

Izvedba produženog pogleda: Konstrukcija monotoni prizora

Javoran, Anna

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:986654>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Usmjerenje dramaturgija izvedbe

Anna Javoran

**IZVEDBA PRODUŽENOG POGLEDA:
KONSTRUKCIJA MONOTONIH PRIZORA**

Diplomski rad

Zagreb, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Usmjerenje dramaturgija izvedbe

Diplomski rad

Studentica: Anna Javoran

Mentori:

Umjetničko istraživanje: prof.art. Goran Sergej Pristaš

Teorijsko istraživanje: dr.sc. Una Bauer

Zagreb, 2023.

SAŽETAK: Radove *Izvedba produženog pogleda: Konstrukcija monotonih prizora i Objektivnost hoda u očima gledatelja i kamere* okuplja pitanje percepcije umjetničkog djela, s jedne strane kako je ona formirana okolišem i kontekstom izvedbe, s druge strane operativnim prijedlogom kako se ona u izvedbi može usmjeravati koristeći različite alate i načine (izvedbenog) iskaza. Monotonija, kao riječ koja obgrljuje prizore s kojima umjetnički radim i hod kao radnju koju problematiziram kroz njegove različite forme korištenja u umjetničkim djelima u ovom istraživanju je ključna za analizu različitih manifestacija pažnje zbog postupaka insistiranja i otvaranja mogućnosti dubljeg uranjanja u materiju bavljenja.

KLJUČNE RIJEČI: monotonija, prizor, hod, aura

SUMMARY: The works *Performance of the Extended Gaze: The Construction of Monotonous Scenes* and *Objectivity of Walking in the Eyes of the Viewer and the Camera* bring together the question of the perception of a work of art, on the one hand how it is formed by the environment and the context of the performance, on the other hand with an operational proposal of how it can be directed in the performance using different tools and ways of expression through performance. Monotony, as a word that embraces the scenes with which I work artistically and walking as an action that I problematize through its different forms of use in works of art in this research, is key to the analysis of different manifestations of attention due to procedures of insisting and opening up the possibility of a deeper immersion in the matter of treatment.

KEY WORDS: monotony, scene, walking, aura

SADRŽAJ

Izvedba produženog pogleda: Konstrukcija monotonih prizora	5
<i>1. Monotonija</i>	6
<i>1.1 Produženi pogled (promatrač vs. gledatelj)</i>	7
<i>1.2 (Monotoni) prizor</i>	8
<i>1.3 Primjeri iz prakse</i>	10
<i>1.4 Radionica</i>	11
<i>1.5 Ono što slijedi</i>	13
2. Portfolio postupaka	
<i>2.1 (Na)vođenje pogleda kroz tekst</i>	14
<i>2.2 Tekstualni fragmenti - predlošci i smjernice koje se mogu koristiti uz postupke</i>	21
<i>2.3 (Na)vođenje pogleda kroz druge elemente u izvedbi</i>	27
<i>3. Literatura</i>	34
Objektnost hoda u očima gledatelja i kamere	35
Autoreferencijalni rad	52
<i>Literatura</i>	63

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Usmjerenje dramaturgija izvedbe**

**IZVEDBA PRODUŽENOG POGLEDA: KONSTRUKCIJA
MONOTONIH PRIZORA**

Diplomski rad

Mentor: prof. art. Goran Sergej Pristaš

Studentica: Anna Javoran

Zagreb, 2023.

Jedan od prvih pojmova koji su krenuli modelirati ovo istraživanje bila je *dosljednost*- u njoj sam vidjela izvedbeni potencijal insistiranja, djelovanja unutar unaprijed zadanih parametara, eliminiranja slučajnosti i subjektivne volje, ali prije svega rad sa najmanjim, najbazičnijim elementima, pokretom, tonom, koji omogućavaju čistoću slike i pružaju joj potencijal daljeg rastvaranja, raslojavanja, zumiranja, iscrpljivanja. Iako sam imala jasnu sliku izvedbe, tek sam izmjenom riječi iz *dosljednosti* u *monotoniju* dobila operativni pojam koji mi je omogućio dolazak do te izvedbe: one koja je jednolična, predvidljiva, koja otvara drugačiju vrstu senzibiliteta prema onom što se gleda, koja istovremeno otupljuje ali i sve dublje i dublje uranja svog gledatelja. No kroz borbu s formalnim predloškom, i nedostatkom materijala na koji bih tu formu i primijenila, uspjela sam previdjeti, usprkos sadržaju mog projekta, da sama ne radim ono što sam postavila kao nit vodilju i izvedbene interese: ostajala sam na površinskoj razini i u pretpostavci da mi je cilj "postavljanje" izvedbe, a nisam zašla dublje u srž monotonije - u pogled na svakodnevicu.

Monotonija

Monotonija kao kolokvijalni pojam predstavlja dosadu, rutinu, nepromjenjivost. Pretpostavlja naviknutost na određenu situaciju - odnosno poznavanje svih njenih elemenata i ne-nastajanje novih događaja ili podražaja unutar nje. Monotonija je nekontrastna, nema značajnih razlika u intenzitetima, nema skokova, samo plutanja, titranja - ona ne sadržava razvoj unutar sebe, ne vodi nikud. U muzici se ona može nalaziti u ritmu, u melodiji, u strukturi - često je cikličnog karaktera te proizvodi otupljujući efekt kod slušatelja. U književnosti je nalazimo kod autora i autorica poput Gertrude Stein i Samuela Becketta koji koriste jezik kako bi izazvali uzročno-posljedične konfuzije kod čitatelja kroz repetitivnost i proliferaciju jezika. Strukturalni film i *slow cinema* koriste monotoniju kako bi ili ukazali na svoj medij ili nedogađajnošću usmjerili pažnju gledatelja na samu filmsku sliku. Dosadu koriste kao produktivan pojam - onu koja će zbog nedostatka afekta (proizvedenog iz sadržaja i svojevrzne emotivne katarze) proizvesti novi način pogleda na umjetnički rad, koja će promijeniti odnos između onog koji gleda (sluša ili čita) i samog djela. Stein, na primjer, kroz debeli jezik i mutna i uvrnuta ponavljanja želi spustiti

čitatelja u senzualnu i materijalnu domenu jezika, umjesto da ga uzdigne do transcendentnog, nadosjetilnog, ili duhovnog plana¹.

U svim navedenim primjerima te umjetničkim poljima kojima pripadaju, monotonija se na različite načine blago razlikuje, te je posebno evidentna tanka granica između minimalizma i monotonije. Minimalizam se prije svega odnosi na povijesno razdoblje kad se krenuo razvijati (poglavito 60-ih godina) i njegove stilske karakteristike čine operiranje sa minimalnim brojem parametara i visoka razina kontroliranosti situacije. Za razliku od redukcionizma koji, kako mu naziv govori, postojeće stvari i cjeline reducira po određenoj logici, minimalizam već kreće od bazičnih elemenata (u skulpturalnoj umjetnosti od linija i oblika).

Dok minimalistički radovi mogu biti monotoni, monotoni radovi ne moraju nužno biti minimalistički - monotonija nastaje kroz vrijeme, te je postajemo svjesni tek kad smo iskustveno iscrpili sve elemente predloška i ušli u područje zamora - samim tim postali smo svjesni monotonije na djelu.

Produženi pogled (promatrač vs. gledatelj)

U monotoniji mi je, naime, najzanimljiviji proces koji gledatelj prolazi tijekom gledanja nerazvojenih, nedogađajnih stvari. Za razliku od tradicionalnijeg kazališta u kojem je pozicija gledatelja uglavnom izvanjska, ona koja svjedoči nečemu, ona za koju se stvari događaju te time ne postoji potreba za njenim angažmanom, pogled na monotono zahtijeva insistiranje, strpljenje i rad onog koji gleda - odgovornost za događajnost se sa izvođača i izvedbe seli na samog gledatelja ili promatrača. Ako se sa pogleda na izvedbu preselimo na pogled van svog prozora, plafon ili prirodu, nalazimo istu vrstu dinamike između elemenata koji bi činili izvedbu: na apstraktnoj razini je isto gledam li izvedbu ili promet prijevoznih sredstava i ljudi ispred sebe dok čekam tramvaj. U oba slučaja su trajanje i nepromjenjivost oni koji dodaju vrijednost monotonije na to - a moja odluka da ću ostati s tim prizorom, da neću skrenuti pogled i da ću se posvetiti njegovom iščitavanju čine izvedbenost, ili teatralnost, situacije. Iako postoji više vrsta teatralnosti, odnosno utvrđenosti izvedbenih situacija, ono što je preduvjet svima, prema Feral,

¹ Sianne Ngai, "Stuplimity," u *Ugly Feelings* (Cambridge: Harvard University Press, 2005): 267.

nije niti izvođač, niti pred-semiotizirani prostor, već pogled, odnosno čin gledanja². Ili kroz izvođačevu okupaciju svakodnevnog prostora, ili kroz gledateljevo uokviravanje svakodnevnog prostora stvara se rascjep u prostoru koji razlikuje virtualni prostor “unutar”, i odvaja se od prostora “izvan” teatralnosti³. Iz potrebe da aktivnog gledatelja i bivanje unutar teatralnosti izvedbene situacije (u širem smislu) razlikujem od pasivnog promatranja, umjesto korištenja riječi slika (koja više aludira na izvanjsko i ne-aktivno gledanje), izvedbenu situaciju gledanja i onog što se gleda imenujem *prizorom*.

(Monotoni) prizor

Na Hrvatskom jezičnom portalu riječ *prizor* ima značenje “dijela čina u dramskom djelu ili operi u kojemu se lica na pozornici smjenjuju; slika, scena”, “osobit događaj kad se mnogo može vidjeti, nešto neobično, spektakl” te “ono što se otkriva pogledu, što se pokazuje pred očima”⁴. Uz atribut *monoton* upravo se zadnje spomenuti opis želi otvoriti i raslojiti: *monotonim prizorom* podrazumijeva se izvedbena ili ne-izvedbena situacija koja je zasnovana na principima monotonije, nedogađajnosti i nepromjenjivosti koji se konstruiraju i utvrđuju kroz trajanje. Ono što monoton prizor razlikuje od statičnog dijaloškog dramskog prizora krije se u samom trajanju - prizor bi trebao dovoljno dugo trajati da se svi njegovi elementi iscrpe i da nastane mogućnost produblivanja iskustva prizora (od 45 minuta nadalje), a u dijaloškom bi događajnost unutar samog dijaloga, promjene u temama, emocijama, i sl., te činjenica da se dijalog nalazi unutar dramske strukture u razvoju to onemogućili. Ostaje pitanje da li bi duracijska izvedba npr. Forced Entertainment mogla ući u ovu kategorizaciju monotonog prizora. U svakom slučaju, gledanje takvih prizora pretpostavlja izostanak novih podražaja koji bi održavali i obnavljali pažnju gledatelja, te je u ovom projektu naglasak upravo na aktivaciji pozicije promatrača, na pružanju odgovornosti u činu gledanja, na postajanju sudionika samim akterima izvedbe.

Monotoni prizori nemaju puno transformacija unutar sebe te jednom kad su svi njegovi elementi uvedeni u pažnju gledatelja ne postoji razina novog na planu širenja prizora, već je potrebno

² Josette Feral, “The Specificity of Theatrical Language,” *SubStance* 31, br. 2/3, (2002): 98.

³ *Ibid.*, 97.

⁴ https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=dl9nWBg%3D

promijeniti perspektivu na dubinski plan: otkriti suptilne titraje i pomake, odnose između elemenata, događajnost unutar nedogađajnosti na užem spektru. Takvo raslojavanje elemenata unutar prizora zahtijeva potragu i izgradnju specifične senzibilnosti, one koja će nalaziti “spektakl” u minucioznom, koja djeluje suprotno od očekivanja gledatelja u klasičnoj izvedbenoj situaciji. Umjesto toga da se iz vana, sa strane izvedbe, nude novi podražaji i objekti gledanja, ovdje ih izvedba ne nudi, te ih gledatelj sam sebi treba pronaći.

Riječ “konstrukcija” u ovom radu ne koristim kako bih opisala “postupak kojim se neka cjelina slaže od dijelova”⁵, barem ne u smislu vanjske, autorske konstrukcije: cjelina već postoji, a konstrukcija označava proces iscrpljivanja, diferenciranja elemenata i odnosa između njih, apstrahiranje prizora - dekonstrukciju radi konstrukcije u novom svjetlu. “... Oko luta scenom, bavi se malim detaljima i pokušava sve zbrojiti - taj proces nas tjera da primijetimo vlastitu "konstrukciju" svake scene koju opažamo”⁶.

Izvedba se u okviru ovog projekta shvaća u širem smislu: prije svega, nju čini zajednička ili samostalna akcija gledanja (javna ili privatna), okupljanje, ili namjera sa svrhom aktivnog i koncentriranog gledanja. Izvedba u tom smislu može pretpostavljati i prizor bez (koreografiranih, režiranih) izvođača, gledanje određenog okoliša (prirode, urbane sredine, gledanje kroz prozor svog stana) ili mogu biti postavljeni izvedbeni prizori, u kojem slučaju se radi o (jednostavnim) materijalima u trajanju u jednom prizoru (iako monotoni izvedbeni radovi mogu sadržavati promjene u prizorima po modulacijskoj logici (npr. *United States* Rodriga Sobarza), u ovom projektu bih se fokusirala na isključivo singularne prizore - kao primjer postavljam svoj rad izveden u F22, *Gungulu*).

Gore opisan prizor također treba imati potencijal rastavljanja na apstraktne elemente, što zavisi od par stvari:

⁵ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=32907>

⁶ Jenny Odell, *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*, (Brooklyn: Melville House, 2019), 99.

Okvir - nepromjenjiv kroz izvedbu, unaprijed predodređen, koji usmjerava fizički pogled članova publike. Njega mogu činiti konkretni elementi u prostoru (poput kazališnog portala, prozora), ali može biti i definiran vidnim poljem, odnosno samom pozicijom smještanja članova publike.

Fiksna pozicija gledatelja - postav publike treba biti unaprijed određen i bez promjene kroz čin gledanja. Ukoliko bi kretanje bilo dopušteno, putovanje pogleda vrlo vjerojatno ne bi uspjelo zadrijeti dublje od konkretne razine elemenata, te bi konstantno tražilo nove stvari za gledanje - umjesto gledanja istih i produbljivanja i zadubljivanja u sam čin (fizički i umni) gledanja. Ukoliko postoji mogućnost da se članovi publike međusobno vide, svakako trebaju biti na fiksnim pozicijama.

U situacijama samostalnog gledanja gore definiranih ne-izvedbenih prizora također je značajan *fiksni pogled* - glava i oči koji su statični. Isto je u situaciji regularne izvedbe teže postići.

Primjeri iz prakse

Ovaj istraživački projekt nastavlja se na principe koje sam postepeno i djelomično otvarala tijekom svog dosadašnjeg umjetničkog rada. Prisjećajući se svojih interesa još sa studija plesa na akademiji pa i nakon, uvijek me interesiralo na koji način se u izvedbenom formatu može ispostaviti određena promjena u pogledu, svojevrsni izazov ili zadatak s kojim se publika mora nositi - i odgovor na to sam našla u trajanju, u insistiranju, u neuspjelom pokušaju definiranja dosljednosti, u monotoniji.

Interes za nerazvojnim izvedbenim materijalom mi se pojavljuje u predstavi *stasis: to visit*, u kojem smo sa suradnicom i su-plesačicom Arianom Prpić kroz ponavljajuće prostorne puteve i decentraliziranu vizuru htjele vidjeti mogućnosti rastavljenog pogleda kod gledatelja. Zbog nemogućnosti obuhvaćanja cijelog prizora, pogled se seli sa izvođačice na izvođačicu, a između toga na sam prostor - a kako prostor između nas i okoliš izvedbe učiniti vidljivim ostaje relevantno pitanje i za ovo istraživanje.

U *Strahovima malih razlika* smo Viktorija Bubalo i ja našle interes za pogledom koji prati - kroz kadriranje lica korištenjem ogledala, te time odvajanjem lica od tijela, tražile smo očiđenu poziciju gledanja koja se susreće sa nemogućnošću objedinjavanja slike tijela. Takvim postupkom htjele smo vidjeti kako funkcionira pogled koji razjedinjuje (zumirana verzija pogleda u *stasisu*), da li se on seli i na širu sliku izvedbe, i koliko vizualno kadriranje (ljudskog lica i pogleda koji uzvraća) uvjetuje njegovo kretanje i pažnju.

Gungula, moj zadnji autorski rad i prvi samostalni, vidno je građen na akumuliranim pitanjima tijekom godine i pol istraživanja na Dramaturgiji izvedbe - koreografski materijal ograničenog opsega služio mi je u kombinatoričke svrhe, ono što će omogućiti kretanje izvođača unutar prizora, ali ne i pravu promjenu, ono što će pokrenuti izmjenu ritmova, mikro-dinamiku. Nekima zahtjevan rad za gledanje, dosadan, ne dovoljno zanimljiv, meni je bio bitan poligon za isprobavanje izvedbenih postupaka koji su osvanuli unutar ovog istraživanja - prije svega za izvedbom koja će još više razjediniti pogled, do te mjere da, nadam se, evocira nešto što kasnije u radionici definiram kao *pasivni pogled*. Široki pogled opuštenih očnih duplji, bez fokusa, onaj koji će samo afirmirati vibracije u prostoru i zatitrati na prostorno kretanje je ono što mi je bilo zanimljivo u pratnji, ili kao okvir, izvedbenom materijalu. Iako mi je taj rad i u vrijeme njegovog nastajanja otvorio puno pitanja na koje nisam imala vremena odgovoriti, te ne smatram da sam u odnosu na sebe sa njim napravila značajan korak naprijed, upravo ću njega uzeti kao primjer na koji ću primijeniti završnu fazu ovog istraživanja.

Radionica

Ključnom se za ovo istraživanje ispostavila radionica koju smo osmislile i vodile sa kolegicom Karlom Mesek i koja je održana krajem petog mjeseca 2023. godine u maloj dvorani Pogona Jedinstvo. Kroz tri dana radionice, odn. tri bloka od po četiri sata, sa sudionicima iz različitih umjetničkih polja bavile smo se gledanjem monotonih ne-izvedbenih prizora različitih gustoća elemenata za gledanje. U pripremi radionice kategorizirale smo elemente prizora i vrste pogleda, te smo radionicu bazirale na postepenom produbljivanju gledanja istog unaprijed zadanog prizora, kroz fokus na pojedini element, još manju jedinicu tog elementa, zadanu vrstu pogleda i

promjenu u perspektivi. Iako na početku zahtjevan zadatak za sudionike, kroz tijek radionice postajao im je sve zanimljiviji i događajni, a uvidi koje su iz dana u dan dijelili s nama ispostavili su se inspirativnim i vrijednim za korištenjem u daljem radu. Gledanje ne-izvedbenih i fiksnih prizora ispostavilo se kao točan smjer u istraživanju toga kako pogled uopće funkcionira: što traži, kako, koliko dugo, što mu plijeni pažnju ili pruža distrakciju - da bi se to moglo primijeniti na izvedbeni kontekst. Postepenim rastavljanjem prizora na konkretne i kasnije apstraktne elemente (planove, teksture, boje, svjetlo, ritmove, odnose, detalj, rezoluciju, točku fokusa i okvir), te osluškivanjem koje vrste pogleda su evocirane gledanjem različitih elemenata (blizu/daleko, fokusiran/nefokusiran, statičan/putujući/skokovit, aktivni/pripravni/pasivni) dobile smo uvid u proces razvoja intenziteta u pogledu i pažnji - kako određene stvari u vidnom polju postaju prezentne, kako se opisutnjava cijeli okoliš (3D) i što ga čini, te kako osoba postaje dijelom tog prizora, a ne puki promatrač koji stoji van njega.

POČETNE KATEGORIJE PARAMETARA

<i>POGLED</i>	<i>ELEMENTI/SLOJEVI PRIZORA</i>
<i>blizu/daleko</i>	<i>planovi</i>
<i>fokusiran/nefokusiran</i>	<i>teksture</i>
<i>statičan/putujući</i>	<i>boje</i>
<i>aktivni/pasivni</i>	<i>svjetlo</i>
	<i>ritmovi</i>
	<i>*odnosi</i>

KATEGORIJE PARAMETARA NAKON RADIONICE

<i>POGLED (spektri)</i>	<i>ELEMENTI/SLOJEVI PRIZORA</i>
<i>blizu/daleko</i>	<i>planovi</i>

<i>fokusiran/nefokusiran</i>	<i>teksture</i>
<i>statičan/putujući/skokovit</i>	<i>boje</i>
<i>aktivni/pripravni/pasivni</i>	<i>svjetlo</i>
	<i>ritmovi</i>
	<i>odnosi (kontrast, živo/neživo, pokret, ponavljanje, oblici)</i>
	<i>detalj</i>
	<i>rezolucija</i>
	<i>točka fokusa</i>
	<i>okvir (vidljivi, misaoni)</i>

Tablica br. 1 i br. 2: kategorizacija pogleda prije odvijanja radionice, i nakon uvida sudionika.

Ono što slijedi

Ovaj rad nastaje direktnim utjecajem saznanja sa radionice, otkrivanjem potencijala njihove primjene na izvedbeni kontekst i kreće od pitanja koji izvedbeni postupci, na koji način (direktni ili indirektni) i pod kojim uvjetima mogu pokrenuti proces raslojavanja prizora, kako mogu voditi sam čin gledanja i putovanje kroz slojeve prizora. Kako se model radionice i modus uputa i zadataka može prevesti u izvedbene postupke i tekstualni materijal?

Kao očište mojih interesa, rad s monotonim prizorom vidim i u kreativnom potencijalu: koliko daleko mogu otići, a ostati unutar unaprijed određenih parametara; što mi nudi ono što je već tu, bez posezanja za novim? Umjesto u smjeru proizvodnje takvog materijala, ovaj projekt se fokusira na drugu stranu kovanice - kako se na taj način gleda, kako pogled i pažnja proizvode izvedbeno iskustvo, a ne ono što se gleda. Izvedbeni radovi koji su referentni za moju praksu nudili su prostor, i prije svega vrijeme, za uspostavljanje odnosa prema prizoru koji gledam - gledajući njih, osjećala sam da je otvoren plato za moju misaonu aktivnost unutar toga, umjesto da sam vođena korak po korak kroz nametnuta (kratka) trajanja i autorsku kontrolu. Svjesna toga

da u tome vidim (i kod sebe ponekad osjećam) i svojevrsno “bježanje od”, skrivanje ili nemogućnost odgovora na pitanja postavljena u određenom radu, u svojoj praksi želim uspostaviti barem guranje granica i insistiranje na izdržavanju - pa makar uistinu ne znala odgovor, ali barem svjesno ga postavljala da gledatelji (a time i ja) kroz izvedbu dobijemo vrijeme i prostor da na njih odgovorimo.

Dok je moj dosadašnji rad ispostavljaio nemogućnosti u gledanju, ovaj predložak želi pružiti svojevrsni poticaj, pomoć gledatelju, (na)vođenje na to što i kako treba gledati. Kao dodatni izvedbeni sloj, u nadi da uistinu može monotone prizore učiniti bogatim te iskustvo gledanja zanimljivim, logičan je korak dalje u istraživanju toga kako pogled funkcionira, na što reagira, koliko mu je podražaja potrebno i što se događa s njim kroz trajanje.

Portfolio postupaka

(Na)vođenje pogleda kroz tekst:

Tekst kao čest konstitutivni element izvedbe i sadržajno sidro te jezik kao izražajno sredstvo generalno imaju primat pažnje gledatelja čim su uvedeni u izvedbu - pored drugih mogućih elemenata u izvedbi koji mogu usmjeravati pogled i utjecati na njega (svjetlo, glazba, projekcija), tekst na najizravniji način rješava gledateljevu potrebu za razumijevanjem i nadopunom onog što se gleda. On na površinskoj razini daje uvid u značenjsku razinu izvedbe, stvara svojevrsni okvir i prizmu kroz koju publika promatra scenska dešavanja i gradi svoja očekivanja oko odvijanja istih. Ako govorimo o neverbalnim radovima, ta vrsta vođenja izostaje - gledatelj je izazvan sam čitati kazališne znakove, stvoriti vezu između njih i konstruirati sebi “priču” te izvedbe. U tome mu obično pomažu naslov rada, tekst u programskoj knjižici,... Prijedlog koji slijedi stoji na međi te dvije situacije: neverbalnog, monotonog prizora plodnog i spremnog na analizu te teksta kao vođe pažnje. Umjesto teksta koji sadržajno nadopunjava prizor te je konstitutivni element samog umjetničkog rada, ovdje se on nalazi izvan njega samog - točnije nad njim, vršeći

funkciju nad - sloja izvedbe, onog što može doći naknadno i ne utječe na sam tijek izvedbe, nego isključivo služi gledatelju pred kojim je zadatak konstruiranja i raslojavanja monotone izvedbe ili svakodnevnog prizora.

Ovaj dio rada podijeljen je na dva dijela: na predloške u postupcima te na tekstualne predloške koji se potencijalno mogu koristiti kroz te postupke. Dok postupci predstavljaju različite mogućnosti reprodukcije tekstova također se uzima u obzir kako različite prostorne i zvučne postavke mogu ne samo verbalno, već i senzorički utjecati na gledatelja, i time na sam čin gledanja. Pitanja oko direktnosti ili indirektnosti sugeriranja (jasnoća “zadatka”, spominjanje pogleda, konkretnost ili apstraktnost teksta) različito se otvaraju kroz postupke i tekstove, te prije svega žele ispratiti proces toga kako se (izvedbeni) prizor kao cjelovit konstruira u pogledu i pažnji da bi se kroz trajanje raslojavao. Tekstualni fragmenti inspirirani su iskazima sa radionice i u njima se riječi, rečenice ili slike koriste kao akcije ili propozicije za gledatelja - ovi materijali mogu služiti kao modaliteti za kreiranje novog tekstualnog materijala, daju moguće smjerove oko toga kako se pogled može voditi. Gore opisan pristup namjerava publiku staviti u poziciju istraživača, pasivnog promatrača želi preobratiti u aktivnog sudionika izvedbe, onog koji ima odgovornost prema svom iskustvu i dojmu izvedbe.

1. U projekciji

Projekcija teksta u sebi sadržava poznati postupak titlovanja izvedbe, gdje u klasičnijim primjerima tekst obično vrši funkciju prijevoda, spone između stranog i poznatog jezika, on daje značenje (nerazumljivom) verbalnom jeziku. U ovom slučaju ta funkcija se blago izokreće: on ne nadopunjava značenjsku razinu izvedbe, ne služi za razumijevanje, već daje okvir kroz koji se izvedbeni materijal može gledati, dodaje još jedan sloj izvedbi koji gledatelju usmjerava pažnju na scenski jezik. Umjesto teksta/titla koji zatvara, određuje, i usmjerava pažnju prema sadržaju, ovaj namjerava otvoriti pažnju gledatelja na multiplicitetne i apstraktne slojeve izvedbenog čina.

Čitanje titla za vrijeme izvedbe obično podrazumijeva mikro-podijeljenu pažnju - koliko god se titl pokušava smjestiti unutar scenskog prostora i vidnog polja gledatelja, često taj pogled nije u

mogućnosti obuhvatiti i scenu i sam titl, te se događa konstantna izmjena pogleda na to dvoje. U ovom slučaju se to može koristiti u strateške svrhe: da li postoji samo jedan prostor projekcije, više njih, koliko su približeni, udaljeni, da li su svi cijelo vrijeme upaljeni ili se ritmički izmjenjuju, itd.. Također je dodatni element na koji se treba obratiti pažnja grafički format u kojem se tekst projicira: do koje mjere se rastavlja tekst veličinom slova (a time i kontinuitet pažnje gledatelja), koliko se umanjuje da zahtijeva veći fokus, duže zadržavanje, zoom i pokušaj odgonetanja, da li se pušta u odnosu na dešavanja na sceni ili upravo u njenim prazninama. Kombinatorika tih elemenata pruža dodatnu mogućnost ritmičke i prostorne razrade, a zavisi isključivo od konkretnog rada na kojeg se dolje opisani postupci žele primijeniti: što i na koji način se želi u njemu naglasiti ili ukazati pažnja na, gdje postoji prostor za tu vrstu intervencije, a da ne opstruira umjetnički rad.

Moguće postavke teksta kroz projekciju:

- a) Klasičan postav titla (malo projekcijsko platno, laptop, ekran)
- b) Višestruki prostori za titlove u izvedbenom prostoru
- c) Putujući titl - ili kroz projekciju ili kroz fizičko pomicanje prostora titla (ekran ili malo platno)
- d) Titl ispred nogu publici - putuje kontinuirano kroz prostor, postav publike (na površini tla)

Različiti prijedlozi koje sam navela već sami po sebi evociraju različite vrste pogleda: u višestrukim prostorima za titlove dogodio bi se *skokovit pogled* koji bi reagirao na pojavu slova i riječi i preusmjerio pažnju na njih, putujući titl bi mijenjao glavnu *točku fokusa* gledatelju (ako pretpostavimo da je pogled usmjeren prema prostoru gdje može dobiti novi podražaj, pogotovo verbalni), a titl koji “prolazi” kroz plohe prostora, odnosno ispred nogu publici, pored toga što bi otvorio mogućnost gledanja dolje (što je rijetkost u izvedbi), bi također naglasio gore spomenutu mikro - podijeljenost pažnje, činio bi i kontinuirani tijek ritmova, kretanja, kolanja unutar prizora.

2. U zvuku

Slušanje teksta tijekom izvedbe daje dodatnu senzoričku propoziciju i ima mogućnost ujediniti ili podijeliti pažnju gledatelja. Biti vođen ljudskim glasom s jedne strane, a s druge strane ne vidjeti izvor zvuka (akuzmatičnost), čini taj glas apstraktnim, objektivnim, vanprizornim - pruža dovoljnu razinu ambivalentnosti oko njegove pozicije i uloge. On se može, i ne mora slušati, ne predstavlja imperativ sadržaju izvedbe.

Može se isključiti iz pažnje, kad prezentna ostaje mutna auditivna slika, a jasniji vizualni prizor, dok se s druge strane može dogoditi uranjanje i prepuštanje zvuku koje rezultira isključivanjem aktivnog pogleda na prizor ispred. Oscilacije pažnje na spektru između ta dva pola izrazito su zanimljive za prirodu pažnje i pogleda - na koji način zvuk, te verbalno direktna ili indirektna uputa utječu na čin gledanja i "upijanja" izvedbe i kako se prizor modificira kroz seljenje pažnje na drugo osjetilo. Da li tad izvedba upija gledatelja ili gledatelj upija izvedbu?

Mogućnosti reprodukcije zvuka:

- a) Na slušalice
- b) Na zvučnik (generalni)
- c) Manji zvučnici u prostoru

Izvedeno iz ovih postupaka, u zvuku predlažem još jedan modus vođenja koji se može primijeniti na sva tri tipa reprodukcije:

- d) Šaptanje - postupak potrage

Nerazgovijetan govor koji bi se pojavio tijekom izvedbe te bi trajao duže vrijeme prvo bi predstavljao šum, nešto što se ni ne mora odgonetnuti, no kroz trajanje i pojačanu prisutnost takvog zvuka, gledatelj bi krenuo u pokušaj dešifriranja tog jezika, te bi na duploj fronti ušao u funkciju istražitelja. Kroz maksimalnu fokusiranost na zvuk pogled na prizor bi mu varirao, već prije razumijevanja teksta ušao bi u proces apstrahiranja svog iskustva gledanja.

3. Na papiru

Kolokvijalnim nazivom programskih knjižica “uputama za gledanje” daje se naslutiti da tiskani tekst koji se daje publici najdirektnije sugerira usmjeravanje pogleda i način na koji gledatelj treba pristupiti onom što se događa ispred (ispod, iznad, iza) njega. Za razliku od titla ili zvuka koji su unaprijed strukturirani, izrežirani i koreografirani, tekst na papiru publici prije svega daje mogućnost izbora kad i kako će pročitati tekst, da li će se nečim ostati malo duže, da li će se nečemu vratiti, da li će to ponijeti sa sobom nakon izvedbe.

- a) Daje se publici prije izvedbe
- b) Daje se publici tijekom izvedbe
- c) Nalazi se u prostoru izvedbe na različitim mjestima

Dok davanje teksta publici prije izvedbe daje prizmu kroz koju oni gledaju njenu cjelinu, tekst koji bi im bio dan tijekom izvedbe implicira određenu vrstu kontinuiteta, linearnosti u vođenju pogleda: svakim novim tekstom ušlo bi se u novu fazu, u novo produblјivanje, u saznanje da će toga biti još - što daje još jednu mogućnost oko usmjeravanja pažnje gledatelja. U tom slučaju prevladava autorska želja oko toga kako će se taj pogled ponašati, dok se pod c) nalazi prijedlog u kojem gledatelj sam mora doći do “uputa”, on ih otkriva u svoje vrijeme (ako ih uopće otkrije). Proizlazeći iz toga, izvukla bih još jedan postupak koji bi se ponašao na sličan način te imao slični ishod:

- d) Skriveni tekst - tekst koji je u boji ili materijalu unutar prizora, skoro nevidljiv, tek nakon dužeg gledanja ili iz određenog kuta se otkriva da nešto postoji

Postupak inspiriran radom Marie Eichhorn: *Relocating a Structure* - rad je bio prikazan u Njemačkom paviljonu Venecijanskog bijenala 2022. Autorica je u njemu ogolila zidove i tlo paviljona kako bi prikazala njegove rekonstrukcije kroz povijest, poglavito za vrijeme nacističkog režima. Pored/iznad/ispod cigle i temelja koji izvire, na bijelom zidu je bijelim slovima bilo napisano koju funkciju je taj dio prostora vršio i koje godine. To bi bilo vidljivo tek pod određenim kutem ili nakon dužeg zadržavanja pogleda u blizini, kad bi malo po malo izvirila

razlika između tekstura - na taj način otkrivajući da tamo nešto uistinu postoji i time privlačeći pažnju gledatelja koji to želi i pročitati. Zamišljam isti postupak u izvedbi - s obzirom da su svi postupci prilagođeni gledatelju koji se ne kreće, predloženi natpisi bi mogli stajati bilo gdje u prostoru (iznad, ispod, ispred, blizu, daleko), a njihovo postojanje bi otkrilo ili svjetlo koje prolazi, odsjaj, ili bi naprosto nakon dužeg vremena i gledanja, gledatelj postao svjestan da je i to prezentno u prostoru. U tom smislu se radi o sličnom zadatku i efektu kao kod vidljivih tekstova koji su raspoređeni po prostoru: gledatelj je u funkciji istraživača, no tu se radi o dodatnom sloju gdje prvo postojanje tog teksta mora ući u pogled i pažnju.

4. Izgovoreni tekst

Glas kojem se vidi izvor zvuka, odn. tijelo koje progovara ima ponešto direktniju ulogu u izvedbi od dosad nabrojanih - to pretpostavlja ili intervenciju u izvedbeni materijal ili figuru onog koji vodi proces gledanja (možda i izvođenja), figuru nadpromatrača. S obzirom da se u ovom radu fokusiram na modalitete koji ne interveniraju u samu izvedbu, izgovaranje teksta od strane izvođača tijekom same izvedbe ne uzimam u obzir.

- a) Tijekom izvedbe - figura redatelja/koreografa/dramaturga (prisutan na kroz cijelu izvedbu)
- b) Na samom početku izvedbe - lecture performance ili monolog (neko od izvođača ili figura redatelja/koreografa/dramaturga)
- c) Prije izvedbe - strukturirani razgovor otvoren prema publici (referenca - Xavier Le Roy: *Low Pieces*)

Kroz ove postupke tražila sam modus koji bi naglasio da vođenje pogleda kroz tekst nije integralni dio izvedbe, već je svojevrsna sugestija gledatelju - kao što u *Low Pieces* razgovor na početku predstave nema osobitog značaja za tijek same izvedbe, odnosno izvedba bi i bez toga funkcionirala i bila cjelovita, tako ovdje sva tri postupka pokušavaju ići u sličnom smjeru: kao što Tomi Janežić u predstavi *še ni naslova* vrši funkciju onog koji pozdravlja publiku i uvodi ih u

desetosatnu predstavu koju će gledati te se tijekom izvedbe par puta javi obavještavajući publiku koliko je još vremena ostalo, koliko će trajati pauza, u kojem prostoru se odvija izvedba nakon pauze. On sam nema utjecaj na odvijanje izvedbe, ali je figura koja, barem temporalno, prolazi sličan proces kao gledatelj, a gledatelju služi kao spona između izvedbe i njega, svojevrsno ohrabrenje u izdržavanju, onaj koji čini izvedbu manje stranom, približava je, demistificira je. Pogotovo kad se radi o monotonim prizorima, takva figura bi mogla biti od ključnog značaja - s obzirom na moguću hermetičnost i iskustveni izazov koju ti prizori nude, ovim se otvara most (na drugačiji način od dosadašnjih postupaka) koji bi zbog razlike u jeziku (ne verbalnog već scenskog, što uključuje i razliku u pristupu) između tekstualnog dijela i izvedbe mogao prevazići užtost, nedorečenost, neshvatljivost situacije koja je stavljena pred gledatelja. Za razliku od drugih spomenutih postupaka koji bi se lakše mogli stopiti sa izvedbom, odavajući utisak da su integralni dio nje, ovi bi upravo radili na vidljivom odvajanju to dvoje, na naglašavanju nad - (ili pored?) slojevitosti, afirmiranju funkcije dodatka. Sva tri postupka mogla bi osvijestiti artificialnost društvene situacije gledanja izvedbe i samim tim bi potencijalno pomogli gledatelju da uđe u taj prizor i osjeti se dijelom te cijele situacije, a ne vanjskim promatračem.

Ponukana situacijom *lecture performance-a* izvlačim još jedan mogući modus vođenja, doduše ne u izgovorenim tekstu, već u pukoj vizualnosti:

d) Tablica pogleda (sa radionice) - postavljena na vidljivom mjestu kroz cijelu izvedbu

Tablica kategorizacije služila bi kao vizualna vodilja koju gledatelj može, i ne mora afirmirati, no samom činjenicom da je ona izložena otvorila bi se mogućnost ulaska u nad - slojevitost izvedbe, a gledatelj bi na najslobodniji način od dosadašnjih mogao istražiti i ispitati te poglede na gledanju prizora.

Tekstualni fragmenti - predlošci i smjernice koje se mogu koristiti uz postupke:

1.

Već je tu. Širok. Nemiran. Skače ili istražuje. Uspostavlja granice. Rubove početka i dubinu kraja. Diše, smiruje se. Pokušava ne proizvoditi.

Jedno je sidro - ono što prevladava. Sve ostalo se tek treba izgraditi oko njega. Boja, tekstura, živost ili neživost. Usađenost ili pokretljivost. Razlike.

Sužava se, odabire točku. Provodi neko vrijeme s njenim ritmovima. Mijenja.

I mijenja.

I mijenja.

Raslojava.

Razlikuje blizine i udaljenosti.

Prepoznaje granicu i lagano je dotiče, otkrivajući novu granicu.

Okvir postaje kadar, kadar postaje vidno polje, vidno polje postaje prizor. Kombinacija linija, oblika, oblika na oblicima, rupa, mrlja, reljefa, ponavljanja.

Ponavljanja, ponavljanja, ponavljanja, ponavljanja.

Nenadani pokret - promjena.

Vraćanje na nedovoljno dotaknute. Direktno. Indirektno. Periferno.

Odlazak u zabranjeno.

U nevidljivo, tamno, zrnasto. U ono što se razlijeva.

I razlijeva ga namjerno. Širi se, korača unazad. Fokusira se na zvukove.

Na svoj dah.

Na temperaturu tijela i zraka.

Na dodir sa stolicom.

Na količinu i plovidbu pljuvačke.

Vidi samo trzaj ritmova, i njihanje. Rub nosa. Obris trepavica.

Ono što smeta cijelo vrijeme.

Temeljne razlike.

Kontrast.

Priželjkuje promjenu. Nešto novo. Nemogući bijeg.

Priželjkuje prizor prije promjene.

2.

Cijelo vrijeme slušao je samo najudaljenije zvukove.

3.

okvir kadar prizor vidno polje okvir kadar prizor vidno polje okvir kadar prizor vidno polje

4. Transkripcija sa radionice:

Kasnije je to za mene dobilo naziv “iskrivljeni ritam”. I bila je jako zanimljiva pojava, ono, za vrijeme tog istraživanja da znači ako primijetim da neki dio u mom vidnom polju mi je nedostupan a imam dio toga da mi je dostupan (kao na primjer to su bile lampe), ja vidim i pokušavam shvatiti koji je ritam lampi, ali ja jednostavno ne mogu toliko vidjeti, i onda se dogodi taj neki iskrivljeni ritam zapravo tih elemenata koji kao, recimo je želim slušati koji je ritam tih lampi, i ne mogu jer ne vidim jasno i dogodi se doslovce u pogledu nekakva distorzija, nekakva iluzija da ja ne mogu skužiti koliko je njih zaista i naravno ne idem preko boli i tako da.. Bilo je zanimljivo uopće vidjeti do kud to ide kao na primjer ja vidim da bijeli lijevi zid ima ove linije ali ja ne vidim do kraja, znači ja imam ograničenje, ja imam znanje da su one tu, pretpostavku da su po cijelom zidu, ali ono što se tad događa je da se dogodi taj iskrivljeni ritam. Netočan ili distorziran.. Onda je pak bilo zanimljivo da vidim Urha, vidim Viki, i vidim da Urh ima sjenu, vidim gdje mu je sjena, i znam da ju Viki ima, znači imam znanje, znam da Viki ima sjenu, ali ja ne vidim gdje je njena sjena. Takve stvari su mi bile zapravo interesantne. Bilo je i par neuspjelih kao interesa, kao šta mi sad znači da ovo ne vidim, nešto mi priječi put, grana se savija, prozor mi priječi put da vidim putanju kojom se ona kreće, i tu mogu imaginirati ali mi možda trenutno nije zanimljivo. Možda zato jer sam već zasićena s tim do kud taj imaginacijski dio odradi, potrošila sam tu zalihu, i onda sam bila malo dulje s prostorom i tim što mi je nedostupno, i što mi je nedostupno: ono iza. Nema šanse, ja nemam pojma šta se događa iza, i onda na koji način nekakve logike, koje su meni dosada poznate kojima ja mogu uopće zamisliti i onda se uključuju sjećanja pa promatram elemente koji sudjeluju su u suradnji kreiranja uopće te slike koja mi je nedostupna. Sjećanja, znanja, čitanja prostorije, arhitekture, logike ovog prostora, znaš, kao više paralelnih nekih logika. Neko je bio to spomenuo za iza, sad se ne mogu

sjetiti... Ali zanimljivo je recimo jedan put imam sad tu to zakrivljenje i sa tim taj ritam tu tu tu-tu, i onda imam dio koji mi je nedostupan i onda kao šta se dogodi u ritmu nečeg što iz vidljivog ode u nevidljivo i vraća se u vidljivo, ali dobro druga je senzacija da u tim nekim periferijama i testiranjima granica je da mi se stvarno raščisti nešto, odjednom kad sam se već sedamnaesti put vraćala na desno sam stvarno mogla otići još mrvicu dalje što je vjerojatno vezano uz sam mišić oka...

5.

Prekriženih nogu i naslonjenih leđa na sivi naslonjač diše ritmom koji još uvijek čeka na prilagodbu i početak situacije. Okreće bradu kako bi brzo preletjela preko svih stvari u prostoru, kao da jednom kad krene neće imati priliku za to. Oči joj zapinju na zdjeli punoj trulih jabuka - pokušavajući da otkrije da li je to samo privid boja pod umjetnom rasvjetom ili postoji drugi dokaz ili tekstura koja bi svjedočila u tu korist. Stiska mišiće oko očiju u pokušaju da približi sebi prizor i fokusira željeni dio. Zasmeta joj zavjesa trepavica. Nešto zabljesne u lijevom kutu. Pogled joj se sam okrene prema događaju.

6.

U svakoj liniji začula je jedan potez gudalom, u svakoj rupi jedan pad tupog predmeta, površine su zapinjale, škripale, klizile i skakale. U opipavanju ritma pluta preko fragmenata tihih, dugih tonova, gongova, staccata, crescendo i decrescenda, organskih i anorganskih zvukova.

7.

Brojala je kvadrate i linije. Četrdeset i dva, naredanih jedan na drugi.

Zabranio je sebi gledati ono što ne pripada.

Tražila je detalj.

Otkrivala je rub pogleda ne pomičući oči.

Pokušao je sve napraviti mutnim.

Širi i sužava kadar oko točke fokusa.

Zatvara oči i gleda.

Sluša površine.

Pikselizira.

8.

Priželjkuje da nikad nije vidjela svjetlo.

9.

Jel možeš preseliti oči iza ušiju?

Koliko dugo možeš gledati vrh nosa?

Na kojoj neupečatljivoj točki se želiš zadržati?

Da li se šum ikada umiri?

Što je sve odsjaj?

Koliko je smjerova?

Što je mekano?

Što se lomi?

Kako može blizu postati daleko?

Kako ne prepoznati?

(Na)vođenje pogleda kroz druge elemente u izvedbi:

Pored usmjeravanja pogleda kroz različite manifestacije teksta, u ovom radu bih htjela otvoriti i obzor prema drugim postupcima u izvedbi koji imaju potencijal vođenja pogleda - dok su primjeri kroz tekst na verbalni način koristili ishode radionice, ovdje se ti ishodi donekle apstrahiraju i svode se na indirektniji utjecaj na pažnju gledatelja. To podrazumijeva i blago odstupanje od dosadašnjeg insistiranja na funkciji “dodatka” u izvedbi jer sami postupci na direktniji način interveniraju u izvedbu, no smatram bitnim otvaranje i ovog područja u ovom istraživanju jer nudi potencijal daljeg širenja i konkretiziranja mogućnosti (na)vođenja pogleda. Iako u razradi nisu toliko konkretni kao postupci u tekstu, bilježim ih kao principe, kao početak razmišljanja o usmjeravanju pogleda kroz druge elemente izvedbe, kao principe koji se mogu dalje razvijati i kombinirati.

1. Svjetlo

U svjetlu kao klasičnom sredstvu usmjeravanja pogleda vidim potencijal kroz pretpostavku da će gledatelj nakon nekog vremena identificirati svoj pogled sa kretanjem svjetla - da će kroz vrijeme i kroz adekvatnu upotrebu ovih postupaka nastati paralela između to dvoje, te da će naposljetku to rezultirati osamostaljivanjem gledateljevog pogleda. Postupci koji slijede različiti su prijedlozi i mini-partiture koje bi mogle pokrenuti proces prisutnjavanja okoliša izvedbe i osvješćivanja gledateljevog pogleda na njega.

a) Spot praćenje - svjetlo koje se ponaša kao ljudski pogled

Svjetlo prvo prati pojedine osobe, pa detalje u njihovom kretanju, onda krene reagirati na svaku manju promjenu, duže vrijeme prati jednu osobu čak iako se ona ne kreće, onda se njegov raspon širi na apstraktnije razine: usmjeren je prema praznini u prostoru, prema izvoru zvuka (zvučniku, svjetlima), prati više razina prizora, mijenja vrijeme zadržavanja - pokušava ukazati na vizualnost nevidljivih elemenata u prizoru.

b) Različiti izvori svjetla postavljeni u samom prostoru

Izvori svjetla različitih širina doseg, na različitim razinama. Druga rasvjeta tokom izvedbe ne postoji. Izmjenjuju se principi paljenja pojedinih lampi kad im se neko približi i paljenje neovisno od toga - time naglašavajući druge elemente i teksture u prostoru. Ključno je trajanje i naglašavanje ambivalentnosti (u odnosu na izvedbeni materijal) oko paljenja svjetla, te je moguće ritmično izmjenjivanje pojedinačnih lampi i paljenje njih u grupama ili cjelini.

c) Od generalne rasvjete do mraka

Postepeno smanjivanje intenziteta svjetla sve do samog mraka. Gledatelj ostaje sa sjećanjem na izvedbu dok se ona odvija u mraku, ili primjećuje druge stvari i postaje svjestan drugih stvari koji su izazvani promjenom u osvjetljenju.

d) Izvedba u mraku

Postupak koji je zanimljiv utoliko što gledatelja odmah pri početku suočava sa nevidljivošću onog što je primarno došao gledati. Taktike snalaženja pažnje u takvoj situaciji mogu biti različite: od čekanja da se oko privikne na mrak, do zatvaranja očiju, slušanja zvukova, do gledanja bilo čega što oko relativno može razaznati.

2. Zvuk

Zvuk je element koji na značajan način uokviruje i posjeduje mogućnost potpune promjene perspektive na ono što se gleda - ovdje predlažem par modaliteta korištenja zvučnih materijala, bilo iz same izvedbe, procesa, ili vanjskih materijala.

a) Ozvučenje tehnike koja se koristi u predstavi

U izvedbi u kojoj nema drugih izvora zvuka ozvučeni mogu biti reflektori, ventilacija, projektor, upaljen zvučnik, može biti ozvučen vanjski dio izvedbenog prostora (ulica ili hodnik).. Šumovi izvedbe i prostora izvedbe prisutnjavali bi ono "između" i ono što se inače želi sakriti u izvedbi - ono što kao gledatelji voljno isključujemo iz pažnje, odbacujući ih iz prizora kao distrakcije.

b) Ozvučenje poda

Ozvučenjem poda gledatelji bi čuli korake izvođača te bilo kakav pokret koji oni sami proizvode a prenosi se preko poda - meškoljenje u stolici, njeno pomicanje, promjena pozicija nogu, itd. U idealnom slučaju taj postupak imao bi sinestetski moment, kroz vizualni podražaj do auditivnog pa i osjetilnog, od trodimenzionalnog do dvodimenzionalnog i nazad.

Pored zvuka koji nastaje kroz samu izvedbu, moguće je korištenje unaprijed pripremljenih zvučnih zapisa:

- c) Zvučni zapis sa probe - pričanje o tome što se radi, korekcije, misli izvođača, autorskog tima...
- d) Zvučni zapis samog progona - preklapanje i mimoilaženje u radnjama i tijeku
- e) Zvučni zapis sa radionice - neko opisuje svoje iskustvo gledanja (slična propozicija se nalazi i kod postupaka u tekstu)
- f) Zvučni zapis iz igranog filma
- g) Zvučni zapis iz dokumentarnog filma

Vrlo raznorodnih izvora, ovoj kategoriji prijedloga u ovom formatu rada teže je dati konkretne prijedloge. U primjeni filmskih materijala trebalo bi se uzeti u obzir što u komunikaciji sa izvedbenim materijalom može proizvesti efekt osviještenog pogleda i osviještene situacije gledanja: da li je to kod dokumentarnog filma ekspozicijski tekst o krdu životinja, o prirodi, o biljkama ili opisima konkretnih okoliša? Da li je kod igranog filma to akcijski film koji bi naglašavao ne-akcijsku prirodu monotonog prizora? Da li je to crtić? Treba uzeti u obzir trajanje koje bi omogućilo da se otvori prostor apstrahiranja i zvučnog materijala, i da se premosti razina interpretacije kroz taj isti materijal. Zvučni zapis u kombinaciji sa izvedbom treba biti pomno odabran u skladu sa logikom materijala, te bi trebao biti dovoljno kompaktan i ambivalentan da omogući formalni ulazak u njega, da zajedno uspostave ne-hijerarhičnost, i mogućnost gledanja koje nije usmjereno ka sadržaju prizora.

- h) Zvučni zapis šetnje kroz okoliš

i) Zapis u kojem se čuju koraci onog koji snima predstavljao bi aktivnu kretnju kroz taj okoliš uz koju ide i mobilniji pogled. Takav zapis mogao bi stvoriti iluziju pokreta, naglasiti kontinuiranost i ukazati na različite ritmove i (po)kretanja u prizoru.

j) Zvučni zapis okoliša

U mirnom zapisu okoliša pretpostavljalo bi se bivanje unutar tog okoliša, svojevrsna ambijentalna podloga. Ključno je kod ovog postupka kako da materijal u zvuku ne vrši funkciju metafore ili mjesta dešavanja, nego kroz kompozicijsku logiku (opisanu ispod) evocira različite vrste pogleda.

k) Tehnički zvuk kamere

Kako bi kamera pratila ono što se događa? Koliko su ti zvukovi prepoznatljivi ljudskom uhu i da li bi prizvali rad s pogledom? U sklopu toga pitam se i o drugim zvučnim efektima poznatim iz šire upotrebe, ili animiranih filmova - koliko su usađeni u znanje da bi posjedovali mogućnost instantnog (možda i podsvjesnog) prepoznavanja i gledanja u skladu sa tom propozicijom (zoom, brza promjena, skeniranje,...)

Svi navedeni postupci mogu se provući kroz određene kompozicijske principe:

Ondulacijska logika zvuka naglasila bi *loop*, nedogađajnost, repeticije, varijacije, modulacije.

Puštanje zvuka od tihog i postepeno poglašavanje pojačavalo bi prisutnost propozicije u zvuku.

Postepeno stišavanje glasnog zvučnog materijala naglasilo bi prisutnost onog što ostaje.

Kroz kombinatoriku tihih, prigušenih i glasnih elemenata na auditivnom spektru bi se igralo sa pojmovima blizine i daljine.

3. Vizualno usmjeravanje pogleda

a) Projekcija video materijala

b) Vizualna partitura za gledanje postavljena u prostoru (pod, plafon, izloženo)

Ova dva prijedloga konkretnije mogu odrediti kao “tablicu pogleda⁷ u apstraktnijem obliku”. Kreću iz pretpostavke da gledatelj kao onaj koji iščitava izvedbu u svemu nalazi znak i između znakova traži vezu i odnose. Tako bi vizualna partitura trebala odgovarati izvedbenom materijalu i njegovom prostoru po određenoj logici ili želji što se želi naglasiti kako bi gledatelj mogao do toga doći i sam.

c) Projekcija projekcijskog kvadrata (kadar)

Postoji par mogućnosti uporabe projekcijskog kadra u izvedbi, te se većina pristupa nalazi i u strukturalnim filmovima:

Od velikog i širokog do najmanjeg (Michael Snow: *Wavelength*)

Putovanje s desna na lijevo (Michael Snow: *Back and Forth*)

Putovanje u krug (Chantal Akerman: *La chambre*)

Praćenje izvedbe logikom pogleda (slično kao svjetlo - kadriranje)

Kroz navedene postupke koristi se prepoznatljiv oblik kadra kao onog koji određuje rubove pogleda - no samom prisutnošću takvog elementa u izvedbi naglašava se potreba za fokusiranjem i fragmentiranjem pogleda, evociraju se različiti tipovi pogleda kroz trajanje propozicije. Kroz određeno kretanje putujućeg kadra (sporo, brzo, *steadicam*, kamera iz ruke) direktno se prevode vrste pogleda

d) Okviri na sceni

Iako je projekcijski kadar jedna vrsta okvira, smještanjem klasičnog okvira na scenu (jednog ili više, manjeg ili većeg) uvodi se komponenta kadriranja pogleda i odvajanja prostora na ono unutar i van kadra - iz iskustva radionice, sudionici koji su imali neku vrstu okvira u svom prizoru su više razmišljali o različitim vrstama okvira koje gledaju i u kojima se nalaze. Taj okvir ili ti okviri mogu se i pomicati i okretati tijekom izvedbe - a bilo kojom vrstom kretnje evocirat će početak sličnog procesa kod gledatelja.

⁷ Strana br. 7 i 8.

4. Vrijeme:

Komponenta trajanja kod monotonog prizora izrazito je bitna jer monotonija nastaje u vremenu, i u gledanju takvih prizora smatram bitnim da gledatelj zna što ga čeka, da ne očekuje promjene i zna koje vrijeme će potrošiti unutar tog iskustva. U suprotnom, ako djeluje po svojim očekivanjima (a možda i izvedbenim preferencama), prije će doći do momenta nestrpljivosti i težine nošenja sa situacijom - te će osvještavanje pogleda i poziv na aktivnost gledatelja biti otežana, ili čak u potpunosti onemogućena. Zbog toga, vizualna reprezentacija protoka vremena može biti integralna za ovaj rad, te ovi postupci upravo predstavljaju neke od mogućnosti:

- a) Pješčani sat smješten u prostoru
- b) Mehanički ili digitalni sat u prostoru (stolni, zidni, ručni - jedan ili više njih)
- c) Odbrojavanje/otkucavanje do kraja izvedbe
- d) Lažno vrijeme - sat koji ide krivo (otkucava sporije od točnog)
- e) Figura redatelja/koreografa/dramaturga koja obavještava o vremenu
- f) Led po prostoru koji se topi
- g) Voda koja se kuha do ključanja i potom isparava

5. Postav publike

Kroz zadnju kategoriju postupaka predlažem postavke publike koje bitno određuju njihovu perspektivu i pogled na cijeli prizor. Svaka od njih priziva drugu vrstu pogleda i bivanja sa situacijom izvedbe.

- a) Od gore (ptičja perspektiva)

Ptičja perspektiva nudi širi kadar, izvođači se mogu obuhvatiti u vidnom polju gledatelja (u zavisnosti od visine na kojoj se publika nalazi), te je svaka promjena, pokret kao mali pomak koji oko registrira.

- b) Sjedenje na *lazy bagovima*

Sjedeći na lazy bagovima, ili nekim drugim tipovima sjedalice koji omogućavaju udobno gledanje, automatski se priziva opušteniji način gledanja a samim tim i pogled - nestaje tenzija u tijelu koja traga za podražajem, već zbog tjelesne udobnosti i topline se drugačije pristupa činu gledanja. Prizor se prima, a ne traži.

c) Velika udaljenost od izvedbe

Na koji način je onda određeno što je sve dio izvedbe, što gledatelj po tom pitanju odlučuje?

d) Prozor ili stakleni zid između publike i izvedbe

Naglašava “unutra-van prizornost”, ograđuje izvedbenu situaciju od situacije gledanja, te je samim time i naglašava.

Bibliografija

Feral, Josette. "The Specificity of Theatrical Language." *SubStance* 31, br. 2/3. 2002: 94-108.

Ngai, Sianne. "Stuplimity." U *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

Odell, Jenny. *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*. Brooklyn: Melville House, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Usmjerenje dramaturgija izvedbe

OBJEKTNOST HODA U OČIMA GLEDATELJA I KAMERE

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Una Bauer

Studentica: Anna Javoran

Zagreb, 2023.

“It is a bodily labor that produces nothing but thoughts, experiences, arrivals.”

Tako o hodu govori Rebecca Solnit, autorica knjige *Wanderlust: A History of Walking*⁸. Iako se njen citat odnosi na onog koji hoda, primjećujem da hod u izvedbenom kontekstu stvara isti efekt na samog gledatelja: znakovitost hoda na sceni povlači sa sobom posebnu vrstu poziva na kontemplaciju, djeluje dramatično, naglašeno simbolički, vodi ka katarzi, ili ukazuje na povijesnu implikaciju korištenja hoda u izvedbi (Judson Church Theatre, Robert Wilson). Tijekom gledanja hoda, javljaju se pitanja oko odluke (ne)svrhovitog korištenja tijela: pitanje o hodu kao svrhovitoj kretnji stavljenoj u kontekst nesvrhovitosti umjetničke izvedbe; javljaju se i pitanja povezana s namjernim izostankom virtuoznosti plesačkog tijela; pitanja povezana s odlukom da se uopće hod, kao često krajnje simbolička gesta, postavi u pokušaju da to prestane biti. Kako to da je u izvedbi teže postići to da je hod hod sam, dok film, točnije *slow cinema* (filmovi Bele Tarra, Weerasethakula) ne nailazi, smatram, na prepreku po tom pitanju?

Hod u svakodnevnom životu često je praktičnog karaktera - on je monotona, neizbježna radnja, lokomotorno sredstvo koje prostorno i vremenski uvezuje i povezuje iskustvo življenja, a najbliži je tjelesnom automatizmu disanja ili kucanja srca⁹. Neophodan je i često zanemaren element ljudskog života. Povijesno poprima različita obilježja (fiziološka, psihološka, kulturna): “luta u religiju, filozofiju, krajolik, urbanu politiku, anatomiju, alegoriju i slomljeno srce”¹⁰, želi postati istraživanje, ritual, meditacija¹¹. Postaje simbolom filozofije (peripateti), slobodnog vremena. Vezan je uz hodočašće, rekreaciju, političke akcije (marševi). Postaje nosioc praksi poput flanerizma i derivea¹² - a sve one rade sponu između unutarnjeg i vanjskog putovanja, odnosno razmišljanja i hodanja. Hod postaje sredstvo konkretiziranja prakse razmišljanja - onog što se u kulturi usmjerenom na proizvodnju smatralo “neradom”, “ne-rađenjem-ičeg”¹³. “Ritam hoda

⁸ Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (New York: Penguin Books, 2001)

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Flanerizam se vezuje uz figuru urbanog (muškog) hodača u devetnaestom i dvadesetom stoljeću. On je “poznavatelj urbanih detalja koji oscilira između sociokulturnih konstelacija svakodnevice”. Derive kao praksa se razvija sa pokretom situacionista 50-ih godina prošlog stoljeća, kad oni iz kritike prema pasivnom flanerizmu i “snovitom” aspektu deambulacionizma predlažu psihogeografiju kao praksu istraživanja urbanih sredina koji pokušava povezati geografske zadatosti sredine sa društvenim uređenjem i svjesnim ili nesvjesnim ponašanjem pojedinaca. - <https://hybridflaneur.wordpress.com/category/performativity/>

¹³ Solnit, (2001) op.cit.

generira svojevrsni ritam razmišljanja, prolazak kroz okoliš stimulira prolazak kroz niz misli”¹⁴. Mehaničnost hoda i njegov metronomski ritam kroz povijesne prakse hodanja utjelovljuju transformativnu svrhu - u današnjem svijetu usudila bih se reći da *hiking* imaju slične implikacije.

Henry David Thoreau u svom tekstu/predavanju iz 1851.¹⁵ hodanje u prirodi, ili divljini (naglašavajući negativni aspekt čovjekove potrebe za “ukroćivanjem” svog okoliša), smatra umijećem¹⁶ s čijim značajem ne može svatko biti upoznat, a ukorijenjen je u daru za lutanje. On ga povezuje za “svetozemljašima” iz srednjeg vijeka koji su lunjali u potrazi za Svetom Zemljom¹⁷. “Jer svaka šetnja jest neka vrsta križarskog pohoda, koji propovijeda neki Petar Pustinjak u nama, da krenemo i ponovo osvojimo Svetu Zemlju iz ruku nevjernika” - tvrdi, time ukazujući na kvalitetu hoda koja neminovno nosi auru hodočašća. Boreći se protiv dimenzije hoda koja predstavlja tjelovježbu i automatizam, te naglašavajući njegovu kontemplativnu razinu (“Morate hodati poput deve, za koju kažu da je jedina životinja koja umuje dok hoda”¹⁸) svojim eteričnim tekstom on teži pogledu na čovjeka koji je “stanovnik, ili dio prirode, a ne član društva”¹⁹.

Hod, onda kad se osvijesti i koristi van funkcionalnog okvira (odnosno kao puko lokomotorno sredstvo) nosi sa sobom određenu auru - potrebu pronalaska duhovne svrhe takvom činu. Koje su onda mogućnosti odvajanja hoda od njegovih simboličkih utega? Može li on biti autonoman, predstavljati isključivo sam sebe bez sloja aure koji nosi sa sobom? Možemo li ga u izvedbi “očistiti”, lišiti asocijacija, potrage za značenjem, upisivanja interpretacije? Kako i kroz koji dispozitiv se može prikazati mehaničnost hoda? Putovanjem kroz radove iz različitih umjetničkih polja pratit ću mogućnosti objektnosti hoda, posebno se fokusirajući na dihotomiju između žive izvedbe i snimanog materijala - uzevši kao polazišnu točku Benjaminov tekst *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Henry David Thoreau, *Hodanje* (Kordun: Što čitaš, 2019), 3.

¹⁶ Ibid., 5.

¹⁷ Ibid., 5.

¹⁸ Ibid., 13.

¹⁹ Ibid., 5.

Walter Benjamin spominje auru u srodstvu s pojmom autentičnosti umjetničkog djela. Ona nastaje iz jedinstvenosti postojanja umjetničkog rada i toga kako ono svjedoči o povijesti kojoj je bilo podvrgnuto²⁰. Samim time, aura se čvrsto oslanja na tradiciju i fenomen distance²¹, koji su uspostavljali određeni društveni poredak i generalnu percepciju koju moderni čovjek, odnosno masa, prevazilazi potrebom da “približi stvari, prostorno i ljudski,” dakle da prilagodi stvarnosti masama, i mase stvarnostima²² - što proizlazi iz “osjećaja univerzalne jednakosti stvari”²³. Upravo za to je služila mehanička reprodukcija, prvo u vidu fotografije, zatim u vidu filma, koja je “odvojila reproducirani objekt od domene tradicije”²⁴. S obzirom da je aura upravo “ono što vene u dobu mehaničke reprodukcije”²⁵, usudila bih se tvrditi da je pravo odvajanje, odnosno izdvajanje hoda kao mehanike pokreta, moguće isključivo kad je ono snimljeno.

Sam hod skup je društvenih i bioloških tjelesnih ritmova²⁶ koji se zasnivaju na “bipedalnim” ritmovima otkucaja srca, disanja, zamaha ruku i manje vidljivih tjelesnih procesa mišića, udova i krvotoka²⁷ - piše Yi Chen u eseju “Walking With: A Rhythmanalysis of London’s East End”, koja smatra da se upravo u potencijalu pokretnih slika krije mogućnost analize osjetilnih aspekata hoda. Dopunimo li to Benjaminovim tvrdnjama koji smatra da je “snimljeno ponašanje” spremnije na analizu u usporedbi sa situacijom izvedbe zbog neusporedivo preciznijeg iskaza situacije i mogućnosti lakše izolacije elemenata gledanog, zaključujemo da film posjeduje mogućnost otkrivanja novih strukturnih formacija objekta gledanja²⁸.

Jedan od najpoznatijih “hodajućih” radova svakako je “The Great Wall Walk” Marine Abramović i Ulaya iz 1988. godine. U njemu su oboje, kretajući sa suprotnih strana kineskog zida, hodali preko devedeset dana da bi na kraju putovanja i performansa priveli kraju svoje dugogodišnje životno partnerstvo. Iako se u središtu rada nalazi čin hoda, i to iscrpan i dugotrajan koji bi kroz svoju protegnutost u vremenu ponudio savršenu podlogu za čišćenje hoda

²⁰ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *marxists.org*, 1936., <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Yi Chen, “Walking With: A Rhythmanalysis of London’s East End,” *Culture Unbound* 5 (2013): 532.

²⁷ Ibid., 532.

²⁸ Benjamin, (1936) op.cit.

od njegovih asocijativnih i simboličkih viškova, ovaj rad i sve okolnosti oko njega upućuju na transcendentalnu intenciju iz koje je on pokrenut²⁹. Iako je umjetnost performansa na različite načine pristupila pitanjima odnosa između tijela i uma, umjetnika, umjetničkog djela i publike, ono što je za nju specifično je da je u središte svog djelovanja stavila samo tijelo - izravno se suprotstavljajući uspostavljenim i ustaljenim reprezentacijskim funkcijama vizualnih umjetnosti koje su bile vođene “maskulinom” prednosti uma³⁰. Potreba da se umjetnička djela sagledavaju objektivno, da se nađe ispravno čitanje i estetska prosudba vrijednosti i značenja umjetničkog djela³¹ spada pod tradiciju koju je performans kroz naglašenu i nerijetko šokantnu osjetilnost iznova i iznova dovodio u pitanje. Upravo zbog relacijskog karaktera performansa, zbog njegove aktualnosti u privatnoj i javnoj sferi i adresiranja tjelesnih, emotivnih i afektivnih pitanja on je inherentno političan - nudi sebe kao platno za kontemplaciju i teži naglasiti liminalnost između tijela i uma, tijela i tijela, uma i uma³². Vjerojatno najpoznatiji rad (barem u *mainstream* sferi) Marine Abramović *The Artist is Present* predstavlja svojevrsan skup njenog opusa, sukus njenih godinama realiziranih ideja u dotad najjednostavnijoj formi: sjedeći s jedne strane stola, sudionici su pozvani sjesti nasuprot nje i gledajući ju u oči “dopustiti prolazak iskustva kroz njih” čije objašnjenje bježi označavanju i mogućnosti jezičnog izraza - izazivajući različite reakcije od asocijacija, sjećanja, suza, itd. Ovaj rad, stavljen u ceremonijalni i ritualni okvir oslanja se na “dijalog energija”³³ i direktno prikazuje, otkriva i priziva auratičnost - u Benjaminovskom smislu “drugo uzvraća “naš pogled” i time je zadovoljeno očekivanje iskustva aure”³⁴. Rad Abramović ostaje duboko ukorijenjen u proklamiranoj autentičnosti i ritualu - na kraju krajeva, performansi nisu ni namijenjeni reprodukciji, već svjedočenju o prolaznosti i jednokratnosti dešavanja, fokusirajući se na tu-i-sada - što bi spadalo pod kulturnu vrijednost, potrebu da ostane sakriveno ili ekskluzivno³⁵.

²⁹ Prvobitan plan Marine i Ulaya bio je vjenčati se kad se njihovi putevi susretnu - no zbog dugogodišnjeg procesa kroz koji su morali proći da bi osigurali potrebne dozvole i promjene u njihovom odnosu za to vrijeme, odlučili su performansom ipak simbolički obilježiti svoj prekid.

³⁰ Louis van den Hengel: “The arena of affect: Marina Abramović and the politics of emotion,” u *Doing Gender in Media, Art and Culture*, ur. Rosemarie Buikema, Liedeke Plate i Kathrin Tiele (London: Routledge, 2018), 126.

³¹ *Ibid.*, 126.

³² Razlikujem dvije vrste političnosti: jednu koja se zalaže za “ono što se tiče svakog”, “opće dobro iznad partikularnih interesa”, objektivan i “maskulin” pristup koji isključuje moment osobnog, emotivnog i osjetilnog iz sfere političnog. Performans je na drugoj strani i insistira upravo na prodoru osjećaja i korporealnog u sferu misaonog: “privatno je politično”. U performansu se kretanjem od osobnog reorganizira naša percepcija na to što može biti politično.

³³ Van den Hengel, (2018) op.cit., 129.

³⁴ Andrew Benjamin, “The Decline of Art: Benjamin’s Aura,” *Oxford Art Journal* 9, br. 2 (1986): 32.

³⁵ Benjamin, (1936) op.cit.

Ukoliko Abramović postavimo uz Benjamina, dolazimo do zanimljivog paradoksa. Naime, Benjamin tvrdi: “Onog trenutka kada kriterij autentičnosti prestane biti primjenjiv na umjetničku produkciju, cjelokupna funkcija umjetnosti je preokrenuta. Umjesto da se temelji na ritualu, počinje se temeljiti na drugoj praksi – politici.”³⁶ Ako odlučimo poslušati Benjamina, i uzmemo u obzir inherentnu političnost performansa koju sam spomenula ranije u eseju, no i činjenicu da se performans oslanja na prolaznost i jednokratnost dešavanja, možemo utvrditi da performans od Abramović stoji točno na međi rituala i političnosti, koristeći korporealno, osjetilno, osjećajno, spiritualno. Njegova političnost opire se čistoj i objektivnoj prosudbi i poziva na ranije spomenutu kontemplaciju - kontemplaciju koju Benjamin povezuje sa auratskim iskustvom, refleksiju na ono što nedostaje, imaterijalno “tamo i tada”, ali prije svega na suočavanje sa fenomenom daljine, razmakom između onog koji gleda i onog što se gleda³⁷.

U nastavku razrješavanja ili potvrđivanja tog paradoksa: “Gledatelj koji kontemplira nad auratskim umjetničkim djelom slobodan je slijediti vlastiti tok asocijacija dok razmišlja o jazu između materijalnog traga i odsutnog referenta”³⁸. Gledanje Marine Abramović ne mora rezultirati “pronalaskom skrivenog značenja”, njegov cilj nije u tumačenju, otkrivanju informacija, već u rasplitanju priče, u otpuštanju, u beskraju. Upravo u razlici ova dva pristupa gledanju (s jedne strane slobodno ploveća kontemplacija koja je uvjet za narativnost - s druge strane otkrivanje informacije, odnosno tumačenje) se nalazi razlika između auratičnog i ne-auratičnog. Dok s jedne strane imamo koncentriranog gledatelja kojeg umjetnički rad “apsorbira” i dovodi ga do nemogućnosti komunikacije o njemu ili iscrpljivanja mogućih tumačenja koje proizvodi³⁹, s druge strane nalazi se Benjaminov, Greenbergov, Kantov, kartezijski “distraktirani” gledatelj⁴⁰ ili masa koja apsorbira umjetničko djelo⁴¹. Gledatelj se kritički (ne i auratski) odvaja od djela i stiče mogućnost estetske prosudbe - odnos prema djelu je netrformativnog karaktera, racionalan, eruditski, “maskulin”, što bi smjestilo umjetnost performansa na osjetilnu, osjećajnu, iracionalnu, fizičku, “femininu” ljestvicu. S obzirom na navedeno, zbog suprotstavljanja performansa “informacijskom” i objektivnom načinu gledanja

³⁶ Benjamin, (1936) op.cit.

³⁷ Peter Larsen, “Benjamin at the Movies: Aura, Gaze and History of the Artwork Essay,” *Orbis Litterarum* 48, 1993: 110.

³⁸ *Ibid.*, 115.

³⁹ Van den Hengel, (2018) op.cit.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Benjamin, (1936) op.cit.

(od šezdesetih godina prošlog stoljeća) teško je oteti se dojmu staromodnosti Benjaminovog eseja (pisanog 1935.) i ne dovesti u pitanje odluku da se oslonim na njega. No smatram da je kroz određene aspekte njegovog rada moguće otkriti različite slojeve u načinima gledanja, te da je njegov pogled na promjenu u ljudskoj percepciji s pojavom filma i dalje vrijedan i podoban za rekontekstualizaciju.

Da ne bismo ostali na preeksploatiranom i mistificiranom primjeru rada i persone Marine Abramović čiji je način operiranja rada zasnovan na pojmu auratskog, iako on na najjasniji način može razložiti problematiku odnosa performans - aura (ne samo kroz "The Artist is Present" već i transformativne i transcendentne svrhe čina hoda u radu "The Great Wall Walk"), osvrnula bih se na hodalačke radove drugih umjetnika performansa, počevši sa Richardom Longom i Bruceom Naumanom.

S obzirom da se aura najlakše vezuje uz prisutnost izvođača (zbog čega je Benjamin adresirao to pitanje kroz dihotomiju glumac u izvedbi - glumac na kameri), treba postaviti pitanje da li ta ista aura opstaje i u kojem obliku i u performansima u kojima izvođač izostaje - performansi koji predstavljaju materijalni trag ljudskog djelovanja, koji su nam danas dostupni često u obliku fotografija i snimki, odn. u mehanički reproduciranom obliku.

A Line Made By Walking (1967) rad je Richarda Longa koji je nastao njegovim hodanjem istim putem dok trava nije postala utabana i dok nije postala vidljiva linija kojom je hodao. Rad nam je poznat kroz fotografiju, iako je Long smatra skulpturom, i na njoj je vidljiva samo vizualna posljedica njegovog hoda, a za nepoznavatelja koncepta rada to bi bila samo obična linija nepoznatog uzročnika. Neprisutnost izvođača već drugačije usmjerava pažnju na samo djelo: tamo gdje bi inače pažnju privlačio izvođač svojom radnjom, te bi posljedica te radnje bila sekundarna, u ovom radu događa se inverzija - vidjevši posljedicu, tek unazad razvijamo scenarij kako je ona nastala. Primarno kipar, čije se obrazovanje temeljilo na vizualnim umjetnostima i koji je u tom području i djelovao, Longova odluka o njegovoj autorskoj nevidljivosti u dokumentaciji rada ni ne zvuči toliko neobično - no, način na koji je stvorio skulpturu veliki je istup unutar kiparske prakse i predstavlja drugu vrstu korištenja i pokretanja svog tijela u svrhu stvaranja umjetničkog djela. Prouzrokovana svakodnevnom radnjom sa ciljem da ostavi trag i

ukaže na intervenciju u nenaseljenoj prirodi, Longova namjera je bila koristiti svoj hod u kreiranju umjetničkog rada. Te skulpture nastaju radnjom nogu, a ne ruku, one se tabaju, nastaju pomoću kamenja, ležanja, itd. fokusirajući se na stvaranje na “posebnom mjestu u posebno vrijeme”⁴². I iako o tom radu u ovom kontekstu možemo govoriti na dva načina: kao samim tragovima na točnom mjestu gdje su napravljena i kao fotografskim reprodukcijama, ključnim mi se u tom pogledu čini upravo odluka da se ona distribuiraju reprodukcijom, a ne pozivom publike na mjesto gdje je skulptura nastala. U slučaju kreiranja skulpture, ona je svjedok umjetnikove prisutnosti, ona nastaje iz njegove potrebe usmjeravanja svoje energije u radnju i mijenja se pod okolnostima prirode i životinja kad je on ostavi. Njen original postoji - ona ima auru, ili je ona aura. Ono što njenoj reprodukciji, odnosno fotografiji nedostaje je “njena prisutnost u vremenu i prostoru, njeno jedinstveno postojanje na mjestu gdje se nalazi. To jedinstveno postojanje umjetničkog djela svjedoči o povijesti kojoj je bilo podvrgnuto kroz vrijeme svog postojanja.”⁴³. Iako je fotografija dokaz o postojanju originala, i iako će ona neminovno evocirati auru originala, ona će to raditi samo djelomično. Fotografiji se ne može pristupiti na ranije spomenut kontemplativan način, jer je osjećaj nepristupačnosti i daljine umanjeno mogućnošću da čovjek dođe do nje putem mehaničke reprodukcije. Tako pristupačan predmet nudi sebe na kritičko, odnosno “informativno” promišljanje, što otkriva mogućnost (u ovom slučaju) zamišljanja i posmatranja posljedica hoda kao čiste mehaničke radnje.

Bruce Nauman je na drugačiji način pristupio hodu - bavio se hodalačkim scoreovima koje je audiovizualno bilježio što je rezultiralo radovima poput *Walking in an Exaggerated Manner* i *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*. U oba video rada, Nauman se bavi vrlo konkretnim tjelesnim zadacima, zadanim ograničenjima unutar kojih vrši radnju, koji se kroz trajanje ne mijenjaju i ne odaju privid želje za transformativnom funkcijom hoda. Naime, iako se Nauman bavio pozicijom i usamljenošću umjetnika u studiju što je proizašlo iz njegovog suočavanja sa situacijom završetka studija i izlaskom na umjetničko tržište, za njega je hod bio alat koji mu je omogućio rad s granicama umjetničkog rada (rada unutar kiparske struke koji pretpostavlja proizvodnju ili rad na objektu koji se kasnije izlaže) i objektnošću tijela. Kao i Richard Long, primarno je bio skulpturalni umjetnik - kroz ljudsko tijelo i njegovo pokretanje na najbazičniji i najsvrhovitiji

⁴² Craig Pearce, A Line Made by Walking, *GoodLand*, 04.05.2021, <https://hellogoodland.com/blogs/news/walking-in-line>

⁴³ Benjamin, (1936) op.cit.

način mogao je ispitati materijalnost skulpture tijela i vidjeti na koji način ono može postati objektom za gledanje. Uz niz drugih umjetnika koji su 60-ih godina prošlog stoljeća koristili hod u svojim praksama (Long, Smithson, Pistoletto, Holt), Nauman spada u struju umjetnika koji su zaslužni za preokret u korištenju i percipiranju funkcije hoda: dok je do tad hod u umjetnosti uglavnom služio kao proširenje književnog polja (kroz prakse deambulacije⁴⁴ i derivea), 60-ih godina on preuzima glavnu ulogu u proširivanju kiparskog polja⁴⁵. Dematerijalizirana skulptura, ljudsko tijelo koje izvršava zadatak postaje desubjektificirani izvođač koji hod pretvara u nesvrhovitu kretnju, otkriva njegove mehanizme, čini sam hod objektom gledanja, umjesto da pažnju plijeni svojom osobnošću ili umijećem. Ovaj pristup performansu, koji negira prezencu umjetnika, teži čišćenju od simbolizma i auratskog, izaziva pitanje umjetničkog produkta. Umjetnost, koja “bi trebala” izazvati afekt, ranije spomenutu slobodno ploveću “auratsku” kontemplaciju, ili polje za objektivnu analizu, kod Naumana se pokušava destabilizirati iz pojma umjetničkog proizvoda, nečeg što se izrađuje i zahtijeva proces i sa strane umjetnika i gledatelja - njegov hod osporava samu ideju izrade umjetničkih proizvoda, hod postaje sredstvo “ne izrade”⁴⁶. Njegov rad ne traži ništa i ne otvara ništa, osim samog ispitivanja mogućnosti odvajanja izvođača od aure, njegovim postajanjem umjetničkim objektom, dematerijalizacijom umjetničkog proizvoda. U tome mu pomaže činjenica mehaničke reprodukcije - postojeći u formi snimke, njegov rad potvrđuje Benjaminovu tezu o promjeni funkcije umjetnosti s pojavom tehnologije koja omogućuje njeno umnožavanje i distribuciju. Ne više sakriven i ekskluzivan, umjetnički rad se odvaja od kulturnog statusa, od nedostupnosti širim masama (u teoriji, u praksi su ti sadržaji i dalje bili dostupni ograničenom broju ljudi) i potrebe za jedinstvenošću. Video, odnosno film, razbija osjećaj distance, a kamera, koja tokom snimanja zauzima poziciju publike, onemogućava djelovanje aure, koja je vezana uz samu prezencu izvođača⁴⁷. Upravo zbog toga Nauman uspijeva prikazati ono što u naslovima svojih radova nagovještava: čisti mehanizam hoda baziran na različitim zadacima.

⁴⁴ Još jedna od hodalačkih praksi, deambulacijom su se bavili nadrealisti iz potrebe da se “disorijentiraju” i “uđu u kontakt sa nesvjesnim dijelom grada”, <https://hybridflaneur.wordpress.com/category/performativity/>

⁴⁵ Ruth Burgon, Pacing the Cell: Walking and Productivity in the Work of Bruce Nauman, *Tate*, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell>

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Benjamin, (1936) op.cit.

U blisko vrijeme kao i Nauman, u New Yorku djeluje Yvonne Rainer, jedna od umjetnica koja se okuplja oko Judson Church Theatre-a zajedno sa Trishom Brown, Steve Paxtonom, Lucindom Childs i drugima. Napisavši *NO manifesto (1965)* koji se oslanja na minimalizam, svakodnevni pokret, borbu protiv zavodljivosti, virtuoznosti i iluzornosti u umjetnosti, iznosi temeljne odrednice postmodernog plesa, a i svoje aspiracije koje pokušava ostvariti unutar polja suvremenog plesa. No, zanimljiva je činjenica da je njen rad plutao između koreografskog rada i rada na filmu - ne uvijek potpuno zadovoljna i uvjerena da je objektnost tijela, za koju se zauzimala, moguća u živoj izvedbi, film joj pruža mogućnost seciranja problema (kako Benjamin navodi, snimatelj ulaskom u sam prizor raskadrijava, stvara višestruke fragmente koji se (u montaži) slažu po novim pravilima⁴⁸) i “anesteziranja” osjećaja publike u svrhu opservacije⁴⁹. Minimalistička umjetnost težila se vratiti samim obilježjima medija, nalaženju osnovnih uvjeta njihovog funkcioniranja, i ukazati na sastavne i ogoljene elemente (oblik, prostor, zvuk) koji bi u generalnoj percepciji bili zanemareni ili previđeni⁵⁰. Strukturalni film se stoga vratio na sam pogled kamere, kadar, njegovo kretanje ili ne-kretanje, na svjetlo, vrijeme, prirodu, kemijski sastav i funkcionalnost filmske vrpce. Bavio se samim objektom medija, pritom postavši samom sebi subjekt. Na sličan način pristupa Rainer plesu: koristeći svakodnevne pokrete i radnje poput hoda i trčanja, pokušava se odvojiti od ekspresivnog plesnog modernizma Marthe Graham i tjelesne uređenosti i virtuoznosti Mercea Cunninghama. S obzirom da je bila učenica oba koreografa, prepoznaje osjećaj nedostupnosti i nedodirljivosti koje te tehnike emaniraju i koje čine plesnu formu ekskluzivnom. Riješiti se auratskog postaje joj cilj u izvedbenim umjetnostima - njeni plesači su svakodnevna tijela koja vrše svakodnevne radnje, ne pokušavaju zavesti gledatelja, već se umjesto izvedbene situacije insistira na radnoj (izvođačev pogled bio je radni, izoliran od publike - kontakt se nije stvorio, štaviše, izbjegavao se⁵¹). Ono što od Cunninghama posuđuje, osim shvaćanja pokreta kao nečeg što ne predstavlja ništa drugo osim samog sebe (za razliku od simbolizma kod Graham) je način izvedbe koji je “pun lakoće, prijatan, činjenični, jednostavnog izraza lica”⁵². “Pitanje kako predstaviti izgled

⁴⁸ Benjamin, (1936) op.cit.

⁴⁹ Noel Carrol, “Moving and Moving: From Minimalism to *Lives of Performers*,” u *Engaging the Moving Image* (Yale University, 2003), 351.

⁵⁰ Erin Brannigan, Rainer, Yvonne, *Senses of Cinema*, 07.2003, <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/rainer/>

⁵¹ Brannigan, (2003) op.cit.

⁵² Elise Archias, “Hurray for People: Yvonne Rainer,” u *The Concrete Body* (New Haven: Yale University Press, 2016)

običnosti postajalo je sve središnije u Raineričinom radu⁵³. Izvođači su objekti, na isti način kao i likovni rad ili skulptura, i pogled prema njima treba biti isti onaj kao i kod bilo kog drugog umjetničkog objekta. Poteškoća leži u osobnosti živog tijela u kojoj je teško izboriti se sa narcističkim i voajerističkim modelom izvedbe, zbog čega je u srži njenog rada, i koreografskog i filmskog, stajalo pitanje odnosa između izvođača i gledatelja⁵⁴. Iako bismo se mogli prenagli, i tvrditi da filmski rad Rainer nije izašao iz djelomične razočaranosti neuspjehom postizanja objektivnosti tijela u živoj izvedbi jer se u filmu pretežno bavila strukturom emocija, usudila bih se tvrditi sljedeće: Rainer je u filmu našla platno koje se spremnije i otvorenije podvrgava analizi i koje posjeduje mogućnost otkrivanja novih struktura formacija objekta gledanja⁵⁵. Daleko od toga da postmoderni ples nije napravio bitan korak u tom smjeru i pružio mogućnost plesu da se očisti od imperativa tehnike i utreniranog i školovanog tijela, no možda upravo zahvaljujući mediju filma njihove su se propozicije mogle vidjeti u drugom svjetlu i vratiti se nazad u izvedbeni prostor. Raineričino bavljenje strukturom emocija u izvedbi i njihova reinvenija kompleksan je zadatak nakon ustaljenosti prakse plesa koja se temelji na ekspresiji i simbolizmu (Martha Graham, Mary Wigman, Ruth St. Denis), a film joj je pružio mogućnost rastavljanja materijala kako bi se različiti dijelovi mogli posmatrati nepristrano i kontemplativno⁵⁶ (u analitičnom smislu). Također je zanimljiv njen odlazak upravo u taj kasnije toliko kritizirani modus objektivnosti - kao politički svjesna i angažirana umjetnica koja se može svrstati u feminističku sferu, zašto bi toliko radila na objektivnosti pretežno ženskih tijela, na objektivnosti tijela koja to već društveno jesu?

Ako se vratimo na Benjaminovog, Greenbergovog, Kantovog, kartezijskog “distraktiranog” gledatelja⁵⁷ koji se pojavio uz potrebu da se umjetničko djelo sagleda iz objektivne perspektive, utvrđujemo da je ta vrsta pogleda omogućila izmicanje auratskom, pozicionirala je gledatelja uz sam umjetnički rad, umjesto da proizvodi Benjaminovsku, auratsku distancu - utoliko se pojam distance u sklopu ovog eseja još treba razriješiti. U plesu se taj odmak od tradicije (pri čemu mislim na ples koji naglašavanjem virtuoznosti stvara osjećaj nedostupnosti) tek trebao dogoditi. Ukoliko uzmemo kao primjer plesna tijela Marthe Graham, ona su istančanom uvježbanošću,

⁵³ Archias, (2016) op.cit.

⁵⁴ Brannigan, (2003) op.cit.

⁵⁵ Benjamin, (1936) op.cit.

⁵⁶ Carrol, (2003) op.cit., 351.

⁵⁷ Str. br. 5 eseja.

jakim facijalnim ekspresijama i muskularnim, repetativnim i ritualnim kretnjama za cilj imala “zavesti” publiku - privući pažnju, oduševiti umijećem, reproduciranjem emotivnih stanja izazvati emotivne reakcije kod publike. Plesna tijela su trebala “upiti” gledatelja, “opiti”, “obuzeti”. Na sličan način operira i rad Marine Abramović - on želi stvoriti svojevrsno strahopoštovanje koje ide s austom, divljenje, fascinaciju, auratsku distancu. Druga vrsta distance se pojavljuje kod rada koji nešto drugo traži u odnosu gledatelj - gledano. Umjesto stvaranja auratske distance u potrebi da se gledatelj uvuče, Rainer insistira na analitičkoj distanci koja gledatelju daje slobodu u mišljenju oko umjetničkog djela. Gledatelju se ne nameće ni osjećaj ni misao. Raineričin odmak od auratskih težnji dolazi iz potrebe da drugačije pristupi emocijama u izvedbi, da drugačije pozicionira plesno, izvođačko tijelo na sceni. Poput boja i materijala u modernom slikarstvu, tijelo mora postati sastavni element rada, objekt koji je neutralan i objektivno saglediv. Tijelo koje emanira osobnost i teži proizvodnji emocija otežava tu propoziciju, nameće se kao subjekt. Kroz eliminaciju plesne virtuoznosti, i fokusiranjem na *task based* rad, ono što Rainer pokušava učiniti subjektom rada je sama ideja, a tijelo je samo njen izvršitelj. Kad se žensko tijelo nađe u toj ulozi, u potrebi da suspregne svoju subjektivnost i naglasi objektivnost, mogli bismo dovesti u pitanje feminističnost tog postupka - no Yvonne Rainer ovdje preusmjerava patrijarhalni ideal neutralnosti i okreće ga u svoju korist: njeno plesno žensko tijelo je minimalističko, “ne želi biti izražajno ili impresivno - odbija dati gledatelju bilo šta čitljivo ili kompozicijski kompleksno da bi se izgubio u njemu”⁵⁸. Ne zavodi. Žensko tijelo ne trpi opresivnu vrstu objektivnosti - ono zauzima svoju, novu vrstu objektivnosti. Nije svrhovito, ne vrši funkciju ženskog tijela (reproduktivnost, seksualnost), vrši svrhu izvedbe, (ne)svrhovite radnje u nesvrhovitom kontekstu. Ono nalazi prostor i kontekst u kojem ponosno može biti objekt.

Jedan tekst, međutim, u potpunosti izvrće perspektivu dosad napisanog. *Art and Objecthood* Michaela Frieda govori o razlici između modernističkog slikarstva i literalističke, odnosno minimalističke umjetnosti, koja teži cjelovitosti, ne-sazdanosti iz dijelova, ne-kompoziciji, ne-rastavljivosti. Zbog toga se minimalisti sa slikarskog platna sele u trodimenzionalni svijet i u skulpturu (često tražeći ne-umjetničke forme) - oni ne žele gledatelja koji će stvarati veze između različitih dijelova umjetničkog djela, već onog koji će te veze naći van samog rada u funkcijama

⁵⁸ Archias, (2016) op.cit.

prostora, svjetla, vidnog polja, odnosno pogleda⁵⁹. Minimalistička umjetnost je umjetnost situacije - bavi se okolnostima u kojima se gledatelj susreće sa literalističkim radom, njegovim osvješćivanjem oko toga da uspostavlja te veze dok gleda objekt, što ga, kako tvrdi Fried, čini teatralnim činom i okruženjem⁶⁰. Ta vrsta aktivacije refleksivnosti “distancira gledatelja, čini ga subjektom, a rad u pitanju objektom”, dok “objektnost čini stanje ne-umjetnosti”⁶¹, zbog čega je Rainer koristila svakodnevne kretnje i radnje u svom radu. No kako se Friedova teatralnost uklapa u Raineričin *NO manifesto* i upravo odbijanje konvencionalne teatralnosti?

Kad Fried govori o teatralnosti (sa kritičkim odnosom prema njemu) u literalističkim radovima, govori o njihovoj “praznini” - o kvaliteti da imaju unutrašnjost, skoro tajni život; govori o “zanimljivosti” - potrebi da uspostave drugačiji odnos prema svojoj publici, onaj koji će konfrontirati gledatelja, onaj koji neće biti smješten u njegov prostor nego na njegovom putu, koji će držati njegovu pažnju⁶²; o “distanci” - ona koja čini gledatelja svjesnim njegove pozicije, u kojoj on stoji u “neodređenom, otvorenom i neobaveznom odnosu prema objektu”⁶³. Upravo u trudu da objekt bude manje “samo-važan”⁶⁴ i u činjenici da iako je objekt u centru pažnje, sama situacija gledanja bude u rukama gledatelja i pripada njemu, po njemu čini teatralnost. No kad spominje distancu, ne spominje je u ranije spomenutom auratskom smislu - štaviše, koristi se Greenbergovim pojmom koji stoji vrlo blizu pojmu aure, no implicira drugu vrstu odnosa s umjetničkim radom: prezencom.

Prezencu čini teatralni efekt ili kvaliteta - svojevrsna scenska prezentnost objekta⁶⁵ koja je sačinjena iz gore spomenutih stvari. No, za razliku od aure koju vezujemo uz ritualne objekte ili umjetnost od religijske ili spiritualne važnosti, minimalistički objekt ne dopušta pogodno estetsko iskustvo, nego gledatelje ograničava na njihov običan, netranscendentalan svijet⁶⁶. Ta praznina je upravo ona koja budi gledateljev interes prema radu: on ne može iscrpiti iskustvo bivanja sa umjetničkim djelom jer nema što iscrpiti⁶⁷. Utoliko dovodim u pitanje svoju tvrdnju da

⁵⁹ Michael Fried, “Art and Objecthood,” u *Art and Objecthood* (Chicago: Chicago University Press, 1998), 153.

⁶⁰ Ibid., 153.

⁶¹ Ibid., 152.

⁶² Ibid., 154.

⁶³ Ibid., 155.

⁶⁴ Ibid., 154.

⁶⁵ Regine Prange, “Objecthood and the Problem of Form,” *The challenge of the object: 33rd congress of the International Committee of the History of Art*, Nuremberg, 15th - 20th July 2012: 1215.

⁶⁶ Ibid., 1215.

⁶⁷ Fried, (1998) op.cit., 166.

je rad Abramović auratičan (iako ukorijenjenost u ritualu daje i notu auratskog) - ako bi prezenca trebala evocirati odnos publike prema onom što gleda, ako bi trebala zadržati njen interes kroz vrijeme, ako pretpostavlja neiscrpnost i beskrajnost misli te se gradi na temeljima ne-umjetnosti (hodanje i sjedenje), može li se zapravo raditi i o prezenci na djelu? U radu Longa i Naumana evidentno je da je upravo o objektivnosti u Friedovom smislu riječ, u kojima hod i njegovo smiještanje u različite okolnosti postaje savršeni materijal koji stvara situaciju između djela i gledatelja, otvara pažnju ka svim elementima prizora i sve oko samog objekta postaje u istoj mjeri relevantno⁶⁸. Svi navedeni umjetnici u ovom tekstu suprotstavljaju se klasicističkoj perspektivi koja tvrdi da bi umjetnost i njene okolnosti trebale biti u kontroli umjetnika, odnosno autora djela time da u njihovim radovima izostaje njihova pozicija “autora forme”⁶⁹, a otvara se vremenska dimenzija iskustva “konzumiranja” umjetničkog djela. Ono što objektivnost još približava teatralnosti je temporalnost - odmatanje iskustva gledanja kroz trajanje, dolaska do neiscrpnosti, beskraj. Ta vremenska dimenzija je ona koja sve to skupa uokviruje u teatralnost, a po meni je razlikuje od auratičnosti: ako Fried tvrdi da modernističko slikarstvo ne sadržava vremensku komponentu, doživljaj radova je bez trajanja, u svakom trenutku “u potpunosti manifestiran”⁷⁰, da li možemo to pretpostaviti i za druge radove nastale prije minimalizma?

Povijesna komponenta u svakom slučaju igra važnu ulogu: shvaćanje umjetničkog djela kao objekta tek je oko 60-ih godina prošlog stoljeća postala mogućnost⁷¹, a Greenberg uvodi pitanje prezence u polje umjetnosti tridesetak godina nakon što Benjamin piše o pojmu aure. Radi se o produbljivanju i raščlanjivanju pojmova u odnosu na umjetnost koja nastaje i razvija se i koja predstavlja nove izazove za publiku i teoretičare. Da li se prezenca uistinu razlikuje od auratičnosti, s obzirom da se oboje temelje na beskrajnosti misli i na teatralnoj prezentnosti objekta koji se gleda, trebalo bi se odrediti u odnosu na primjer koji se koristi. No ono što mi se čini ključnim je da aura ima svoje korijene u neizrecivom, u spiritualnom, u naboju energije i osjećaju “nečeg posebnog” - ona u svom osjećaju i iskustvu teži transcendentnoj funkciji. Prezenca, s druge strane, se uspostavlja kao operativan i opisni pojam konzumiranja minimalističkog, ili nekog drugog, umjetničkog djela, i nastaje tek u trenutku susreta sa

⁶⁸ Ibid., 155.

⁶⁹ Prange, (2012) op.cit. 1215.

⁷⁰ Fried, (1998) op.cit., 167.

⁷¹ Ibid., 160.

gledateljem. Dok auratični rad ne mora biti “buditi interes” u gore opisanom smislu jer ga on već povijesno, značajno, religijski, itd. posjeduje, prezenca mora iskazati potrebu za pažnjom. Auratični umjetnički rad posjeduje auru i bez toga da ga publika gleda - dok je za prezencu preduvjet teatralna situacija objektnosti.

Još jedno pitanje je ostalo za razriješiti u prijedlogu ovog teksta - pitanje mehaničke reprodukcije. Utvrdili smo već na umjetničkim primjerima i Benjaminovim tvrdnjama da tehnologija uništava auru. Ona otvara analitičko područje sagledavanja djela, rastavljanja i fragmentiranja prizora, i prema Friedu, film je jedina umjetnost koja u potpunosti uspijeva izbjeći teatralnost.⁷² (Iako bismo se mogli susresti s paradoksom ukoliko se vratimo na citat da se pad aure odnosi na porast objektnosti⁷³). Izostankom teatralnosti izostaje i prezenca - pogotovo zbog toga jer film i video kao medij ne usmjeravaju pažnju na cjelovitost situacije gledanja, štaviše, on ih u potpunosti eliminira i specifičnošću filmskog aparatusa i prostora kino-dvorane uvlači gledatelja u unaprijed izrežiranu i sadržanu formu. Film je generalno oslobođen od “pokazivanja bilo čega van sebe”, i prikazuje se kao autonomni objekt koji ne postoji u odnosu na “nas”, već samo u odnosu na samog sebe⁷⁴ - uzevši u obzir da postoje iznimke kod instalacijskih filmskih radova. U svakom slučaju, za ovaj esej se prijevod u fotografski ili kinematografski medij ispostavio manje bitan, a bitnija je ispala moja potraga za objektnošću tamo gdje je ona cijelo vrijeme i bila - u hodu, svakodnevnoj, praznoj radnji koja u različitim kontekstima evocira različiti pogled. Na spektru distanciranog-nedistanciranog gledatelja, umjetničkog rada kao subjekta (aura) ili objekta (prezenca), praznine ili punine izvedbenog materijala nalaze se forme ne-auratičnosti i ne-prezentnosti koje ne zavise isključivo od toga da li je umjetnički materijal medijaliziran kroz fotografsku ili video kameru. Zavise prije svega od povijesnog konteksta, od umjetničke namjere, od smještanja izvedbe u određeni kontekst, od pogleda gledatelja. Ono što se isplati u ovakvom slučaju potvrditi je elaboriranje kompleksnosti pojmova aura - prezenca - objektnost, tankih granica među njima, te kako različiti modusi gledanja uvjetuju kako gledamo hod (ili nešto drugo) u izvedbenom kontekstu.

⁷² Fried, (1998) op.cit., 164.

⁷³ Prange, (2012) op.cit. 1216.

⁷⁴ Duncan White, “An ‘Automatic Escape’ or a ‘Beautiful Question’? Cinema and Experimental Film after Michael Fried’s ‘Art and Objecthood’,” *Journal of Visual Culture* (London: Sage, 2017), 109.

Bibliografija

- Archias, Elise. "Hurray for People: Yvonne Rainer." U *The Concrete Body*, 30-76. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Benjamin, Andrew. "The Decline of Art: Benjamin's Aura." *Oxford Art Journal* 9, br. 2 (1986): 30-35.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *marxists.org*. 1936., <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>, pristupljeno 25.06.2023.
- Burgon, Ruth. Pacing the Cell: Walking and Productivity in the Work of Bruce Nauman. *Tate*. 2016. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell> , pristupljeno 25.06.2023.
- Brannigan, Erin. Rainer, Yvonne, *Senses of Cinema*. 07.2003. <https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/rainer/>, pristupljeno 25.06.2023.
- Carrol, Noel. "Moving and Moving: From Minimalism to Lives of Performers." U *Engaging the Moving Image*, 345-356. Yale University, 2003.
- Chen, Yi. "Walking With: A Rhythmanalysis of London's East End." *Culture Unbound* 5 (2013): 531-549.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood." U *Art and Objecthood*, 148-172. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- Larsen, Peter. "Benjamin at the Movies: Aura, Gaze and History of the Artwork Essay." *Orbis Litterarum* 48, 1993: 109-134.
- Pearce, Craig. A Line Made by Walking. *GoodLand*. 04.05.2021. <https://hellogoodland.com/blogs/news/walking-in-line>, pristupljeno 25.06.2023.
- Prange, Regine. "Objecthood and the Problem of Form." The challenge of the object: 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th - 20th July 2012: 1214-1218.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Penguin Books, 2001.
- Thoreau, Henry David. *Hodanje*. Kordun: Što čitaš, 2019.
- Van den Hengel, Louise. "The arena of affect: Marina Abramović and the politics of emotion." U *Doing Gender in Media, Art and Culture*, ur. Rosemarie Buikema, Liedeke Plate i Kathrin Tiele. London: Routledge, 2018.

White, Duncan. "An 'Automatic Escape' or a 'Beautiful Question'? Cinema and Experimental Film after Michael Fried's 'Art and Objecthood'." *Journal of Visual Culture*. London: Sage, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Usmjerenje dramaturgija izvedbe

AUTOREFERENCIJALNI RAD

Studentica: Anna Javoran

Zagreb, 2023.

Znam da će mi ono što radim i što mi je sugerirano biti jasno tek za dva mjeseca.

Rečenica je do koje sam došla početkom druge godine studija kad sam osjetila da sam napokon shvatila “kod” mog studiranja, način na koji funkcionira moj proces i razlog dotadašnjeg (nepotrebnog) nerviranja i očekivanja. Od trenutka tog otkrovenja umjesto spoticanja na svakom koraku sam kroz svaki problem koji se činio nerješiv samo proklizila, ili zastala mirno i čekala - znajući da točno onda kad treba će se sljedeći korak ukazati, prepreka će nestati i put ka dalje će se otvoriti. Očekivanja prema sebi, (samonametnuti) imperativ konstantnog kretanja prema naprijed, nestrpljenje i nerazumijevanje prema sebi definitivno su mi otežavali proces studiranja i paralelnog rada - konstantno rastresena između više strana vrlo brzo sam postala umorna i ne u kontroli nad svojim procesom/procesima. Moj umjetnički razvoj je stoga neminovno isprepleten sa postavljanjem granica, sa otkrivanjem uslova rada u kojima želim i mogu funkcionirati te u prihvaćanju poteškoća, prepreka i nemogućnosti bez emotivne rastresenosti koja još dodatno otežava ne samo rad već i život van rada.

1. Ples vs. dramaturgija

Studiju Dramaturgije izvedbe me odvela potreba i želja da se na isti način bavim pred-radom, radom na papiru i radom u teoriji kao i fizičkim radom, radom u dvorani. Samu sebe, zapravo, nikad nisam smatrala plesačicom i onom koja želi biti (jedino) plesačica - plesno obrazovanje mi je naprosto dolazilo najpraktičnije kroz život, ali oduvijek sam imala tendencije prema različitim pozicijama unutar izvedbenih umjetnosti, kao i praktičnih, tako i teorijskih. Na pitanje ljudi “Ti studiraš plesnu dramaturgiju?” bih uvijek pokušala objasniti da sam dramaturgiju upisala upravo zato da proširim svoje spektre i potencijalno promijenim perspektivu na sebe od one isključivo plesačice i koreografkinje i one koja želi djelovati i ostati unutar tog polja. Indirektno (društveno?) odvajanje i odjeljivanje plesne umjetnosti od izvedbene/kazališne mučilo me jer sve što sam naučila na BA studiju plesa bilo je upravo u prelijevanju metoda iz discipline u disciplinu, iz prakse u praksu. Stoga se moje upisivanje dramaturgije nije dogodilo zato da (isključivo) poboljšam svoju pristup plesu, već da potencijalno otvorim sebi nova vrata, nova polja djelovanja i upustim se u primjenu naučenih metoda van sigurnog područja plesa. Slobodu

u smjerovima mišljenja koju Dramaturgija izvedbe nudi je bila točno ono što mi je bilo potrebno, a bezgraničnost i neodjeljivost vrsta iskaza ono što sam smatrala da mi je nužno za dalji razvoj. Kao i svi drugi studenti, dolazim sa prijedlogom projekta koji je sukus mojih dotadašnjih interesa i radova, možda sa nekim zamislama u kojem smjeru bih to voljela da ide, ali bez očekivanja kako bi proces, i moje studiranje, trebali izgledati. Pored toga, u meni je želja za sistematičnim i kontinuiranim radom, nešto što nakon završetka studija plesa nisam našla u istom obliku u radionicama i ne-formalnim oblicima obrazovanja. Upis u MA studij nisam smatrala samo radom na jednom projektu iz umjetničke i teorijske perspektive, već me veselila mogućnost slušanja drugih kolegija, i raznorodnost sadržaja koji su mi dostupni tijekom studiranja. Iščekivala sam otvaranje prema teorijskim i filmskim kolegijima, onom što je već indirektno u prošlosti punilo moj rad, te me zanimalo kako fokusirani dvogodišnji rad na jednoj temi, iz dvije perspektive sa dva mentora, može izgledati.

2. Studiranje vs. studiranje

Početak mog MA studiranja obilježen je “bombardiranjem” - predmetima, pitanjima, novim iskustvima. Iako moja “pauza” između dva studija nije bila velika u brojkama (dvije godine), za to vrijeme sam ipak kroz iskustvo raznovrsnih projekata i mojih varirajućih pozicija unutar njih krenula filtrirati polje interesa, postala svjesnija okruženja u kojem djelujem (ili ću djelovati) i sveobuhvatnije (da ne kažem, ozbiljnije, ili iskustvenije) shvaćala slojevitost procesa. Za razliku od studiranja na plesnom odsjeku, gdje sam cijelo vrijeme aktivno provodila sa jednom grupom, u ovom slučaju sam vrlo brzo postala svjesna samoće - moje migracije od uspostavljene grupe do uspostavljene grupe, od kolegija do kolegija, sa faksa na probe i sl. Ta leteća pozicija, iako na prvu uzbudljiva, se nije ispostavila održivom - osjećaj pripadnosti koji bi doveo do uzemljenja i konstruktivnog rada se u toj prvoj fazi nije dogodio. Određeni sadržaji bili su mi suvišni, konkretnije, poneki razlikovni predmeti koji su za mene odabrani su mi se činili neadekvatnim s obzirom na pozadinu iz koje dolazim i činjenice da dolazim iz iste institucije, odn. iste struje mišljenja. Količina izbornih i razlikovnih predmeta su mi zajedno onemogućili koncentraciju na glavne predmete, što me frustriralo, još više otuđilo od umjetničkog rada i primorao me na metodu odrađivanja - zadatak po zadatak, znanja i informacije koje sam dobijala iz skupa

predmeta i vannastavnih obaveza nisu mi se spajali i nisam mogla nalaziti iskustvene veze između njih. Opisala bih moje iskustvo s prvim semestrom vrlo izvanjskim, preživljalačkim, nažalost nemotiviranim - no usprkos konstantnoj smetenosti probijam se kroz to, ispunjavam svoje obaveze na za mene najdostupniji način.

U toj prvoj fazi procesa definitivno nije pomagala činjenica da je moj prijedlog projekta bio isuviše širok da bi ponudio jasan smjer kretanja, već se taj smjer trebao otkriti: dok sam se na Umjetničkom istraživanju (mentor: prof.art. Goran Sergej Pristaš) neko vrijeme vrtjela oko riječi *dosljednost*, tražeći je kroz *sliku, prijevod, jezik, vrijeme*, Teorijsko istraživanje (mentorica: dr.sc. Una Bauer) krenulo je iz drugog smjera predloženog projekta, *adaptacije*. Pokušaj sužavanja tih tema i nada da ću sigurno kroz ekscesivno čitanje naći konkretnu stvar koje ću se uhvatiti i koja će mi omogućiti produktivan nastavak procesa ispostavila se slijepom: dok sam na umjetničkom istraživanju kroz različite zadatke samo dolazila do generiranja sve više i više riječi koje se nisu ispostavile konstruktivne za dalje, na teorijskom istraživanju sam pisanjem teksta na osnovu pročitano pokušala preći barijeru zastoja. Iako se na kraju sam čin pisanja ispostavio kao ono čemu bih se htjela posvetiti i u čemu bih se htjela osnažiti (kroz teorijsko istraživanje, a kasnije i dramaturški praktikum) na studiju, nemogućnost pronalaska i imenovanja teme s kojom se bavim me, u kombinaciji s umorom, podosta izbezumilo.

3. *Anticipacija vs. prepuštanje (going with the flow)*

Za nekog ko je smatrao da upisom na studij, sa 24 godine, relativno upoznat sa svojim interesima, vrlo brzo sam shvatila da je ta razina možda dovoljna za promišljanje i lociranje stvari u gledanju, ali u smislu rada s tim i kreacije je daleko od dovoljnog. Senzibilitet koji sam imala trebalo je razraditi, razotkriti, i usmjeriti, te otpustiti potrebu da u svakom trenutku imam projekciju toga gdje određena ideja može ići i završiti. Upravo u tome vidim najveći “napredak”, odnosno pomak u razmišljanju kroz dvogodišnji proces: od studentice koja silno “želi” trebala sam postati ona koja radi, istražuje i sluša to istraživanje - ne usmjerava ga nužno u smjeru u kojem finalno, estetski, želi završiti. Trebalo je otpustiti ideju da ono što radim na umjetničkom i teorijskom istraživanju određuje mene kao umjetnicu, određuje moje polje interesa i ograničava

moje polje djelovanja. U trenutku kad sam sebi objasnila da su ta istraživanja samo “jedna od” i kad sam otpustila kontrolu nad (re)prezentacijom sebe, pravi rad i učenje je počelo. Pritom, ne radi se o konkretnoj točki u vremenu koju mogu locirati, već se to shvaćanje događalo kroz vrijeme.

4. *Teorijsko vs. umjetničko istraživanje*

S obzirom da su moja dva istraživanja već u početku krenula iz različitih smjerova te se duže vrijeme nisu doticala (osim povremenih poklapanja i nadopunjavanja) nisam mogla računati da se zastoj u jednom istraživanju može prekinuti otkrićem u drugom. Osjećaj da radim dva odvojena rada bio je postojan kroz moje studiranje - i na prvoj, i na drugoj godini. No, ne smatram to nužno lošom niti otežavajućom činjenicom, već mi je upravo to pomoglo pristupiti različitim (mikro)interesima koji su se pojavili kroz istraživanja - štaviše, svoju opuštenost oko toga da se dva istraživanja ne moraju nužno doticati smatram uspjehom, jer nisam silila da se to dogodi, nego slušala u kojem smjeru me, korak po korak, dva procesa vode. Rad iz toga što je već tu, a ne gdje bi trebalo biti, ili gdje ja mislim da bi trebalo biti se iskustveno provlačio kroz ove dvije godine. Susretljivost mentora koji su to podržavali i razumjeli bila je ključna.

5. *Ideja vs. tehnika*

Na prvoj godini teorijskog istraživanja, kad me *adaptacija* nije odvela dalje od općih mjesta koja ne sužavaju moje polje interesa, s mentoricom je uslijedila odluka da se posvetim prvenstveno formi pisanja kroz sadržajnost (neuspješnog i fikcionalnog) istraživanja. Taj rad sam priželjkivala kako bih otvorila sebi perspektive na različite mogućnosti unutar forme teorijskog rada i eseja, a kroz njega sam načela interes i želju za radom na vještini pisanja - vještini kojoj se kroz prijašnje obrazovanje nisam posvetila na način koji sam htjela. Sam studij Dramaturgije izvedbe stoga sam htjela iskoristiti za stvari za koje dosad nisam imala priliku i za koje mislim da neću imati priliku na isti način. Kontrolirano okruženje u kojem postoji mogućnost pokušaja i

pogreške, iskrene evaluacije profesora i prostor za dalji rad i napredak našla sam kroz kolegije Teorijskog istraživanja i Dramaturškog praktikuma, te djelomično i u Pismu za izvedbu.

Taj dio mog studiranja okarakterizirala bih kao onaj sa najviše izazova, onaj u kom sam postala svjesna kako funkcionira razlika između ideje i misli i same provedbe te ideje i misli. Prvenstveno kroz Dramaturški praktikum (mentor: doc.art. Goran Ferčec) shvaćam koliko je gradnja svoje prakse i rutine (u pismu) ključna za razvoj vještine, da smanjivanje rupe između mogućnosti i nemogućnosti iznošenja misli kroz određeni medij čini tehniku. Teško mi je bilo suočiti se s činjenicom da nešto moram učiti ispočetka, s obzirom da je plesna/izvedbena praksa za mene postala imanentna. Suočavanje sa razumijevanjem zašto i kako nešto nije dobro, a nemogućnost provedbe i poboljšanja toga definitivno je iskustvo koje vraća na zemlju, ali pruža želju za daljim radom upravo na tome. Izazovi pred koje me je prof. Ferčec stavio sad mi se čine ključnim za proces studiranja jer su me prije svega naveli da kontinuirano probavam stvari, odabirem trenutak prosuđivanja onog što sam napravila, i da je pored velikog generiranja materijala (koje se za mene ispostavilo zahtjevno) velik dio procesa upravo blijedo gledanje, brisanje i selekcija tog istog materijala. Iako se to i meni podrazumijevalo u radu s plesom i pokretom, suočivši se sa drugim tipom iskaza ono se moglo preliti i u druge sfere mojih procesa: u rad na istraživanjima koji se prije svega događao kroz papir, a ne prostor i praksu.

Praznina kao dio procesa, koja me do tada plašila i koju sam svim snagama pokušavala izbjegavati, odjednom je postala mogućnost: umjesto pretjerane aktivnosti bez produktivnosti, generiranja materijala u širinu, pitam se što je prihvaćanje neznanja gdje nešto može ići, posmatranja onog što je već tu, i dubljeg ulaska upravo u to - bez podsvjesnog usmjeravanja.

6. Forma vs. sadržaj

Pitanje koje se provlačilo još od prijedloga mog projekta, mučilo me u različitim aspektima kroz studij: ako me zanima forma, na koji sadržaj da to primijenim, i kako da podmirim pitanje između to dvoje ako sam u međuvremenu zbunjena svojim (ne)interesima? Posebnu prepreku je to predstavljalo na Umjetničkom istraživanju, gdje sam se dugo vremena za svaki mogući

postupak pitala: kako da ovo stavim u kontekst istraživanja, na koji sadržaj da ih primijenim? Pitanje “Što ću ja dalje s tim?” i činjenica da sam u različitim fazama procesa iz različitih stvari mogla generirati postupke (na primjer: strukturalni film) odavali su mi utisak kao da sam konstantno nadomak rješenja, ali sam osjetila da nešto nedostaje i da negdje u mislima blokiram sebe da bih uspjela ući dublje u temu bavljenja. Ono što sam se trebala pitati je: kako da forma postane sadržaj?

Nemogućnost zanemarivanja ideje, barem na sekundu, da se bavim izvedbenom umjetnošću ispostavilo se kao glavna poteškoća u tijeku procesa. Razmišljanje “iz” izvedbe i “u” izvedbu ograničilo je moj pogled i mogućnosti iz kojih sve izvora mogu crpiti materijal za svoj projekt i kojim oblikom to treba i može rezultirati. Ostajanje unutar polja umjetnosti, umjesto proširivanja na svakodnevnicu, sad vidim kao nešto što sam trebala prevazići ranije - to čini glavno saznanje druge godine studija, iz kojeg je proizašla uvodna rečenica ovog rada. Od trenutka smišljanja radionice sa kolegicom Karlom Mesek, mreža svih dotad pojavljenih i dotaknutih referentnih polja je dobila smisao, a manifestirala se kroz svakodnevni modus (usmjerenog) gledanja. Cijeli proces koji bih opisala kao cirkularno sužavanje i bušenje teme monotonije ipak se na kraju sveo na traženje sadržaja unutar forme koja me zanima, na ispitivanje porijekla veze između konkretne forme i njenog sadržaja, na posmatranje njenih očitovanja ne samo unutar umjetnosti, već i u drugim formama znanja, te svakodnevice.

7. *Koreografsko vs. dramaturško*

Distinkciju između koreografskog i dramaturškog pristupa istaknuo mi je prof. Pristaš koji je smatrao bitnim da definiram to dvoje za svoj dalji rad - a ja im pristupam na različite načine kroz ove dvije godine. Iako je klasično objašnjenje da dramaturgija čini “kako” (operativno) predstave, dok koreografija zauzima ulogu “što” (instrumentalno), u praktičnom radu mi je to teže odvojivo. U autorskim radovima *Strahovi malih razlika* i *Gungula*, koji su nastali za vrijeme mog studiranja Dramaturgije izvedbe, zauzimala sam i koreografsku i dramaturšku funkciju, a u prijašnjem i izvođačku. Dok je prvi projekt suradnički, drugi smatram više samostalnim - *Gungula* je nastala kroz (sve) generirane uvide iz jedno-i-pol godišnjeg istraživanja monotonije.

Iako taj rad nastaje prije završnog (dramaturškog) rada, on mi je svojevrsni marker, središnja točka u procesu, kad sam nakupljene principe monotonije sa papira mogla osmotriti i u prostoru, sa mnogo većim dramaturškim interesom nego koreografskim.

Idealna dramaturška pozicija svakako bi se nalazila u ne-kreiranju i ne-odgovornosti prema izvedbenom materijalu, te ne-sudjelovanju u njegovom izvođenju. Izvanjski pogled jedino na taj način može održati privid objektivnosti i sagledavanja različitih elemenata izvedbe na najkonstruktivniji mogući način - u tom slučaju je dramaturg *prijatelj problema*, dok u situacijama izvođenja ili koreografiranja riskira(m) da postane(m) *žrtva afiniteta, osobnih želja, izvedbenih (ne)mogućnosti*. Idealna dramaturška pozicija nalazila bi se u povjerenju suradnika na projektu u dramaturšku misao i posvećivanje problemu cijelog autorskog tima - čije kompleksne nemogućnosti moram biti svjesna kad ću u procese ulaziti u funkciji dramaturga.

8. *Studij vs. posao*

Paralelnost studija sa radom na polju izvedbenih umjetnosti također je predstavljala jednu paradoksalnu poteškoću unutar procesa studiranja. Iako bi se to dvoje trebalo nadopunjavati i hraniti, istovremeno je postavka koja razdire na dvije strane - ja studiram da postanem bolja umjetnica kad radim, istovremeno radim da bih postala bolja umjetnica, zapravo “duplo” radim, a ne doprinosim ni jednoj ni drugoj strani (radu) koliko bih (smatram) trebala ili koliko očekujem od sebe. Iako nisam imala razloga da sumnjam u razumijevanje profesora za moju situaciju, sumnjala sam u sebe i nosila sa nezadovoljstvom oko svog angažmana u nastavnim i vannastavnim projektima oko sebe. Već spomenuta metoda odrađivanja ispostavila se funkcionalnom, i ono što pozitivno mogu izvući iz toga je da sam kroz studij plesa i dramaturgije uistinu naučila raditi - ne oslanjati se na vanjske faktore motivacije i inspiracije već raditi iz svake dane situacije. No naravno da nakon perioda nakupljenog umora i “rada na mišiće” nastane apatija prema radu - žaljenje za strašću, veseljem, željom, voljom, uzbuđenjem. U tim slučajevima, čekanje na moment predaha je bilo jedino što mi se činilo da mogu napraviti i što će mi donijeti potrebno osvježenje. Za mene se pretrpanost različitim vrstama rada ispostavila rizičnom - iako bih prije sebe okarakterizirala kao *overachievera*, *strebericu*, ili sl. ove dvije

godine natjerale su me da ne zanemarim polje privatnog života i odmora, i ukazale mi da te dvije strane (rad i život) ne bi smjele ići jedna na uštrb druge. Sugestije mentora da kroz sve što radimo van Akademije provučemo projekt kojim se bavimo na glavnim predmetima, iako dolazi sa vrlo praktičnog mjesta, često se ispostavi nemogućim ili zbog tipa projekta, suradnika na projektu ili metoda na koji se taj projekt gradi. No metoda *ispreplitanja* svakako se čini korisnim na duge staze - provući jedan interes kroz više vrsta pristupa, kroz više projekata, ili više suradnika. *Ne moram svaki put izmišljati toplu vodu*. Na taj način, otvaram sebi prostor daljeg istraživanja konkretne teme, novih izvedbenih ili ne-izvedbenih smjerova. Tek kroz razmišljanje o uvjetima rada kakve bih voljela sebi moći osigurati, dolazim do njihovog umjetničkog potencijala - ne želim se kreativno razdirati na više strana, voditi paralelne zbrzane odvojene procese (kakvi se na našoj sceni obično rade). Da li mogu raditi na način da napravim više verzija jednog “projekta”, teme ili problema, ekonomizirati svoju (kreativnu) snagu i time produbiti (ne proširiti) svoje polje interesa?

Kroz susret sa plesnom i izvedbenom scenom i financijskim (ne)mogućnostima unutar nje ne mogu govoriti o svom optimizmu prema budućem radu i angažmanu na toj sceni - brine me konstantno suočavanje sa preprekama (kreativnim i produkcijskim) i ne prevelika nada (barem zasad) za boljitak te situacije. Pratim i poštujem napore ljudi koji na tome rade na ovim prostorima. Činjenica da bih godinama trebala djelovati unutar više-projektne logike iz perspektive kontinuirane podijeljenosti pažnje za vrijeme studiranja ne čini mi se održivim - a konstantna prilagodba, kompromisi i *hakiranje* sustava već su sad uzeli danak na motiviranost prema umjetničkom radu i životnim uslovima koji s njim idu. Prije par godina, tu rezignaciju kod svojih kolega nisam razumjela - i plaši me činjenica da mi je ovoliko malo vremena trebalo da je i ja osjetim. Iako uvjeti rada možda ne govore direktno o mojoj poetici, oni je definitivno oblikuju kroz vrijeme, određuju njene granice i doseg, i čine neizostavan faktor u daljem promišljanju primjenjivanja i utvrđivanja mojih umjetničkih metoda.

9. *Attention vs. distraction*

Način na koji sam percipirala svoje procese i prizma koja je usmjeravala moje iskustvo “duplog” rada protekle dvije godine može se svesti na dihotomiju pažnje i distrakcije. Ono što mi se provlačilo kao “glavni” problem u životu retrogradno mogu shvatiti da je bio i objekt mog umjetničkog djelovanja - no ne mogu trasirati koliko svjesno me prije zanimalo pitanje pažnje, da li sam kroz svakodnevicu postala zainteresirana za to, ili sam zbog prizme umjetničkog interesa svoj život krenula posmatrati na taj način (pritom nije nezanimljiv generalni interes prema toj temi u zadnje vrijeme, povezan sa propitivanjem promjena u pažnji zbog sve veće virtualizacije sadržaja i informacija). Od raspršenosti i mnogostrukih “oblaka” u mentalnoj mapi mojih interesa na početku studija, pred kraj studija primjećujem da je svaki od mojih procesa informiran različitim manifestacijama pažnje i pristupa im iz različitih perspektiva.

Teorijsko istraživanje, koje je na drugoj godini krenulo od teme hoda, zapravo je tražilo uvjete koji čine da (hod) percipiramo na različite načine - hod se ispostavio kao radnja koja može imati multiplicitetne implikacije u zavisnosti od toga gdje se događa, tko ga izvodi, kako ga izvodi. Pojam auratičnosti koji se pojavio u istraživanju ukazao je na društvene učinke koji usmjeravaju pogled i iskustvo gledanja, i kako je naša pažnja manipulirana okolišem (konkretnim i simboličkim) objekta gledanja. Na Dramaturgiji izvedbe sam imala drugi pristup - onaj lišen interpretativnih aspekata, analitičan i “objektivan” (onaj koji minimalizira čitanje iz osobne perspektive, perspektive određene svojim interesima, senzibilitetima i afinitetima) u odnosu na prizor. Portfolio postupaka koji je nastao kao niz prijedloga i alata kako se gledateljeva pažnja može usmjeravati tijekom izvedbe, funkcionira na principu dodatnog sloja izvedbi na koju se primjenjuje: mogla bih čak sugerirati da kroz distrakciju od izvedbe pokušava produbiti pažnju na nju.

Neja Berger u tekstu *Attention as Distraction* upravo izlaže da pažnja, kao pažljivost, svoj dominantni mehanizam nalazi u njenom antipodu i disfunkciji: distrakciji, odnosno, odvlačenju pažnje.⁷⁵ Kao privremena promjena objekta gledanja, ili tranzicija pažnje, distrakcija se smatra neadekvatno usmjerenom pozornosti⁷⁶, a neadekvatnost je uglavnom društveno konstruirana i određena nekim vidom evaluacije. Iako u samom tekstu ona prvenstveno misli na odnos rada i prokrastinacije, odnosno distrakcije u vidu pribjegavanja tehnologijama i *skrolanju*, iz osobne

⁷⁵ Neja Berger, “Attention as Distraction,” *Maska* 213-214 (ljetno 2023.): 53.

⁷⁶ *Ibid.*, 53.

perspektive mi je posebno zanimljiva arbitrarnost odnosa između to dvoje⁷⁷, kroz koju nalazim svoju borbu s prioritetima i neprekidan osjećaj krivice da svoju pažnju ne usmjeravam na prave, korisne, produktivne načine. Što je distrakcija, što je ta manje vrijedna informacija ili informacija bez vrijednosti u mom studiranju?

Fragmentiranost pozornosti, stalna polu-pažnja i konfuzija uspjele su mi se filtrirati do kraja studija - i postigle su provlačenje jednog interesnog polja kroz više projekta, procesa, predmeta. Dramaturški praktikum je tako na kraju postao tekst u koji sam usmjerila svoja pitanja prema pogledu, vremenu i tjelesnoj radnji koja je uvjetovana mobilnim telefonom. Otvorila sam pitanje kako koristiti medij mobitela, a problematizirati i otvoriti pažnju upravo prema njegovim mehanizmima; kako borbu sa “kognitivnim” funkcijama prisvojiti i okrenuti je u svoju korist a ne boriti se protiv nje. Berger potencijal u borbi vidi u otvaranju prema kolektivu - medij tehnologija i ekonomija pažnje nas zatvara prema unutra i sebi, a prevazilaženje toga se može dogoditi upravo kroz umjetnički čin, kroz otvaranje internog procesa, dijeljenje.

Kao završnu misao o ove dvije godine jedino mogu izložiti nova akumulirana pitanja s kojima krećem u sljedeću fazu umjetničkog djelovanja i života, uslove rada (i odmora) koje bih voljela sebi (i svojim suradnicima i kolegama) omogućiti i osigurati, znanja o dijapazonu mogućnosti na kojima mogu graditi svoje buduće projekte. Vrijeme studiranja je prije svega promijenio način na koji pristupam procesu: umjesto određivanja točnih i netočnih načina, bitno mi je bilo otkriti što radi za mene i kako te uvjete mogu naći iznova u odnosu na konkretne projekte, suradnike i promjenjivo polje djelovanja. Alati koje sam dobila u vidu metoda istraživanja, zadataka, pripreme radionica, ukazali su mi na različite načine kako se mogu voditi umjetnički (izvedbeni i ne-izvedbeni) procesi, te su me gurnuli na mjesta koja su mi bila potrebna kako bih sljedećim procesima mogla pristupiti sveobuhvatnije, usmjerenije i opuštenije.

⁷⁷ Ibid., 53.

Bibliografija

Berger, Neja. "Attention as Distraction." *Maska* 213-214 (ljetno 2023.): 52-56.