Tragovi pokreta-vizualizacija i procesualnost

Štark, Mia

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:919129

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST
STUDIJ LIKOVNE KULTURE

MIA ŠTARK

TRAGOVI POKRETA – VIZUALIZACIJA I PROCESULANOST

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Izv. prof. art. Mario Čaušić
Sumentorica: Izv. prof. art. Maja Đurinović

Osijek, 2017.

Maji

SADRŽAJ

1. UVOD 2

2. CRTEŽ 3

2.1 MEDITATIVNOST U MEDIJU 3

2.2 KOREOGRAFIJA U MEDIJU 6

3. POJAVA PROSTORA U CRTEŽU 10

3.1 VIZUALNO – IZVEDBENO 12

4. GRAFIKA 16

4.1 NOTACIJA SOLA 22

5. ZAKLJUČAK 23

6. LITERATURA 24

7. SAŽETAK 25

8. ABSTRACT 26

1. UVOD

U određenom trenutku tjelesno se više nije moglo odvojiti od likovnog. Nahođena svojevrsnim unutarnjim porivom za crtanjem započinjem seriju crteža kroz pokret. Taj događaj može biti okarakteriziran buđenjem tjelesnosti i egzistencijom svijesti. Važno je stoga napomenuti kako je ovo rad koji govori o slojevitosti, odnosno, komparaciji „otvaranja“ kako odnosa tijelo/um, tako i odnosa pokret/crtež, odnosno dvodimenzionalno/trodimenzionalno. Jedan od slojeva ovoga rada je i dugotrajan dijalog unutar mene same. Ne radi se o „samoukoj primjeni“ psihoterapije, ali se svakako radi o „putovanju“ i promišljanju o sebstvu u prostoru, što je razvidno iz radova.

Važno je ukratko spomenuti i istaknuti više crtačih radova od onih konačnih koji čine diplomski rad, upravo kako bi se dobila jasnija predodžba stvaranja crteža, to jest, kako bi se dobio jasniji uvid u stvaralački proces tijekom kojeg su nestajale granice između tjelesnog procesa i vizualnog. Kroz stvaralački proces dogodilo se na kraju to da je nestala granica između vizualnog produkta i tjelesnog procesa. Jedno je bilo važno koliko i drugo, što je suština osobne težnje, to jest, bliskost i povezanost umjetničkih grana i njihova suradnja, a ne podređivanje jedne umjetnosti drugoj. Kombinacijom i izražavanjem crtežom, grafikom i tijelom sve više i više na vidjelo izlaze mogućnosti komunikcija s drugim medijima.

2. CRTEŽ

2.1 MEDITATIVNOST U MEDIJU

Osjetilna spoznaja prvotno biva nesvjesna vodilja u stvaranju crteža. Njemački filozof Gernota Böhmea (1995) u svojem eseju *Tijelo: Priroda koja mi sami jesmo*, definira tijelo na razne načine, pa tako i na tijelo kao instrument, odnosno nešto čime se manipulira. U početcima stvaralaštva tijelo je doživljavano upravo poput instrumenta, poput svojevrsnog nastavka, ili posebnog držaća za ugljen čija je svrha zabilježiti pokret. No, već tada, kontradiktorno tomu bio je sadržaj, odnosno vizuala crteža. Zbog kontradiktornosti, o osjetilnom i taktilnom promišljam kao o nesvjesnom. Pri stvaranju prvog crteža „Ovo, ovo i ovo“[1] od izuzetne važnosti bila je procesualnost i način stvaranja. Fokusirajući se na procesualnost stvaranja, konkretno na osjet dodira i sluha, pristup stvaranju crteža ubrzo postaje svojevrsna meditacija. Konačno postaje jasno to da se ovakvim stvaralaštvom i izražavanjem radi upravo o međudjelovanju tijela i svijesti. Najzad cijeli proces stvaranja se mijenja, a poimanje tijela više nije bilo puko posjedovanje tijela kao alata, već ostvarivanje skladnosti i slušanja tijela, pa tako i osluškivanja osjetila i buđenja njih samih. No, valja zaključiti kako je proces imao svoju suptilnu „brzinu“ te svojevrstan organski tok. Ubrzo crtež i pokret, pokret i crtež počinju zajedno sazrijevati. Procesualnost stvaranja crteža tada zaista postaje meditacija. Isto tako, valja se priupitati, gdje svoju dominaciju u stvaranju preuzimaju osjetilo dodira i osjetilo sluha? Presudan je, međutim, upravo trenutak prelaženja granice promišljanja o tijelu kao o alatki i prepuštanja tijelu, odnosno njegovim osjetilima. Važno je opet navesti kontradiktornost kao bitnu pojavu u sazrijevanju izražavanja. Sljedeće što je važno napomenuti je trenutak započinjanja crteža. Početak crtanja je istovremeno i trenutak u kojemu zatvaram oči. John McNorton (2003:65), autora doktorskog istraživanja i rada naziva *Choreography of Drawing. The Consciousness of the Body in the Space of a Drawing* tvrdi sljedeće:

> To be aware of one's body In its conscious action while it relates to an 'object' of contemplation, that is, seeing simultaneously the image materialise while witnessing the body in its production or expression, can take one beyond the everyday 'top coating' of experience. Beyond, that is, a normal perceptual state and instead into a specifically 'charged space' of relationships.

[1] Rad „Ovo, ovo i ovo“ naziv dobiva tek 2017-e godine, a nacrtan je 2015.

Autor konkretno tvrdi da će crtač biti u potpunosti svjestan svojeg tijela i svojih akcija, odnosno vizualnih uradaka onoga trenutka kada gleda, odnosno kada je pažnja izuzetno usmjeravana ka vizualnim osjetilima i onime što se događa pred autorom. Kao suprotnost navedenom nameće nam se pitanje poimanja fizičkog tijela kao jednog izuzetno bitnog dijela nas, odnosno „dijela" koji nas čini cjelovitima. Tijelom možemo bolje i više osjetiti ukoliko se u određenim i izabranim trenutcima, na određeno vrijeme lišimo jednog osjetila, osjetila vida. Osjetilo vida trebalo bi doći naknadno, kao objedinjenje ranije probuđenih osjetila. U ovakvom stvaralaštvu svjesno odabirem stvaranje u nedostatku jednog osjetila, a sukladno tome prepuštanje zvuku pri stvaranju dolazi nesvjesno. Tijelo tada više ne tretiram kao alat, nego kao „pojavu" gdje mozak više nema kontrolu nad tijelom, već tijelo diše samostalno, oslanjajući se na sebe samo, odnosno na osjetila. Upravo tada tijelo zadobiva najvažnije mjesto pri stvaralaštvu. Ono prestaje biti alatka, ono postaje biti nešto više, a osjetila postaju dominantna. Takav način stvaranja ubrzo mi otvara fascinantna područja stvaranja i izražavanja. Naime, svako buduće crtanje započinjem Pranayama[2] vježbama disanja pa tako dah postaje osnovni obrazac kretanja (kasnije podržan od strane osjetila dodira i osjetila sluha). Kroz dah, tijelu je pristupano nježnije, propitkujući položaj tijela kako spram onoga samog, tako i spram crtače površine, to jest, papira. Kada je naveden odnos tijela naspram tijela samoga, govorim o takozvanom skeniranju tijela. Skeniranjem tijela i takvim pristupom buđenju osjetila stvorila se posebna poetika i senzibilitet. Promišljanjem o tjelesnom pokretu kojega podržava obrazac daha apriori mi se nameće pitanje: mogu li ovakav način izražavanja definirati kao koreografiju?

[2] Jogijske tehnike disanja; jedno od osam Jogičkih principa. Riječ Pranayama u doslovnom prijevodu znači kontroliranje, širenje vitalne energije



Slika 1 - Primjer crtanja rada „Ovo, ovo i ovo“

2.2 KOREOGRAFIJA U MEDIJU

Pokret je u stvaranju bio prisutan stalno, no promišljanje o stvaranju kompozicije kroz „alat“ koreografije *nameće* mi se kasnije. Ranije spomenut dah, osjet dodira i zvuka najvažnije su komponente pri „odlučivanju“ o smjeru kretanja po crtačoj površini. Nadalje, sljedeća odrednica kretanja po crtačoj površini bio je sam format papira. U procesu stvaranja trenutak osjećanja prelaska ruba papira značio bi: pauzu, direktnu promjenu kretanja ili pauzu i nastavak u započetom smjeru kretanja. Pauza se pojavljuje kao koreografski element, element vremena tj. ritma, koji se istodobno pojavljuje i kao element crteža. Vokabular pokreta potječe iz početnih položaja, odnosno osnovnih yoga poza, asana. Konkretno, početna poza je tzv. poza Virasana[3], u kojoj je prakticirano Pranayama disanje, pa tada, pozicija podržana dahom postaje poza Balasana[4] iz koje nastavljam kružno kretanje ruku, od centra prema van, odnosno do najdalje točke koliko ruke u svojem opsegu pokreta u ramenom zglobu dosežu.



Slika 2 - Primjer crtanja; stil iz videa, 2016.

Vizualni primjer crtanja (slika 2) konkretan je primjer crtanja u kojemu je vokabular pokreta određen isključivo ranije opisanim pozicijama bez pomaka u prostor. Uz navedeni rad važno je spomenuti dva crteža, (oba bez naziva), jednoga nastalog sredinom 2016. godine, a drugog nastalog u prosincu 2016. godine. U tim radovima početak, odnosno pristup papiru isti je kao u prethodno navedenom radu, no pokret je drugačiji, na što ukazuje i razvedena forma crteža, odnosno veća sloboda u kretanju. Važno je međutim za sam način kretanja napomenuti kako u trenutku stvaranja fokus nije bio na vizualnoj kompoziciju crteža, pažnja je naime usmjerena na dah, kontakt s površinom i zvuk. Kretanje po papiru u crtežu nastalom sredinom

[3] Virasana je osnovna početna (ili završna) pozicija u određenim serijama asana. Često korištena kao alternativa za pozu Padmasana (poza lotosa) te je također jedna od pozicija za uzemeljenje, konekciju s tlom (bazom) i otvaranje prve čakre

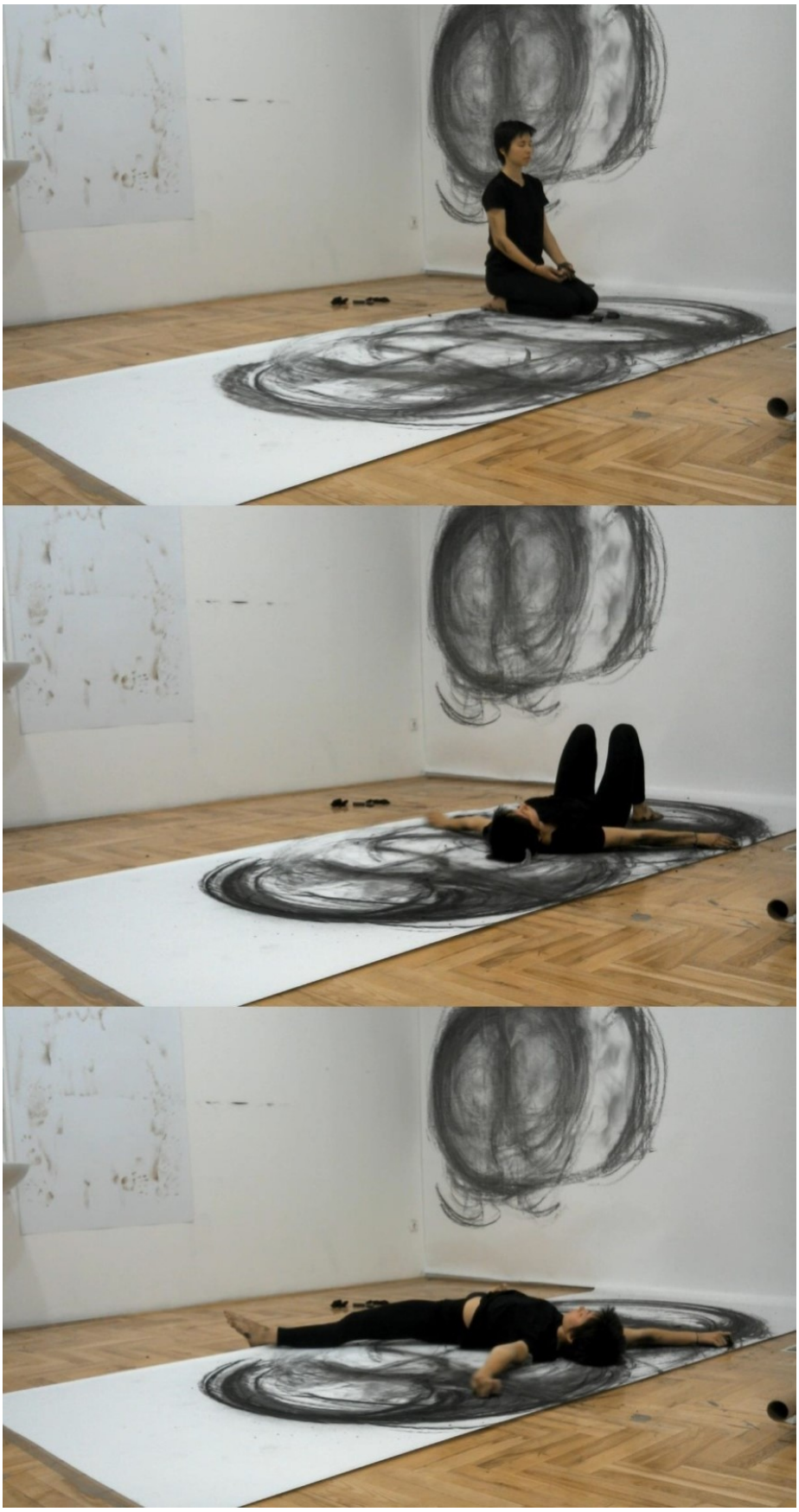
[4] Balasana ili tako zvana Child's pose (poza djeteta) jedna je od osnovnih pozicija tijela u prakticiranju yoge. Često prakticirana kao poza za odmaranje pri izvođenju zahtjevnijih asana.

godine je sljedeće: nakon određenog meditativnog stanja (koje uzrokuje skeniranje tijela i Pranayama disanje), dolazi do promjene pozicija iz pozicije Virasana u poziciju Balasana i obrnuto, u prostor mijenjajući položaj i smjer kretanja uvijek po istom principu izmjena pozicija. U trenutku prelaska formata događa se pauza (dužina pauze ovisi o osjećanju) pa tada promjena smjera ili ne. Sljedeće što je važno spomenuti jest vokabular pokreta, ali i ritualnost pokreta. Osvještavajući tu ritualnost, dolazi do pojašnjenja vokabulara kretanja, točnije do jasnije artikulacije izvedbenog vokabulara. Upravo tada nameće mi se pitanje što je dominantnije u ovakvom stvaralaštvu: stvaranje crteža ili izvedbeni materijal, koreografija. Kada bismo se osvrnuli na definiciju koreografije, onda je ovaj rad svakako koreografsko riješenje, pa tako, prema mrežnoj stranici Proleksisa enciklopedija (Vujić, 2012), definicija pojma koreografije jest sljedeća:

> Koreografija (grč.) 1. Sustav znakova kojima se bilježe plesni pokreti i figure, plesno pismo. 2. Režija plesa, postavka baleta, izražavanje nekog sadržaja ili ideje plesnim i baletnim sredstvima prema zamisli koreografa (u ant. Grčkoj korodidaskal). [...] U novije vrijeme teži se spajanju klas. i modernog izraza, eksperimentira se s ujedinjavanjem koreografskih, lik. i glazb. elemenata.

Dok, prema definicij mrežne stranice Hrvatske enciklopedija koregrafija (Ravlić, n.d.) jest:

> Koreografija (grč. χορεία: ples + -grafija), prvotno, sustav znakova za bilježenje plesnih pokreta i figura; plesna notacija. U novije doba, umjetničko ostvarenje nekog sadržaja izražajnim sredstvima plesa; režija plesa. Umjetnik koji djeluje u toj struci, koreograf,nasljednik je starogrč. korodidaskala (učitelja kora). [...] Suvremena koreografija teži sintezi klasičnog i modernog izraza, kakvu je njegovao S. Lifar, i spajanju plesnih, likovnih i glazbenih elemenata u nove baletne forme, kakve su nastojali ostvariti G. Balanchine, M. Graham, M. Béjart, J. Kylián i dr.



Slika 3 - Primjer crtanja, stil iz videa, 2016.

Dakle, ukoliko se fokusiramo na definiciju pojma koreografije kao sustava za bilježenje pokreta onda je ovaj rad isključivo koreografski rad s određenim izvedbenim materijalom, vokabularom pokreta te je kao takav podržan vizualnim sustavom. Odnosno, u prilog tomu ide jednaka važnost procesa stvaranja crteža, koji je dakle koreografski rad te konačno vizualni proizvod, crtež. Nastavljajući dalje s navedenim spoznajama, u daljnjim radovima istraživala sam vokabular kretanja i crtanja na različite načine. To je trenutak kada se prostor počinje *nametati*. Gotovo je bizarno navoditi prostor kao oblik *prepreke* ukoliko se netko bavi izvedbom baziranom na pokretu, jer ono što nam uglavnom prvo dolazi kao asocijacija kada se spomene ples, jest upravo ta prostornost koju ples, odnosno izvedba zauzima, preuzima i njome dominira.

3. POJAVA PROSTORA U CRTEŽU

„Meandar se tako odvojio od podloge – platna ili papira [...] Jednostavnije rečeno, meandar je postao integralnim dijelom živog tkiva svakodnovne stvarnosti.“

Zvonko Maković (2014:33)

Ranije spomenuta ritualnost ne mora se nužno odnositi samo na pokrete koji se neprestano ponavljaju do trenutka zadovoljenja unutrašnjeg bitka, ritualno je također bilo i djelomično izbjegavanje, odnosno, bolje rečeno osobno ne prihvaćanje prostora kao nešto suštinsko u pristupanju crtežu. Nerealno je poimati pokret bez prostora jer pokret je *živo tkivo svakodnevne stvarnosti* (Maković, 2014) koje modulira i oblikuje prostor oko nas. Nije moguće tvrditi kada se tijelo prestalo opirati strahu od prostora, kojega naravno zadaje um, no tijekom procesa postalo je nužno artikulirati prostor, ili jasnije rečeno, prevladati strah od treće dimenzije i prihvatiti mogućnosti kretanja u dvodimenzionalnoj površini koju treća dimenzija nudi jer je tijelo težilo, čak zahtjevalo (što je potpuno prirodno), nadogradnju pokreta i više kretanja. Bilo je dakle nužno prihvatiti prostor i proširiti ga kako bi se tijelo dalje razvijalo, kako bi pokret nesputano progresivno sazrijevao. Nakon cijele *borbe* s prostorom, djelomično dolazim do *oslobađanja* pa i do prihvaćanja već prisutnog prostora. Pokretom počinjem modulirati prostor, a linija sve više i više postaje razvedena i slobodna. Crtež postaje potpuno slobodna forma u kojoj je svojevrsni oblik koji je nastajao ritualnim ponavljanjima pokreta postao *živo tkivo fizičke stvarnosti* (Maković, 2014). Treća dimenzija na kraju postaje nužni dio crteža. Rad u kojemu se najviše vidi utjecaj prostora je upravo onaj rad nastao krajem 2016. godine. Razvoj crteža zahtijevao je razumijevanje prostora i razumijevanje tijela.[5]

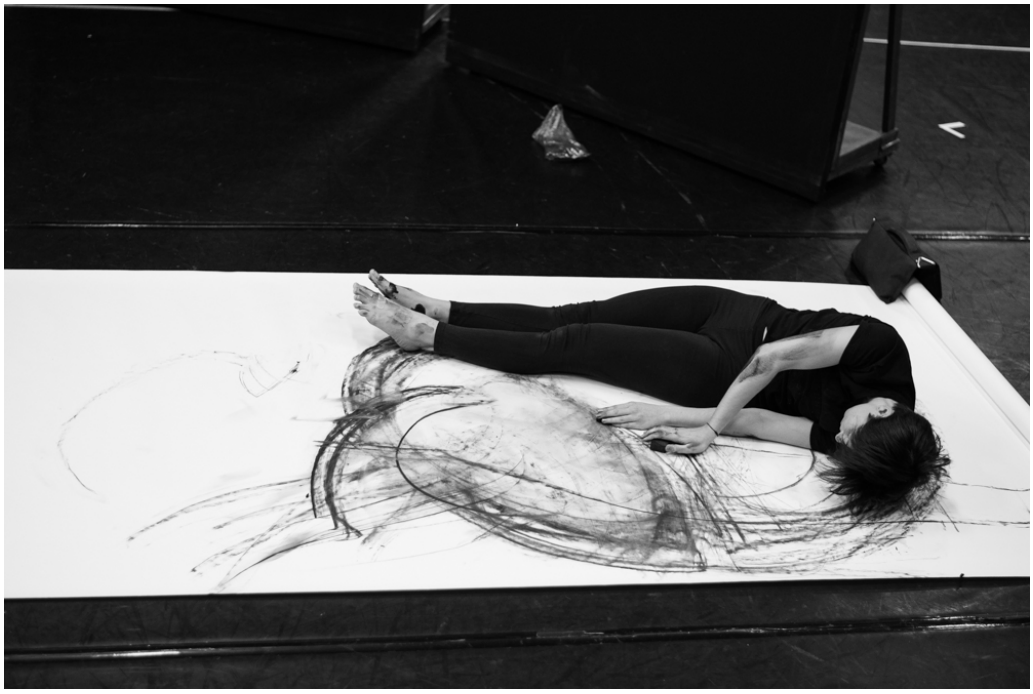
Jedan od važnijih utjecaja na daljnje razvijanje rada bio je susret s dramaturzima Sergejom Pristašom i Milom Pavičević. Naime, krajem 2016. godine imala sam priliku pokazati osobno stvaralaštvo navedenim dramaturzima. Pri završetku crtačeg procesa, dramaturg Sergej Pristaš promišljajući o procesualnosti rada postavlja mi pitanje: „Kada započinje izvedba?“. Ono na što je profesor Pristaš aludirao nije se odnosilo na kretanje po crtaćoj površini već na sam „početak“ rada. Odnosno, na trenutak uzimanja komada ugljena u ruke, postavljanja ugljena

[5] 2016. godine upisujem se na Odsjek za Suvremeni ples pri Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu iz potrebe produbljivanja tjelesnog izražaja. Iste godine u sklopu manifestacije DeSADU održana je diskusija s dramaturzima Sergejom Pristašem i Milom Pavičević

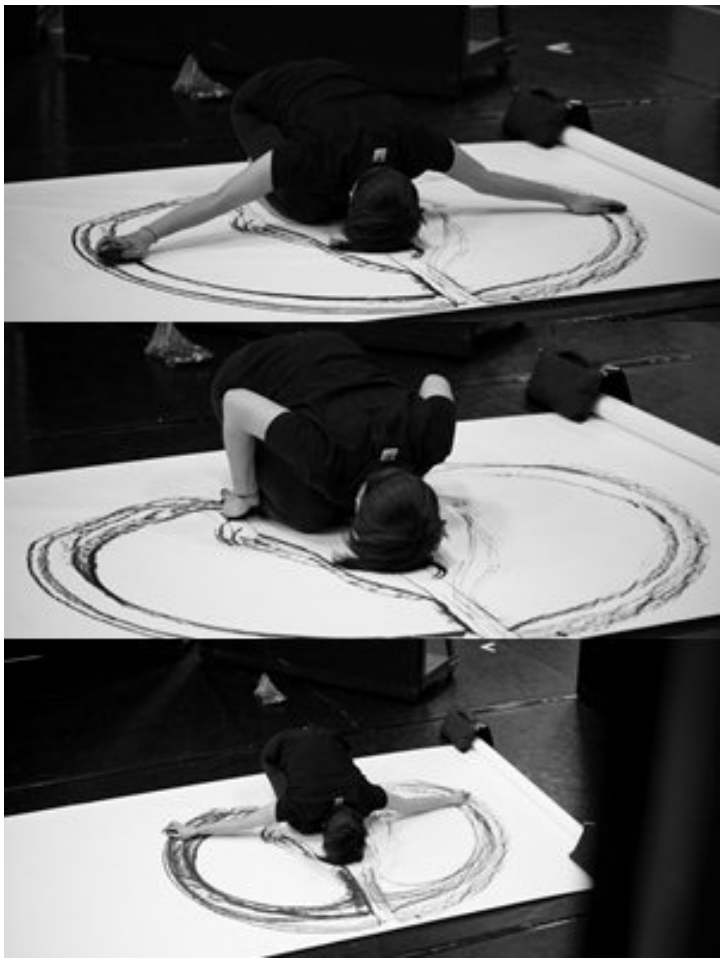
na površinu, sjedanja u pozu, pa tek tada na zatvaranje očiju i započinjanje izvođenja Pranayama disanja. Nametnuto je pitanje tretiranja vremena kao dijela procesualnosti. Je li početak izvedbe trenutak uzimanja ugljena u ruke ili trenutak sjedanja u određenu poziciju. Tragovi koje ugljen ostavlja na rukama možemo promatrati kao svojevrsni crtež, pa je tada taj trenutak početak cijelog procesa. Tada u rad ulazi i komponenta vremena. Vrijeme stvaranja crteža nikada nije bilo konkretno definirano, no najčešće bi sam proces trajao oko trideset do četrdesetpet minuta, ovisno o meditativnom procesu. Razmatrajući pojavu tragova ugljena na rukama prije trenutka sjedanja u poziciju, vrijeme, kao element sveukupnog procesa tada zauzima novi *oblik*. Nameće mi se pitanje određivanja vremenskog perioda. Valja opet napomenuti ritualnost rada koja naročito dolazi do izričaja kroz vremensku komponentu. Uza svu slojevitost rada ravnoteža između vizualnog i izvedbenog i dalje je prisutna. Vizualno i izvedbeno tretirani su jednako.

3.1 VIZUALNO – IZVEDBENO

Nadovezujući se na prethodno poglavlje bitno je naglasiti moju prvotnu intenciju ovoga rada, a to je bilježenje pokreta, odnosno materijalizacija i utjelovljenje pokreta samog te suodnos vizualne i izvedbene umjetnosti. Takvim pristupom pojavljuju se nesuglasice nametnute od gledatelja. Radi se o tematici suodnosa ovih dviju umjetnosti. Osobno mi je bespredmetno raspravljati o imaginarnoj hijerarhiji ovih dviju umjetnosti. U mojem radu, kao i u meni samoj nema jedne koja je važnija od druge, niti jedna postoji da bi služila drugoj. Razumljivo je da se takav služilački (su)odnos može lako pročitati u radu, ali kao i ravnoteža između uma i tijela, koju ranije navodim, tako se u ovom slučaju radi o ravnoteži između vizualne i izvedbene umjetnosti. Različiti umjetnici na sličan način promišljaju o odabiru medija. Goran Petercol je naime jedan od umjetnika koji o mediju govori sljedeće: „Pitanje medija jest pitanje teritorija u kojem nastaje rad.“ (Kovač i Podnar, 2002:28). Konkretno, u ovome radu teritorij kojega navodi Goran Petercol je unutrašnji prostor. Upravo taj *unutrašnji prostor* u izražavanju utječe na odabir medija. Oba medija *predstavnici* su dimenzija, odnosno kombinacija su dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti te u radu upućuju na njegovu slojevitost i procesualnost.



Slika 4 - Izvođenje rada 8.12.2016., diskusija s dramaturzima, F22, ADU, Zagreb



Slika 5 - Izvođenje rada 8.12.2016., diskusija s dramaturzima, F22, ADU, Zagreb

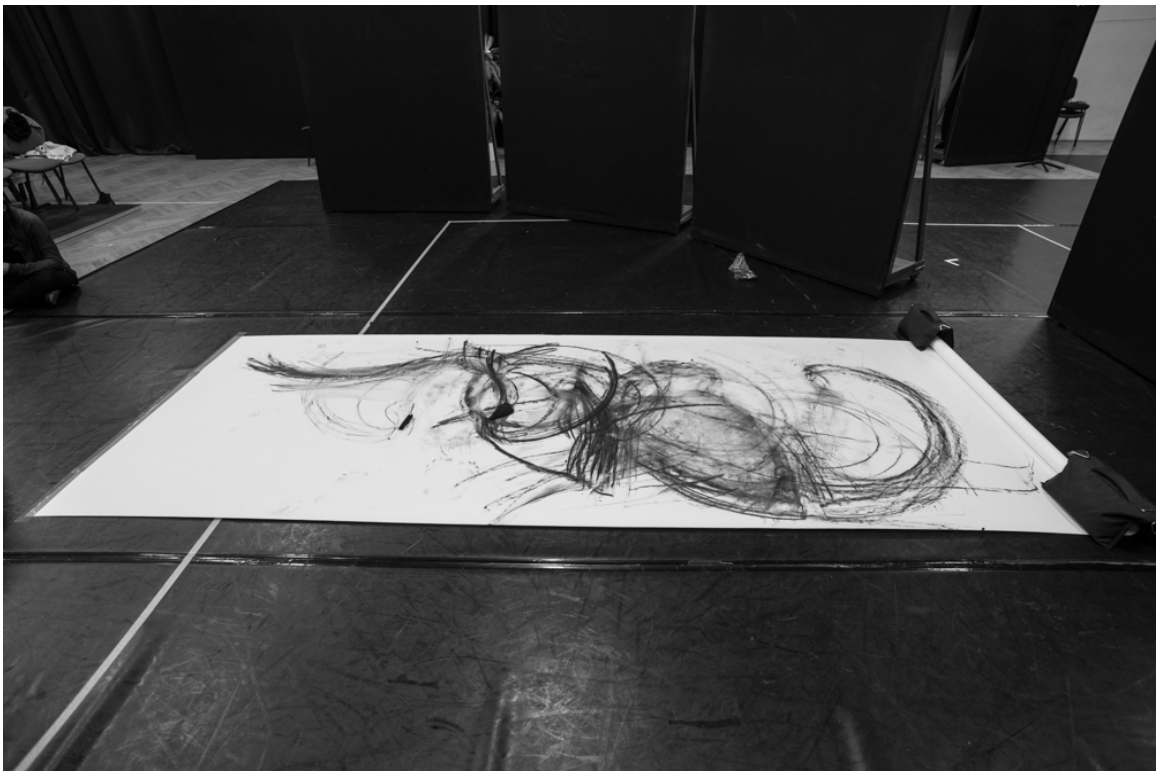


Slika 6 - Detalj rada

Nadalje, važno je ponovo citirati Gorana Petrecola koji kaže: „Promjena medija mi omogućuje provjeru proizlazi li rad doista iz načina razmišljanja, ili funkcionira samo kroz to svrstavanje.“ (Kovač i Podnar, 2002:30). Ukoliko bih se stavila u situaciju da trebam proizvesti isto, ali kroz drugi medij sa sigurnošću mogu tvrditi da tada to ne bi bilo moguće jer ovaj rad u potpunosti je proizašao iz načina razmišljanja. Zaključak bi bio da bi takva promjena bila teško ostvariva upravo radi konekcije među osjetilima i načina razmišljanja, kako i Goran Petercol navodi (navedeno u Kovač i Podnar, 2002). Kada govorim o načinu razmišljanja u ovome radu, tada govorim o ideji suodnosa vizualne i izvedbene umjetnosti, te suodnosa tijela i pridavanja pažnje osjetilnom sustavu. John McNorton (2003:52) kaže: „The synaesthetic experience or the overlapping of the senses is a bodily colaboration.“ Uzimajući to u obzir potkrepljujem suodnos vizualne i izvedbene umjetnosti. Upravo to iskustvo preklapanja osjetila jest suživot vizualnog, taktilnog i slušnog osjetila. Angažiranjem taktilnog i slušnog osjetila, vizualno biva postavljeno na *odmor*. Usmjeravanjem pažnje na tijelo i posvećivanjem pažnje dahu, tijelo po vlastitom nahođenju u jednom kvalitetnom odnosu odražava osjetila. Važno je stoga promišljanje senzibiliteta tijela, haptičnosti i prožimanje svih osjetila.



Slika 7 - Lipanj 2016., Pogon Jedinstvo, Zagreb – prikaz prvog crteža – diplomski rad



Slika 8 - Prosinac 2016., F22, Akademija Dramskih Umjetnosti, Zagreb – prikaz drugog crteža – diplomski rad

4. GRAFIKA

Za razliku od crteža procesualnost radova nastalih u grafičkim tehnikama u potpunosti je drugačija. Budući da je izražavanje prvo započeto crtežom, u grafičkim tehnikama tražila sam isto ono što pruža ugljen, a to je direktno bilježenje pokreta. Od svih grafičkih tehnika odabirem tehniku mekog voska (Vernis mou) koja u potpunosti omogućuje ne samo bilježenje pokreta, već i tijela samoga u pogledu detalja i samog izgleda onoga što u fizičkoj normi čini tijelo, a to je koža, tkanina u koju je koža presvućena i dlake, kao prirodni omotač kože. Upravo viđenje svega toga omogućuje mi navedena tehnika, a upravo to tretiram kao „ulaz" u tijelo koje je u pokretu. Gledano s tehničke strane na matricu je dakle nanešen sloj mase mekog voska na koju se intervenira jačinom pritiska, to jest uklanjanjem ranije nanesenog sloja mase. Nakon toga matricu se uranja u jetku[6] koja nagriza područja s kojih je sloj voska uklonjen. Način manipuliranja matrice i voska nanešenog na matricu je sljedeći: na dvije ploče nanesen je sloj mekog voska, te su obje matrice položene na pod. Za vrijeme izvođenja pokreta, pažnja mi nije u potpunosti usmjerena ka pločama koje su na podu, odnosno mjestu na kojemu se nalaze. Ukoliko se za vrijeme izvedbe matrica našla *na putu* taj pokret je bio zabilježen. Potom, takvu matricu uranjam u jetku, a jedina intervencija je ono što se nalazi na matrici i dužina jetkanja. Sve ranije prepušteno je slučaju. Tehnika mekog voska uspješno bilježi efemernost pokreta, nešto što je zapravo vrlo teško zabilježiti. Isti proces stvaranja ponovljen je na osam ploča od kojih je svaka drugačija. Ono što svaka od tih matrica bilježi jest različit pokret. Stvorene grafike zapravo su dokumentacija tijela u svojoj pripremi za tada nadolazeći prijamni ispit pri Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu. Sukladno tomu, naziv rada je *Priprema za Prijamni ispit*. Cijelokupni rad se sastoji od kombinacije osam različitih otisaka otiskivanih u margo[7] te sastavljanih u jedan rad. Radeći na pločama u paru, svake dvije ploče bilježe određenu vježbu, pa sukladno tomu svaki otisak ima mogućnost stajati kao zaseban grafički list. Tako zapravo razlikujemo osam samostalnih grafičkih listova koji se mogu kombinirati, bolje rečeno, manipulirati u različite kompozicije. Riječ *manipulirati* podatna je upravo zbog načina otiskivanja matrice. Otiskivanje matrice u margo omogućuje rotiranje, odnosno promatranje kompozicije grafičkog lista u svim smjerovima.

.

[6] Jetka koju je korištena pri jetkanju ovih matrica bila je otopina modre galice
[7] Otiskivanje „u margo" – matrica koja je otisnuta do samog ruba papira, odnosno grafički list koji nema margine



Slika 9 - „Priprema za Prijamni ispit“ – notacija pokreta



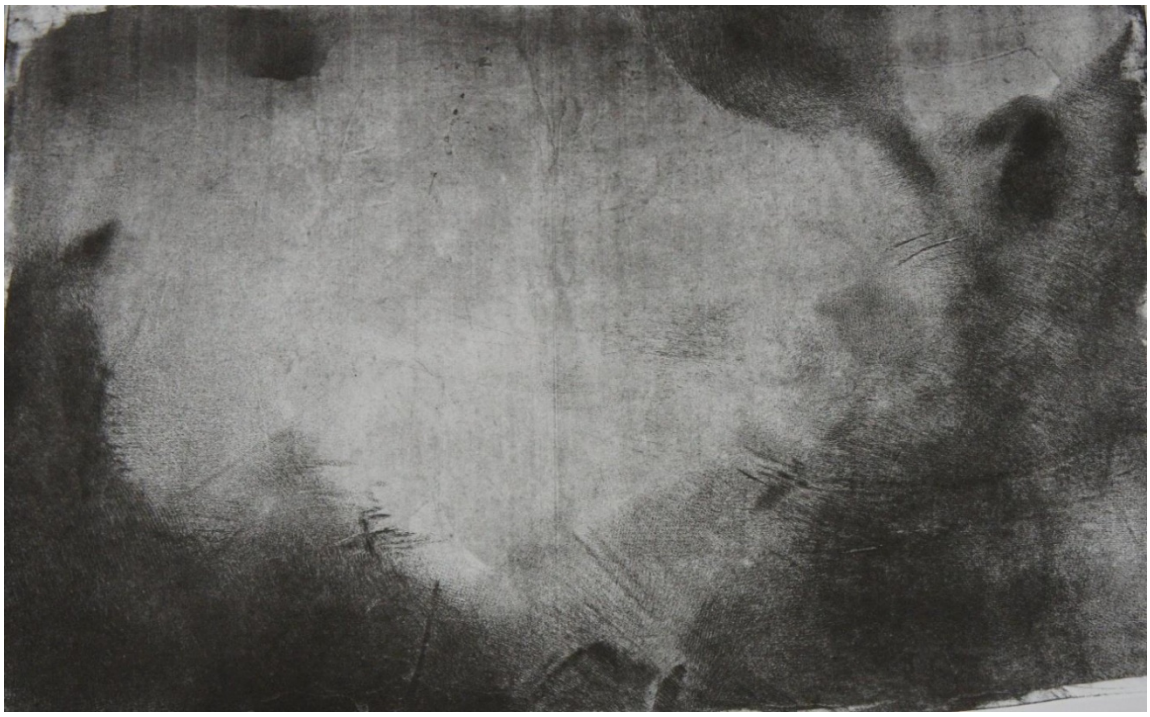
Slika 10 - „Vježba za sekvencu 1“ – notacija pokreta



Slika 11 - „Vježba za sekvencu 2“ – notacija pokreta



Slika 12 - „Vježba za centar – torzo“ – notacija pokreta



Slika 13 - „Vježba za centar – noge“ – notacija pokreta



Slika 14 - „Vježba za solo 1“ – notacija pokreta



Slika 15 - „Vježba za solo 2“ – notacija pokreta



Slika 16 - „Crtanje 1“ – notacija pokreta



Slika 17 - „Crtanje 2“ – notacija pokreta

4.1 NOTACIJA SOLA

Kombinacijom osam grafičkih listova dekonstruirana je prostorna priprema za ispit, odnosno dekonstruirani su pokret, tijelo i prostor, a slijedi im kombinacija u novu kompoziciju. Odnosno, niti u ovom slučaju vizualna umjetnost nije korištena kao dokumentacijsko sredstvo izvedbene, to jest u službi druge umjetnosti, već ovim načinom rekomponiranja potencirane su mogućnosti vizualne umjetnosti i izražaja, dekonstruirajući realnost izvedbe. Tada dakle ne nastaje preslika realnog, već stvaranje nove realnosti. Žarko Paić (2009) u svojem eseju *Dekonstrukcija slike – od mimezisa, reprezentacije do komunikacije* tumači dekonstrukciju kao putokaz ka nečem drukčijem (u njegovu eseju konkretno ka drukčijem koraku iz teksta u ono pred – tekstualno), ali i kao alatom mišljenja kojim se uvode razlike. Takvo tumačenje pojma dekonstrukcije podatno je za promišljanje ovakvoga pristupa crtežu. Radi se naime o translaciji i prevođenju dvaju medija, a o sličnome govori i Žarko Paić (2009) koji, osvrćući se na teoretičara vizualne kulture i umjetnosti W.J.T. Mitchella[8], promišlja takozvani pojam *Pictorial turn* kao konceptualni pokret u vizualnoj kulturi koji radikalizira postavku o gledanju i opažanju slike kao vizualni događaj. Suodnos vizualne i izvedbene umjetnosti dovodi do oprostorenja grafičkog lista, pa time i do radikaliziranja obiju umjetnosti, a ponajviše izvedbene kojoj je *oduzeta* mogućnost baratanja prostorom. Takav grafički list posjeduje sposobnost manipulacije gledateljem pokazujući mu upravo ono što u plesu ne može vidjeti. Grafički listovi naime nude svojevrsni ulazak u tijelo, odnosno promatranje tijela iz jedne potpuno drugačije perspektive. U tom kontekstu možemo upotrijebiti riječ *nevidljivo*. Naime, gledatelju u vremenu izvođenja različitih plesnih pokreta svako je plesačko tijelo vidljivo. Prikazivanjem tog nevidljivog tijela u grafičkom listu zapravo je dekonstrukcija tijela, prostora i vizualnog izričaja. Kao što je ranije navedeno, mogućnosti tehnike mekog voska su upravo bilježenje svih detalja. Budući da je na ovim pločama bilježen pokret i tijelo, tada su zapravo bilježeni kompresirani trodimenzionalni prostor, tkanina, koža, dlake, znoj, i tako dalje. Kombinacija osam grafičkih listova, na kojima je matrica otiskivana u margo pružaju mogućnost slaganja nebrojenih kompozicija, pa time i sve veću mogućnost dekonstrukcije i radikalizacije prostornog i vizualnog.

[8] William John Thomas Mitchell

5. ZAKLJUČAK

U konačnici, ovaj rad je jedna vrlo osobna priča i razvitak, te u kontekstu psihologije i proučavanje crteža kao takvog seže u još dublje slojeve u koje svjesno odlučujem ne zalaziti (konkretno na ovom 'papiru'). Slojevima koji su obrađivani u ovom pismenom analiziranju i promišljanju, teoretiziranju vlastitoga rada posvetila sam dugi vremenski period i želju da ih proučim što bolje kako bih bolje upoznala sebe i svoj rad. Svjesna toga da je to tek dio cijelokupne priče kombinacija plesa/izvedbe i crteža ostavljam si dovoljno prostora o daljnjim promišljanjima medija, izražavanja, translacija iz jednoga u drugi.

Uz osobne spoznaje i promišljanja, naglasak stavljam na procesualnost stvaranja crteža te rekonstrukciju izvedbe i prostora u grafičkom listu kao izuzetno važne komponente ovoga rada. Kombinacijom medija i rekonstrukcijom medija otvorila su se nova idejna rješenja i podatnost i izražajnost oba medija. Uz kombinaciju i rekonstrukciju medija, ne mogu dovoljno naglasiti koliko mi je važan odnos medija i umjetnosti te jednaka zastupljenost odabranih medija pri izražavanju.

Kroz igranje i istraživanje s medijem grafike u kombinaciji s tijelom, ipak najradije zaključujem kako je cijelo putovanje i radoznalost istražavanja bilo ponajviše pod utjecajem tadašnje osobne situacije. Strah od prostora te na kraju opuštanje i prihvaćanje tog istog prostora svojevrsna su *misao vodilja* kroz cijeli proces. U cijelom tom procesu susrećem se s Peggy Hackney[9] i njezinim djelom *Making Connections*, koju ću sa zadovoljstvom citirati, jer u trenutku čitanja uvoda navedenog djela poistovjećujem se s nekim njezinim razmišljanjima. Pa tako, Paggy Hackney (2002:vi) kaže: „When I ask myself: "Why am I writing this book?," I realize that I am searching for closure on this period of my life and my current work [...] It is a time of taking stock, of seeing where I am with this body of work—like seeking to complete a thought."

[9] Peggy Hackney - somatska terapeutkinja i svjetski priznata i certificirana profesorica labanotacije. Suosnivateljica je Intezivnog Programa Laban Movement Analysis (*Intensive LMA Certification Programs*) u New Yorku i drugim američkim gradovima. Autorica je knjige *Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Foundamentals* i videozapisa *Discovering Your Expressive Body* i *A Study Guide to Elementary Labanotation*

6. LITERATURA

Besacier, H. et. al. (2014) *Julije Knifer; Bez kompromisa; retrospektiva*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Böhme, G. (1995) Tijelo: Priroda koja mi jesmo. U: Čuljak, Z. ur. *Filozofijska istraživanja 58.* Zagreb: Kastmüller, str. 371 – 385

Hackney, P. (2002), *Making Connections: Total Body Integration Throught Bartenieff Foundamentals.* New York: Routledge

Hrvatska enciklopedija [internet] < raspoloživo na: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33172> [pristupljeno 11.05.2017.]

Kovač, L.; Podnar, G. (2002) *Goran Petercol; radna monografija*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

McNorton, J. (2003) *Choreograohy in Drawing: The consciousness of the body in the space of a drawing*. Doktorski rad. London: The Royal College of Art

Paić, Ž. (2009) Dekonstrukcija slike: od mimezisa, reprezentacije do komunikacije. U: Paić, Ž. ur. *Vizualna konstrukcija kulture*. Zagreb: Izadanja Antibarbatus d.o.o., str 9 – 43

Proleksis enciklopedija online (2012) [internet] < raspoloživo na: http://proleksis.lzmk.hr/32447/>, [pristupljeno 06. 05. 2017.]

7. SAŽETAK

Meditativnost i usmjeravanje pažnje na osjetilo dodira i sluha prve su najvažnije stavke ovoga rada. Pridavanje važnosti navedenim osjetilima rezultiralo je izražavanjem crtežom i pokretom. U procesu stvaranja crteža događali su se svojevrsni *sukobi*: um, dvodimenzionalnost, crtež usuprot tijela, trodimenzionalnosti i pokreta. Taj osobni proces izražen je kroz crtež. Uz to razmatran je suodnos i suživot izvedbene i vizualne umjetnosti, te baratanje mogućnostima koje nude obje. Mogućnost konstrukcije i dekonstrukcije dviju umjetnosti izražene su kroz grafički medij, konkretnije, tehnikom mekog voska. Grafički list tada zahvaća prostornost izvedbene umjetnosti kompresirajući tijelo. No, ne samo što grafički list posjeduje mogućnost kompresiranja pokreta i prostora, on također manipulira pogledom gledatelja prikazujući najsitnije detalje tijela na koje gledatelj promatrajući izvedbu ne obraća svjesno pozornost. Igra rekonstrukcije i dekonstrukcije izvedbe rezultira grafičkom kompozicijom sastavljenom od osam grafičkih listova otiskivanih u margo, koji upravo radi načina otiskivanja nude nebrojeno mnogo kompozicijskih kombinacija, pa time dovode cijelu dekonstrukciju tijela i pokreta do apsurda.

Ključne riječi:

Tijelo – um, pokret – crtež, dekonstrukcija izvedbe, dekonstrukcija tijela, meki vosak

8. ABSTRACT

Putting in focus the tactile sensation and the sensation of hearing during the meditative state is one of the significant elements of this work. The drawings are coexistence of movement while being in meditative state and giving over to the sensations. Mind, two-dimensionality and drawing were in a personal opposition over the body, three-dimensionality and movement. The drawings are the personal process of achieving the balance between these oppositions within myself. Equal representation of both visual and performing art in the aproach to the drawing and prints is discussed. Prints are done in soft wax technique. The printed graphic sheet envelops *the space by compressing the body*. But not only does the graphic sheet have the ability to compress the movement and space, it also manipulates the viewer's perspective by showing the details of the body viewer is not paying attention to while observing the performance. The game of reconstruction and deconstruction of the performance results in a graphic composition made up of eight graphic sheets printed in margo, offering countless compositional combinations, thus leading the whole deconstruction of body and movement to absurdity.

Key words:

Body – mind, movement – drawing, deconstruction of the performance, deconstruction of the body, soft wax