarini (*Circoanalysis: Circus, Therapy and Psycho-analysis*. University of Dance and Circus, 2013, str. 17). Kot prvi dokumentirani cirkus šteje cirkus Philipa Astleyja iz leta 1782 v Parizu. Cirkus se je nato razvijal in postajal izredno popularen, v 19. stoletju z mobilnimi šotori in divjimi živalmi, kasneje pa izgubil svojo atraktivnost pod vplivom novih medijev, pa tudi s predruženimi pogledi na človeško eksploatacijo živali.

ad2

Da bi se razločil od tradicionalnega cirkusa, se je uveljavil pojem novi cirkus, danes pa je prevladujoče poimenovanje sodobni cirkus, ki ga v prispevku uporabljam tudi sama, kljub temu da se Klovnbuf opredeljuje kot *festival novega cirkusa in sodobne klovnade*.

ad3

Cirkuške šole, ki nadomestijo cirkuške družine in nasledstvo treninga veščin, prinesejo tudi demokratizacijo in prehodnost znanj, oplajanje med različnimi umetniškimi polji.

ad4

Helen Stoddard, po J.-P. Zaccarini, str. 19.

ad5

Tomi Purovaara: *Contemporary Circus: Introduction to the Art Form*. Stockholm: STUTS. Po: J.-P. Zaccarini, str. 21.

ad6

Na simpoziju *Objects in Performance*, po: Martina Ruhsam: *Vrnitev objektov*, Maska/Lutka – Gledališče animiranih form, jesen 2016, str. 46–52.

ad7

Clément Layes/Public in Private: *Things That Surround Us*. Uprizoritev je gostovala na festivalu Exodos v Ljubljani leta 2013.

ad8

Prav tam.

ad9

Branko Potočan & Fourklor: *Žepi polni zvezd*, produkcija: Vitkar zavod, koprodukcija: Cankarjev dom, premiera: 26. 9. 2016 v Cankarjevem domu. Branko Potočan & duo Silence: *Črni petek*, produkcija: Vitkar zavod, premiera: 12. 12. 2018 v Stari mestni elektrarni.