

Ekspresivnost pokreta kao sastavni dio izvedbene umjetnosti

Rakić, Paula

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:089524>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

PAULA RAKIĆ

**EKSPRESIVNOST POKRETA KAO SASTAVNI DIO IZVEDBENE
UMJETNOSTI**

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2024.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za filozofiju

Paula Rakić
JMBAG: 0009089469

EKSPRESIVNOST POKRETA KAO SASTAVNI DIO IZVEDBENE
UMJETNOSTI
ZAVRŠNI RAD

Prijediplomski studij filozofije i povijesti umjetnosti

Mentor: Izv. prof. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović

Rijeka, 2024.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova *Ekspresivnost pokreta kao sastavni dio izvedbene umjetnosti* izradila samostalno pod mentorstvom Izv. prof. dr. sc. Iris Vidmar Jovanović.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnog rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u završnom radu na uobičajen način sam citirala i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Paula Rakić

Potpis

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Problem izvedbene umjetnosti.....	3
3. Pojam ekspresije	10
4. Tri tumačenja ekspresije u umjetnosti prema Peteru J. Arnoldu	12
5. Ekspresija kao komunikacija u plesnoj izvedbenoj umjetnosti	17
6. Rudolf von Laban i kvalitete ljudskog pokreta.....	23
7. Zaključak.....	24
8. Sažetak i ključne riječi	28
9. Bibliografija	29
10. Popis ilustracija	30

1. Uvod

Pojam ekspresije je kompleksan i možemo se pitati na što se točno odnosi. Primjere ekspresije često možemo pronaći u umjetnosti, a možda najizražajniji primjer je slika *Krik*, norveškog ekspresionista Edvarda Muncha iz 1893. godine. Osim u slikarstvu, ekspresija se može pojavljivati i u izvedbenim umjetnostima poput drame, opere, glazbe i plesa, a upravo će uloga ekspresije u plesu biti centralni problem kojim se bavim u ovome radu. Međutim, izvedbenu umjetnost kao i pojam ekspresije teško je definirati zbog čega ću rad započeti opisom problema definiranja izvedbene umjetnosti kojeg navodi David Davies¹. Istaknut ću Davidsovo (2011) tumačenje o tome što neku radnju čini izvedbenom umjetnosti i na temelju toga ću definirati ples.

Zatim ću predstaviti pojam ekspresije te četiri tumačenja značenja ekspresije od strane Petera J. Arnolda.² Prikazat ću četiri „estetske transakcije“, odnosno četiri različite perspektive odnosa između umjetnika, umjetničkog djela i publike.³

Posebnu pažnju ću posvetiti opisu Arnoldovog (1995) četvrtog tumačenja pojma ekspresije kao komunikacije u plesnoj izvedbenoj umjetnosti koja se podudara s opisom Daviesa (2011) što neku radnju čini izvedbenom umjetnosti. Na temelju tumačenja Arnolda (1995), Daviesa (2011) i Johna Percivala o tome kako se ideja putem plesača i njegovih pokreta uspješno prenosi do promatrača, istaknut ću ekspresiju koju navode te analizirati uloge ekspresije u plesnoj izvedbenoj umjetnosti, odnosno pronaći njezino najvjerođostojnije objašnjenje te na koji način se pojavljuje. Nadovezujući se na prethodno, navest ću primjere suvremenog plesa i baleta te ih komparirati i ispitati iz perspektive navedenih autora.

Na samom kraju ću predstaviti na koji način se izvedba suvremenog plesa može sagledati objektivnije te kako se pokret može artikulirati bez ugrožavanja individualnog plesačkog izražavanja, što se s druge strane događa u baletu. Izložiti ću četiri osnovne kvalitete ljudskog pokreta koje definira Rudolf von Laban putem proučavanja svakodnevnih ljudskih

¹ Davies, D. (2011) *Philosophy of the Performing Arts*. Blackwell.

² Arnold, P.J. (1995) 'Objectivity, Expression, and Communication in Dance as a Performing Art', *The Journal of Aesthetic Education*, 29. str. 61–68.

³ Arnold, 1995., str. 64.

radnji.⁴ Laban četiri kvalitete smatra osnovom bilo kojeg novog pokreta, ali ne gotovog i usustavljenog koji se pojavljuje u nekim plesnim izvedbenim umjetnostima.

⁴ Maletić, V. (2011) *Body, Space, Expression: The Development Of Rudolf Laban's Movement And Dance Concepts*. Walter de Gruyter. str. 78.

2. Problem izvedbene umjetnosti

Najčešća filozofska pitanja koja se postavljaju u vezi izvedbene umjetnosti propitkuju koja je njihova definicija i zašto jednu radnju možemo smatrati umjetničkom dok drugu ne možemo smatrati umjetničkom. Problem definiranja izvedbene umjetnosti je kompleksan i nije glavna tema kojom ću se baviti u ovome radu, ali ću zato pomoću Daviesove (2011) teorije izložiti tri izabrana pogleda koja tumače što radnju čini izvedbenom umjetnosti, od strane autora Georgea Dickiea, Monroea Beardsleyja te Noela Carrolla i Sally Banes.⁵ Autori Beardsley, Carroll i Banes imaju suprotne stavove oko pojma *ekspresije* (izražajnosti) kao mogućeg presudnog elementa u određivanju onoga što neku radnju čini plesnom izvedbenom umjetnosti.⁶ Upravo će pitanje uloge i važnosti ekspresije u plesnoj izvedbenoj umjetnosti biti glavna tema istraživanja u ovom radu.

Izvedbene umjetnosti pa tako i plesna se uglavnom izvode u kazalištima, a Davies (2011) objašnjava kako su kazališta prema Georgeu Dickieu i institucionalnoj teoriji umjetnosti glavni primjer sustava „umjetničkog svijeta“ te ono što pripada tom „umjetničkom svijetu“, na primjer djela koja se pojavljuju unutar kazališta (*Labuđe jezero*, *Ero s onoga svijeta*, predstava *Hamlet*), jest umjetnost.⁷ Umjetničkim svijetom smatra se široka društvena institucija u kojoj umjetnička djela imaju svoje mjesto.⁸ Mogli bismo reći da prema institucionalnoj teoriji ono što autor, glumci ili plesači predstavljaju jest umjetnost zato što se nalazi unutar kazališnog svijeta te im je status umjetnosti dodijeljen od strane osobe ili osoba koje djeluju u svijetu umjetnosti.⁹ Međutim, čini se težim prema navedenoj teoriji pokriti apsolutni pojam „izvedbene umjetnosti“ dok je lakše nabrajati različite primjere poput dramskih, glazbenih, plesnih djela koja se čine da pripadaju izvedbenoj umjetnosti. Prema Dickieu, ako plesna izvedba pripada kazališnom svijetu koji je dio svijeta umjetnosti, onda ta izvedba ima status „kandidata za poštovanje ili uvažavanje“ unutar svijeta umjetnosti.¹⁰ Dickie smatra da je „uvažavanje“ općenito izvan umjetnosti jer ako se specificira uža estetska vrsta vrednovanja, nećemo moći

⁵ Davies, 2011., str. 7-18.

⁶ Davies, 2011., str. 12-13.

⁷ Davies, 2011., str. 7.

⁸ Ibid.

⁹ Davies, 2011., str. 8.

¹⁰ Ibid.

prihvatiti kasnija umjetnička djela koja namjerno izbjegavaju estetiku koja je tradicionalno shvaćena.¹¹ Jedan od protuargumenata na institucionalnu teoriju bi bilo pitanje prezentacijske razlike između svijeta umjetnosti od drugih praksi.¹² Tako na primjer osim što bi uvažavali izvedbu *Labuđeg jezera*, uvažavamo jednako i izvođenja predavanja sveučilišnog profesora Peru Perića.

Sljedeće autore Beardsleyja, Carrola i Banes, navodi Davies (2011) te oni za razliku od institucionalne teorije Georgea Dickiea određenoj radnji pristupaju pojedinačno i ne slažu se oko pojma *ekspresivnosti* ili *izražajnosti*.¹³ Davies (2011) navodi Beardsleyja kao zastupnika estetske teorije izvedbenih umjetnosti i navodi da je umjetničko djelo ono čiji poredak elemenata u promatraču pobuđuje estetski doživljaj ugone, odnosno estetsko iskustvo.¹⁴ Smatrao je da se djelu treba posvetiti objektivno bez emocionalnog vezanja jer tada imamo neutralan pogled u otkrivanju povezanosti svih elemenata od kojih je djelo sastavljeno.¹⁵ Beardsleyjeve dvije teorije u prikazu plesnih izvedbi koje se kvalificiraju kao umjetničke su: (1) tvrdnja o elementima od kojih su takve plesne izvedbe sastavljene i (2) tvrdnju o tome kako se ti elementi ostvaruju kroz pokrete plesača te tako postaju dostupni publici.¹⁶ Ono što je ključno za prvu tvrdnju jest „medij“ koji je uključen u stvaranje i konstituciju umjetničkog djela.¹⁷ Beardsley razlikuje *fizički* medij kao stvar koju umjetnik koristi kako bi artikulirao određenu vrstu umjetničkog ili estetskog sadržaja i *umjetnički* medij koji povezuje manipulaciju *fizičkim* medijem koja se događa tijekom artikulacije određene ideje koju umjetnik želi prenijeti te dolazi do izražavanja određene emocionalne kvalitete.¹⁸ Fizički mediji u slučaju neke slike bili bi boja i platno dok umjetnički medij čine potezi kistom i određena tehnika koju umjetnik koristi.¹⁹ U slučaju plesne umjetnosti, prema Beardsleyju, fizički medij bi primarno bilo tijelo plesača dok umjetnički medij čini određena kvaliteta kretanja tijela kroz određenu prostornu

¹¹ Ibid.

¹² Davies, 2011., str. 9.

¹³ Davies, 2011., str. 12.-13.

¹⁴ Davies, 2011., str. 11.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

putanju na određen način.²⁰ Beardsley plesni umjetnički medij naziva terminima *kretanje* i *poziranje* te smatra da prateći ples možemo primijetiti što se događa s tjelesnim pokretima u navedenim terminima.²¹ Davies (2011) opisuje kako termini *kretanja* i *poze* dovode do problema i pitanja kako su navedeni termini koji čine ples uopće povezani s tjelesnim pokretima.²² Međutim, Beardsley tumači da radnje mogu biti izgrađene jedna iz druge, odnosno jedna radnja može generirati ili stvoriti drugu te razlikuje dva načina kako se to događa.²³ Davies (2011) navodi Beardsleyjevo *uzročno generiranje* koje se događa kada izvođenje jedne radnje uzročno dovodi do nekog rezultata i na temelju čega možemo opisati drugu radnju.²⁴ Primjer uzročnog generiranja, prema Beardsleyjevom tumačenju, bi bio da čavao zakucamo na način da ga udaramo čekićem. Drugi način kako jedna radnja može biti izgrađena iz druge Beardsley opisuje na temelju *sortne generacije* gdje se činjenje jedne radnje računa kao činjenje druge na temelju zajedničkog razumijevanja u kulturnom kontekstu u kojem netko djeluje.²⁵ Na primjer, ako dignem ruku tijekom nadmetanja na javnoj dražbi, na taj način dajemo ponudu za ono što se prodaje. Beardsley tvrdi da su *kretanje* i *poze* sastavni dio plesa na način da su generirani tjelesnim pokretima plesača te nas to dovodi do toga da moramo specificirati uvjete stvaranja na temelju kojih se određeni tjelesni pokret smatra kao *kretanje* ili *poziranje*, a time kao i elementi u umjetničkoj plesnoj izvedbi.²⁶

Davies (2011) opisuje Beardsleyjevu i drugu tvrdnju o tome kako se uopće ostvaruju navedeni fizički (tijelo) i umjetnički (kretanje i poza) medij. Beardsley tvrdi da trebamo uzeti u obzir određena *očigledna svojstva* tjelesnih pokreta koje naziva *regionalnim kvalitetama*.²⁷ Iz navedenih *regionalnih kvaliteta*, odnosno svojstava tjelesnih pokreta proizlazi određena *ekspresivnost* ili *izražajnost* koja je potaknuta voljom subjekta, odnosno plesača koji vrši određene pokrete uz pomoć fizičkog i umjetničkog medija.²⁸ Praktični pokreti koji imaju društvenu funkciju, Beardsley navodi sjevernoamerički „puebo corn“ ples, mogu se smatrati

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Davies, 2011., str. 12.

²⁸ Ibid.

umjetničkim izvedbama ako imaju *ekspresivnost* koja nadilazi izvođenje pokreta potrebnih za ostvarivanje društvene funkcije.²⁹ Beardsley navodi: „ako ima više poleta, snage, tečnosti, ekspanzivnosti ili veličanstvenosti, nego što se čini potrebnim za praktične svrhe, postoji prelijevanje ili suvišak ekspresivnosti da bi se označilo kao da pripada njegovom vlastitom području plesa“.³⁰

Davies (2011) predstavlja kritiku na Beardsleyjevo tumačenje od strane Carrolla i Banesa koji smatraju da „suvišak izražajnosti“, koju Beardsley smatra obaveznom komponentom umjetničke plesne izvedbe, nije niti nužna niti dovoljna da nečije kretanje čini plesnom umjetničkom izvedbom.³¹ Carroll i Banes smatraju da „suvišak izražajnosti“ nije dovoljan zato što postoje primjeri pokreta koji pokazuju takvu „suvišnost“, a koji nisu primjeri plesne izvedbe. Primjer koji navode je evidentni entuzijazam koji bi mogao karakterizirati članove skupine socijalističkih dragovoljaca koji sudjeluju u žetvi.³² Međutim, na ovo bi Beardsley mogao postaviti pitanje radi li se u navedenom primjeru uopće o izvedbi jer nije očito da je ponašanje svjesno vođeno očekivanjima koja se tiču procjenjujućeg oka ciljane publike. Smatrajući plesnu izvedbenu umjetnost kao izvedbu, čini se da će se Beardsleyjev uvjet odnositi samo na izvedbe, a ne na puke akcije zbog čega socijalistički volonteri nisu protuprimjer Beardsleyjevom prikazu umjetničke izvedbe. Carroll i Banes dalje tvrde da „suvišak ekspresivnosti“ nije nužan uvjet za umjetničku plesnu izvedbu jer navode primjer koji ne ispunjava navedeni uvjet. Predstavljaju primjer *Room Service*, rad Yvonne Rainer gdje plesači izvode niz uobičajenih pokreta koji uključuju pomicanje i raspoređivanje madraca i ljestava.³³ Carroll i Banes opisuju kako je jedan od središnjih elemenata u izvedbi aktivnost dvoje plesača koji nose madrac kroz prolaze u kazalištu, izlazeći kroz jedan na scenu i vraćaju se kroz drugi. Bitno je naglasiti da pokreti plesača nisu bili ni na koji način „pojačani“ ili „prenaglašeni“ tijekom povlačenja i razmještanja madraca. Zbog toga Carroll i Banes zaključuju da je smisao plesa učiniti uobičajen pokret *qua* obični pokret vidljivim.³⁴ Publika je pri tome izvođače mogla vidjeti kako se kreću s glomaznim madracem i kako izvođači mijenjaju položaje tijela ovisno o naporu povlačenja ili smjeru kretanja. Zanimljiva je činjenica da je za uspješno izvođenje *Room*

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Davies, 2011., str. 12-13.

³⁴ Davies, 2011., str. 13.

Service bitno da ono ne pokazuje suvišak izražajnosti jer je zadatak upravo suprotan, učiniti pokrete ne upadljivima te na taj način prenijeti glavnu ideju djela, a ona je prikazati praktičnu inteligenciju tijela koja se događa u akciji pomicanja madraca. Dakle, u primjeru *Room Service* ne možemo se pozivati na obilježja poput „prelijevanja“ ili „suviška ekspresivnosti (izražajnosti)“ koju navodi Beardsley. Postupci plesača u izvedbi *Room Service*, primjeri su kako ljudsko tijelo služi kao instrument naših želja i svrha.³⁵ Prema navedenom primjeru koji navode Carroll i Banes, koreograf bi mogao transformirati aktivnost i socijalističkih dragovoljaca u ples na način da ih smješta na pozornicu kazališta te je fokus na koreografovom činu „kadriranja“ ili „rekontekstualizacije“, a ne intrinzična kvaliteta pokreta.³⁶ Prema Carrollu i Banes, opisuje Davies (2011), kontekst događaja u kojem je pokret smješten, u ovom slučaju u kazalištu, važniji je od samog pokreta u određivanju je li radnja ples. Mogli bismo prema navedenom zaključiti da Carroll i Banes podupiru nešto poput institucionalne teorije umjetničkog performansa te da je prema njihovom tumačenju razlika između izvedbi i pukih radnji u načinu gdje je izvođačica u svojim postupcima svjesno vođena anticipiranom evaluacijskom pozornošću publike kojoj je namijenjena.

Davies (2011) nastavlja kritiku institucionalne teorije i ističe kako posebnu pozornost privlače one umjetničke izvedbe čiji izvođači koriste manifestna svojstva da artikuliraju sadržaj svojih nastupa.³⁷ Davies (2011) objašnjava da *sadržaj* izvedbe uključuje ono što izvedba predstavlja, izražava ili oprimjeruje i na najneposrednijoj razini i na više tematskoj razini te daje određenu „bit“ da izvedba ima očigledne značajke koje ima.³⁸ Umjetnik izvodi određeni slijed pokreta s namjerom da artikulira određeni umjetnički sadržaj.³⁹ Davies (2011) također smatra da artikulacija sadržaja nije jedina koja neku radnju čini umjetničkim djelom zbog čega navodi primjer slučaja da *Room Service* ne bi bila umjetnička izvedba u slučaju da su izvođači tijekom povlačenja madraca imali zadani način držanja madraca.⁴⁰ Poanta je da je artikulacija sadržaja izvršena na određene individualne načine koji su osebujni te iz tog razloga zahtijevaju posebnu pažnju od strane gledatelja.⁴¹ Općenito prostor u kojem se odvija određena

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Davies, 2011., str. 15.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Davies, 2011., str. 16.

koreografija, ne važno u kojoj instituciji, je „euklidski“ prostor u kojem se kutovi i udaljenosti tumače kao u beskarakternom i samostalnom sustavu.⁴² Zbog toga što se prostoru, u ovom slučaju u plesnoj dvorani ili na pozornici, pristupa kao beskarakternom, on omogućuje izvođenje više različitih izvedbi. Mogli bismo reći da je prostor praktičan komad koji je definiran granicama i preprekama za kretanje ili za vid, a primjer tih granica su ulice koje prekrivaju što se događa izvan glavne pozornice. Davies (2011) iznosi stav da ono što nešto čini umjetničkom izvedbom nisu samo po sebi elementi od kojih je sastavljena neka izvedba, nego se radi o načinu gdje je taj sklop elemenata koji čine umjetničku izvedbu namijenjen za funkcioniranje u artikulaciji sadržaja.⁴³ Davies (2011) također navodi da se razlika između svakodnevnih radnje, kao što je povlačenje madraca u skladištu namještaja, i izvedbe, poput povlačenja madraca u *Room Service*, nalazi u načinu na koji je izvođačica u svojim pokretima svjesno vođena anticipiranom evaluacijskom pozornošću publike kojoj je namijenjena. Graham McFee objašnjava kako se značenje ljudskih radnji može promijeniti ovisno o promjeni konteksta jer se razumijevanje radnje oslanja na „mrežu pravila“ koja poznajemo neovisno i koja koristimo u određenom slučaju.⁴⁴ Davies (2011) objašnjava da nam redosljed pokreta, poput povlačenja madraca i njihovog premještanja koji je predstavljen publici u izvedbi *Room Service*, nije nepoznat i možemo reći da bi takve radnje mogli vidjeti i u nekom skladištu namještaja. Izvedbeno djelo *Room Service* je ipak plesno jer autorica želi da publika koja je upoznata s općenitijim tradicijama plesa prati pokrete s pažnjom i „umjetničkim“ interesom kako bi se shvatila svrha pokreta koje upućuju na poantu cijele izvedbe. Mnoge detalje pokreta poput fleksija tijela ne bi nužno primjećivali kada dvoje ljudi pomiču madrac u skladištu namještaja, ali postaju značajni ako tim pokretima pristupamo kao plesnom djelu. Pokreti u plesnom djelu su važni jer artikuliraju poantu izvedbe zbog čega Davies (2011) ukazuje da promatrač plesne izvedbe treba paziti na svaku „nijansu“ pokreta gdje navodi kako Carroll i Banes tumače da se od promatrača očekuje da traži „točku“ u nizu izvedbenih pokreta.⁴⁵ Umjetnik izvodi određeni slijed pokreta s namjerom da pokretom artikulira određeni umjetnički sadržaj. Umjetnik pri artikuliranju sadržaja kroz plesnu sekvencu, odnosno skup povezanih pokreta, pretpostavlja da će publika obraćati posebnu pažnju prema sekvenci na način da ju se

⁴² Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. University of Toronto Press. str. 114.

⁴³ Davies, 2011., str. 15.

⁴⁴ McFee, G. (1992) *Understanding Dance*. London: Routledge. str. 49.-61.

⁴⁵ Davies, 2011., str. 15.

propitkuje u pokušaju pronalaska njezinog smisla.⁴⁶ Ispitujuća pažnja promatrača slijeda pokreta koje artikulira plesač, utemeljena je na uvjerenju promatrača da postoji *općenitija* „točka“ ili poanta djela iza manifestiranih svojstava niza pokreta pri čemu je poanta istaknuta pomoću očitijih reprezentacijskih, ekspresivnih ili izražajnih i eksplanatornih svojstava.⁴⁷

Uzimajući u obzir Davisovo prethodno objašnjenje što neku radnju čini izvedbenom umjetnosti, ples bi bila izvedba koja je sastavljena od strane koreografa te ju vrši određeni plesač ili više njih koji za cilj imaju artikulirati umjetničku ideju publici pri čemu je poanta istaknuta pomoću ekspresivnih, reprezentacijskih i eksplanatornih svojstava pokreta.

Ono što također želim istaknuti i ono što možemo zaključiti kod Davisovog opisa načina kako koreografovnu ideju plesač prenosi do publike jest da *očitija svojstva* pokreta poput ekspresivnih, reprezentacijskih i eksplanatornih pomažu promatraču određene plesne izvedbe u razumijevanju poante te izvedbe.⁴⁸

Daviesovim (2011) obrazloženjem o tome što neku izvedbu čini umjetničkom završavam raspravu o problemu izvedbenih umjetnosti, ali ću Daviesovu (2011) teoriju koristiti u nastavku rada gdje ću se baviti ekspresijom koja ima ulogu pomoćnog svojstva pri „komunikaciji“ ideje unutar plesne izvedbene umjetnosti. Arnold (1995) predstavlja i objašnjava četiri značenja ekspresije od kojih četvrto, ekspresiju kao komunikaciju u plesnoj izvedbi, navodi kao najvjerođostojnije objašnjenje ekspresije u odnosu na prethodna tri objašnjena.⁴⁹ Prije nego izložim Arnoldovo (1995) tumačenje ekspresije kao komunikacije koje se također podudara s navedenim Davisovim obrazloženjem, prvo ću predstaviti analizu pojma ekspresije koju navodi Arnold (1995).

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Arnold, 1995., str. 62-67.

3. Pojam ekspresije

Ekspresija se pojavljuje u svakodnevnom životu kroz različita ponašanja čovjeka, na primjer kada osjećamo sreću nasmijemo se, u tuzi plačemo, kad se prestrašimo otvorimo usta i ponekad ispustimo krik ili nam hrana nije ukusna pa nam lice poprimi izraz gađenja. Navedene ekspresije svaki pojedinac izražava na individualan način, ali ih svejedno možemo razumjeti i prepoznati.

Arnold (1995) objašnjavajući termin ekspresije razlikuje *objektivno* i *subjektivno*.⁵⁰ *Subjektivno* se prema Arnoldu (1995) odnosi na um ili ono što postoji u svijesti. Uključuje individualne reakcije, iskustva, predrasude i idiosinkrazije, odnosno način ponašanja specifičan kod određenog pojedinca. *Objektivno* se, s druge strane, odnosi na svijet koji je neovisan od nas. U znanstvenom smislu, objektivnost povezuje znanje s utvrđivanjem činjenica koje se temelje na empirijskim dokazima. Naglašava da je ono što je poznato barem po načelu javno i zbog toga priopćivo i razmjenjivo. Subjektivnost u umjetnosti naglašava da vrijednosti ovise o načinima ljudskog iskustva i da su oni odraz osjećaja, stavova i odgovora pojedinca. Objektivnost, s druge strane, naglašava da su predmeti, na primjer skulptura ili slika, ili aktivnost kao što je ples, na neki način vrijedni zbog prepoznatljivih kvaliteta koje se nalaze u njima. Djeluju nam poželjnim ili zanimljivim kad ih percipiramo. Kako bismo pomirili subjektivno i objektivno, trebamo priznati da u umjetnosti razumljivost pojma ekspresije proizlazi iz njegove uporabe u svakodnevnom životu. Uporaba ekspresije se događa u svakodnevnom izražavanju određenih osjećaja (unutarnjih stanja) koji su često povezani s određenim oblicima ponašanja (vanjskim manifestacijama). Primjeri za to bi bili: djevojčica koja je pojela crva u šljivi, od gorčine poprimila izraz gađenja te je zatim pljunula šljivu, ili dječak koji je skočio od veselja kad je zabio gol na utakmici. Prema prethodno navedenim ponašanjima mogu se očitati unutarnja stanja pojedinaca poput gadljivosti, neugode i sreće. Ono što Arnold naglašava jest taj *sporazum* iz kojeg proizlaze značenja emocionalnih izraza.⁵¹ Dakle, određeno emocionalno stanje pojedinca, odnosno gorčina okusa prouzrokovala je neugodan emocionalni osjećaj koji je uzrokovao ekspresiju gadljivosti na licu djevojčice. U emocionalnom stanju straha, osoba ima širom otvorene oči ili kad nas nešto prepadne ispustimo krik. Zbog navedenih karakteristika koje su svojstvene za živa bića (širom otvorene oči, usta i

⁵⁰ Arnold, 1995., str. 61-62.

⁵¹ Arnold, 1995., str. 62.

krik koje su uzrokovane osjećajem straha), možemo prepoznati i razumjeti strah prikazan na slici *Krik* (1893.) Edvarda Muncha. Arnoldovo (1995) objašnjenje možemo povezati s tumačenjem Ismay Barwell da ne bi mogli prepoznati tugu na slici ili razumjeti što znači nazvati sliku tužnom ako prije toga ne znamo što znači da je neka osoba tužna i kako prepoznajemo nečiju tugu.⁵²

⁵² Barwell, I. (1986) 'How Does Art Express Emotion?', *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 45. str. 175.

4. Tri tumačenja ekspresije u umjetnosti prema Peteru J. Arnoldu

U ovom dijelu izložit ću tri Arnoldova (1995) tumačenja ekspresije u odnosu na umjetnost te njihove poteškoće. Prvo tumačenje ekspresije koje Arnold (1995) navodi je ekspresija kao proces (ili teza umjetnika).⁵³ U ovom smislu ekspresija se odnosi na „borbu“ koju umjetnik prolazi kako bi izvukao nešto jasno i artikulirano iz nečega što je kaotično i konfuzno, a primjeri toga mogu biti egzistencijalna pitanja, osjećaj straha i neugodnosti. Štoviše, ekspresija kao procesna teorija umjetnosti polazi od pretpostavke da umjetnik počinje umjetničko stvaralaštvo onda kada se nalazi u emocionalnom stanju koje ga uznemiruje i navodi na potragu za jasnijom koncepcijom tog stanja, a proces završava kad umjetnik uspijeva artikulirati to stanje kroz konkretni izraz.⁵⁴ Umjetničko djelo, prema tumačenju ekspresije kao procesa, postoji primarno kao mentalni proces i ne mora nužno rezultirati u materijalnom predmetu, primjerice u stvarno postojećoj slici, pjesmi ili glazbenom djelu.⁵⁵ Djelo je nešto što se nalazi u glavi umjetnika. Konkretni artefakt, iako bi bio koristan za komunikacijske svrhe, on je nebitan. Primjer konkretnog artefakta bila bi slika *Krik* Edvarda Muncha koja sadrži elemente poput krvavo-crvene boje neba, sivog lica i širom otvorenih očiju koji kao cjelina stvaraju neugodnu atmosferu i podsjećaju na ljudske ekspresije straha. Navedena svojstva slike *Krik* bi nam ukazivala na mentalna stanja umjetnika putem ekspresivnih elemenata u slici: krvavo-crvenog neba, širom otvorenih očiju i usta. Ekspresija kao procesna teorija je subjektivna teorija jer se bavi mentalnim procesom, a ne konačnim proizvodom ili konkretnim artefaktom koji je prethodno opisan. Iako je proces stvaranja od psihološkog interesa umjetniku da izrazi svoje osjećaje, umjetnost se može razumjeti ili cijeliti samo ako je javno dostupna za gledanje, slušanje ili raspravu. Mentalna stanja straha kod plesača, za razliku od ekspresivnih elemenata na slici koji nas samo asociraju na strah, kod plesača se očituje putem različitih kvaliteta obavljanja pokreta. Primjeri pokreta iz kojeg možemo prepoznati strah bi bili: grčenje mišića, stisnute šake, oprezno i sporo ili suprotno brzo i neizravno kretanje. Plesna izvedba, također može biti popraćena i dramatičnom glazbom ili kontrastnim osvjetljenjima kako bi se što preciznije prikazalo umjetnikovo mentalno stanje. Primjer za mentalno stanje kod plesača mogao bi demonstrirati eksperimentalni plesni video *Paula Rakić „Kapsula zatočeništva“ ili*

⁵³ Arnold, 1995., str. 62.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

„*Confinement Capsule*“ (2024.).⁵⁶ Mentalno stanje plesačice u videu *Kapsula zatočeništva* jest apsurdnost koja je prouzrokovana suvremenim okruženjem, u kojem s jedne strane ljudi ratuju dok se s druge strane tehnologija konstantno naglo razvija i ne rješava problem ratovanja. Plesni pokreti koji su u *Kapsuli zatočeništva* korišteni od strane plesačice su: spore neodređene kretnje nogu pri sjedenju na stolici, motiv odguravanja rukama, kretanje u krug, mahanje glavom poput udaranja, brzi ukočeni i iskrivljeni pokreti koji asociraju na robota.



Slika 2 Prikaz metafore kloniranja - zamah glavom prema naprijed poput trenutka prije udarca uz prateće zeleno-crvene efekte nalik kopiji tijela plesačice, snimka zaslona videozapisa Paula Rakić – Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2.-27.2.2024. objavljenog 19. veljače 2024. na You Tube-u

Slika 1 Prikaz metafore robota – ukočeni pokreti ruku i tijela uz prateće svijetlo-plave efekte koji opisuju rubove prostorije (kapsule) koji asociraju na svijet tehnologije i simulacije, snimka zaslona videozapisa Paula Rakić – Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2.-27.2.2024. objavljenog 19. veljače 2024. na You Tube-u

Osim plesnih pokreta pri procesiranju ideje, u videu su korišteni plavi i crveno-zeleni efekti koji asociraju na elemente iz svijeta tehnologije poput simulacije i kloniranja te titravi efekti koji se pojavljuju u trenutku direktnog kontakta tijela plesačice i zida. Također se cijela radnja videa događa unutar neutralne i male prostorije koja podsjeća na doslovnu kapsulu. Pokreti, efekti i prateća nejasna glazba koja podsjeća na marš odražavaju mentalno stanje apsurdnosti zajedno s asocijacijama na tehnologiju i sukob koji čine uzroke mentalnog stanja plesačice. Iz prvog objašnjenja ekspresije možemo zaključiti da je ekspresija proces koji umjetnik prolazi u razjašnjavanju onoga što želi artikulirati, odnosno nešto subjektivno želi artikulirati i učiniti javno dostupnim. Rebecca L. Farinas i Julie Van Camp opisuju tumačenje Bear Carrillo o suvremenom plesu na ekranu ili „*Screendanceu*“ objašnjava kako izvođač koristeći tehnologiju kao fizički medij pri izvedbi uz vlastito tijelo ima širi spektar mogućnosti izražavanja i

⁵⁶ Rakić, P. (2024) *Paula Rakić - Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2. - 27.2.2024.*, YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=bf5_dOTYVX4&t=41s (pristupljeno: 14.7.2024.).

predočavanja određene ideje.⁵⁷ Kao najraniji primjeri radova uzimaju se djela Maye Deren iz 1945., ali se slična obilježja primjećuju u performansu *Pretvorbe* iz 1971., autora Vita Acconcija. „Screendance“ Carrillo karakterizira kao „hibridni oblik koreografije spojen s filmom ili videom“ gdje se isprepliću estetske kvalitete; pokreti izvođača, ali i etičke tematike pri čemu je cilj promatraču prenijeti ideju predstavljajući vlastito iskustvo.⁵⁸

Drugo objašnjenje ekspresije je ekspresija kao evokacija (ili teza o publici).⁵⁹ Ova uporaba riječi ekspresije događa se kada promatrač umjetničkog djela kaže da djelo u njemu pobuđuje određeni osjećaj ili emocionalno stanje, na primjer tuge ili straha. Postoji nešto u vezi djela *Krik*: krvavo-crveno nebo, vijugavo tijelo, sivo lice, širom otvorena usta i oči, što potiče misli i maštu gledatelja da se u mentalnom stanju gledatelja pobudi osjećaj straha. Protuargument ovoj teoriji je da umjetnost možda uopće ne izaziva strah ili tugu na način na koji teorija tvrdi, tako George Dickie objašnjava (institucionalna teorija): „Glazba koja izražava tugu sigurno ne izaziva uvijek tugu: na primjer osoba može slušati glazbeno djelo koje izražava tugu, složiti se da izražava tugu i jednostavno biti previše sretna u tom trenutku da bi osjećala tugu“.⁶⁰ Poanta je da čak i ako ono što je izraženo izaziva emocionalnu reakciju, ne postoji određeni zahtjev da to bude ono što je namjeravano. Evokacijska teorija ekspresije time nema jasnu vezu između onoga što se smatra izraženim, na primjer o čemu se radi u *Tužaljka* Marthe Graham ili u Corallijevoj i Perrotovoj *Giselle*. Možemo primijetiti da prvo tumačenje ekspresije prema Arnoldu kao pogled na proces ne znači nužno da navedeni proces zapravo uključuje rad s određenim medijem, na primjer bojom, kamenom ili glazbenim tonovima. Ovo je važno jer ono što je izraženo zapravo je jako povezano s medijem uz pomoću kojeg je izraženo, odnosno širom otvorene oči, krvavo-crvena boja neba, siva boja lica ili pokreti u grču, oprezno izvođenje pokreta, bili bi odraz emocionalnog straha kod umjetnika. Ekspresija kao evokacija ne podrazumijeva nužno da izvor evokacije bude samo umjetničko djelo, nego bi moglo biti i slučajno povezano u slučaju utjecaja drugih okolnosti koje utječu na pojedinca kao publike; majka može reći za neko glazbeno djelo da se zbog njega uvijek osjeća ponosno jer je sviralo u vrijeme kad je njezin sin saznao da je položio završni ispit. Nasuprot tome, ono što će Arnold (1995) nazvati *inherentno vlasničko gledište* karakteristično je po svojoj tvrdnji da ono

⁵⁷ Farinas, R.L. and Camp, J.V. (2021) *The Bloomsbury Handbook of Dance and Philosophy*. Bloomsbury Academic. str. 325.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Arnold, 1995., str. 63.

⁶⁰ Ibid.

što je izraženo ekspresijom ne leži u psihološkom procesu umjetnika ili evociranju osjećaja u gledatelju ili slušatelju, već u samom umjetničkom djelu koji je opipljiv predmet u svijetu.⁶¹ U tom smislu ono što je izraženo nalazi se u proizvodu i ne ovisi ni na koji način o iskustvu umjetnika ili promatrača.

Treće tumačenje ekspresije prema Arnoldu je ekspresija kao sastavni dio umjetničkog djela (ili teza o inherentnom svojstvu).⁶² Možemo zamisliti sliku s određenim elementima ili svojstvima koja ona sadrži te se o njima može raspravljati i tumačiti. Možda neće uvijek postojati odgovor o onom što se vidi, osjeti ili čuje, ali određena svojstva mogu dijeliti i pružiti zajedničku osnovu za komunikaciju kao i kriterije za davanje razloga i donošenja vrijednosnih sudova. Međutim, ova teorija se neće činiti toliko uvjerljivom ako za objekt kažemo da u sebi „nosi“ osjećaj tuge, a to je zato što pretpostavljamo da neživi objekti zapravo imaju osjećaje i da su sami sposobni izraziti bilo kakvu ekspresiju na „ljudski“ način. Prije bi mogli bi reći da glazba i umjetnička slika na platnu imaju metaforičku ekspresiju tuge, na primjer glazbu možemo opisati kao tugu, a lice prikazano na slici izražava tugu. Ekspresija se doslovno odnosi na izraz neke osobe.⁶³ Četiri smisla ekspresije u umjetnosti omogućuju različite perspektive „estetske transakcije“, odnosno različite perspektive odnosa između umjetnika, umjetničkog djela i publike.⁶⁴ U slučaju izvedbenih umjetnosti poput opere, drame, glazbe i plesa, istraživanje prirode ekspresije se smatra kompliciranijim zbog činjenice prema kojoj izvođač „uskače“ i posreduje umjesto umjetnika. Međutim tome nije uvijek tako jer i sam koreograf može imati i ulogu izvođača onda kad sam osmisli koreografsku kompoziciju koju u određenom periodu i izvodi sam ili uz ostale izvođače, primjer je plesna izvedba *Akumulacija* Tishe Brown o kojoj ću više pisati u idućem poglavlju. Druga komplikacija je to što u izvedbenim umjetnostima svako djelo za izvedbu, na primjer *Labuđe jezero*, može biti izvedeno neograničen broj puta, odnosno ne postoji samo jedna umjetnička izvedba na koju se možemo pozivati. Možemo reći da postoji djelo u mnogim varijantama, a svaka od njih potječe iz zajedničkog pisma ili notnog zapisa. Tako postoji više baletnih izvedbi *Labuđeg jezera* i više izvođenja Beethovenove *Mjesečeve sonate*. *Mjesečeva sonata* napisana je za klavir i postoji notni zapis na temelju kojeg će više pijanista moći naučiti svirati sonatu, ali njihove izvedbe će se međusobno razlikovati ovisno tome kako ju tko odsvira jer ju netko može odsvirati brže dok

⁶¹ Arnold, 1995., str. 64.

⁶² Arnold, 1995., str. 63.-64.

⁶³ Arnold, 1995., str. 64.

⁶⁴ Arnold, 1995., 67.

drugi sporije, ili netko napravi varijaciju ili točno prati zadane upute. Uloga izvođača je zbog toga važna za umjetnički uspjeh djela. Tako na primjer u Rubensovom portretu *Isabelle Brant* ili Rodinovima *Vratima pakla* ekspresivne značajke su fiksne i dostupne su svima, ali u izvedbi koncerta ili scene u drami, mnogo ovisi o promjenjivim i osebnim ekspresivnim mogućnostima pojedinog glazbenika ili glumca zbog toga što pojedine radnje mogu biti izvedene bolje od nekog zadanog notnog pisma ili mogu biti izvedene lošije⁶⁵. U plesu se događa slična situacija gdje koreograf stvara plesnu koreografsku kompoziciju. Međutim, neovisno kakva je plesna kompozicija složena, njezina izvedba „leži u rukama“ plesača, odnosno ovisi o plesačevoj osobnosti i sposobnosti da izrazi ono što se plesom zahtjeva.

⁶⁵ Arnold, 1995., str. 65.

5. Ekspresija kao komunikacija u plesnoj izvedbenoj umjetnosti

Četvrto tumačenje ekspresije koje objašnjava Arnold (1995) je ekspresija kao komunikacija i ona je svojstvena u plesnoj izvedbenoj umjetnosti gdje plesač ima ulogu izrazitelja značenja.⁶⁶ Arnold (1995) navodi kako bi plesač ekspresivno komunicirao u plesu, on nije samo „sastavljač“ i „pošiljatelj“ određene poruke, nego se plesač pri artikulaciji zadane koreografije i koreografove ideje aktivno koristi i vlastitim mogućnostima tjelesnih pokreta koji imaju izvježbanu tehniku određene vrste plesa.⁶⁷ Plesač u Arnoldovom (1995) tumačenju pokušava utjeloviti značenje i treba biti izražajan u pokretima koje čini.⁶⁸ Primjer plesa koji se odnosi na ekspresiju kao komunikaciju te ima visoku razrađenu suvremenu plesnu tehniku koja uključuje snagu, pravilno raspoređenu energiju kroz kretanje, ravnotežu i orijentaciju u prostoru gdje sve od navedenog pokret čini tečnijim. Radi se o koreografiji Ohada Naharina, *Echad mi Yodea* ili poznatiju kao *Ples stolica*.⁶⁹ Koreografiju *Ples stolica* izvodi mladi plesni ansambl Batsheva, koji je osnovan 1964. od strane barunice Batsheve de Rothschild. U koreografiji sudjeluje 15 plesača odjevenih u odjeću ortodoksnog čovjeka židovske vjeroispovijesti. Pjesma koja prati koreografiju pod istim nazivom tradicionalna je židovska pjesma za Pesah u Hagadi koja se pjeva nakon obroka. Iako je pjesma zamišljena kao zabavna i poučna, ova izvedba poprma militaristički, agresivni osjećaj, dok su lica plesača s namjerom ozbiljna ili poprimaju izraz ludila, a njihovi su pokreti vrlo energični. Plesači iako ujednačeno izvode slijed pokreta, kod svakog plesača se pokreti međusobno razlikuju. Tako netko od plesača napravi veći ili manji nagib od drugog, trećem je ruka napravila agresivniji pokret dok je četvrti košulju bacio u zrak. U najvišem trenutku gradacije same poante izvedbe pa tako i pokreta, svi plesači agresivno skidaju svoja odijela kao da ih „čupaju“ van kontrole te se time kroz plesačeve pokrete, čija se snaga kroz izvedbu postepeno gradira, artikulira iluzija tanke linije između prisebnosti i ludosti. Ideja izvedbe artikulirana je odgovarajućim pokretima i kvalitetama pokreta za navedenu tematiku poput stajanja na stolici, namjerno padanje na pod, plesni dijelovi unutar koreografije ponavljaju se kao i popratna pjesma, ali sve brže i agresivnije, snažni

⁶⁶ Arnold, 1995., str. 64-67.

⁶⁷ Arnold, 1995., str. 65.

⁶⁸ Arnold, 1995., str. 66.

⁶⁹ *Echad Mi Yodea* (2015) *Numeridanse*. Dostupno na: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/echad-mi-yodea> (pristupljeno: 14.7.2024.).

izvijeni pokreti leđa s raširenim rukama, bacanje košulje u zrak, ritmično i snažno lupanje nogama o pod, motivi klečanja, dizanja i drugo. Dakle, možemo zaključiti da se ekspresija u *Plesu stolica* pojavljuje kao komunikacija jer je kontroverzna. Mogli bismo reći da navedeni artikulirani pokreti kao što je naglo savijanje u leđima s raširenim rukama u zraku, za sobom ostavlja upečatljivu ekspresiju koju promatrač pamti. Kako tumače Carroll i Banes, od promatrača se očekuje da traži „točku“ u nizu izvedbenih pokreta. Potrebno je da promatrač prati svaki pojedinačni pokret plesača jer je pokret taj koji artikulirano sadrži dio poante izvedbe koju dodatno naglašava ekspresija, a ona proizlazi iz artikuliranog određenog pokreta. Promatrač u svijesti propitkuje smisao slijeda pokreta i ekspresije koje proizlaze iz njih te ih spaja u razumijevanje poante izvedbe. Arnold (1995) navodi plesnog kritičara Johna Percivala koji smatra da će se dobar prijenos ideje od plesača na gledatelja dogoditi ako postoje tri određena čimbenika.⁷⁰ Prvi čimbenik dobrog prijenosa ideje Percival smatra da čine urođene sposobnosti pojedinca koje svakoj gesti koju pojedinac napravi ostavljaju osobni potpis, odnosno svaki pokret koji netko napravi popraćen je specifičnim tjelesnim i motoričkim karakteristikama samog pojedinca te ga izvođač čini „instinktivno, neizbježno i apsolutno ispravno u svom kontekstu“.⁷¹ Drugo je način na koji je plesač prihvatio vlastito izvođenja pokreta te ga plesač oblikuje.⁷² Arnold (1995) navedeno oblikovanje pomaže vizualizirati na primjeru draguljara koji obrađuje dragi kamen te ga dovodi do savršenstva.⁷³ Treći čimbenik jest velika želja i potreba plesača da traži i pronade objašnjenje za ono što radi kako bi se ono moglo vidljivo izraziti.⁷⁴

Prisjećajući se navedenog tumačenja Daviesa (2011) o tome što radnju čini izvedbenom umjetnosti, uočiti ćemo pojedinosti oko kojih se Davies (2011) i Arnold (1995) slažu. Prema Arnoldovom (1995) i Daviesovom (2011) tumačenju, umjetnici osim što izvode određeni slijed pokreta s namjerom da artikuliraju određeni umjetnički sadržaj, izvođači zadane pokrete u koreografiji obavljaju na individualne načine. Percivalovo tumačenje koje navodi Arnold (1995) ilustrira navedene „individualne načine“ izvođenja pokreta koje izvode plesači.⁷⁵

⁷⁰ Arnold, 1995., str. 67.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

Percival smatra da prvi čimbenik dobrog prijenosa ideje čini urođena sposobnost pojedinca koja svakoj gesti koju pojedinac napravi ostavlja „osobni potpis“.⁷⁶ Također, Arnold (1995) i Davies (2011) bi se složili oko toga da je ekspresija svojstvo koje proizlazi iz artikuliranog pokreta te dodatno usmjerava promatrača prema glavnoj poanti određene izvedbe. Ono što ekspresiju kao komunikaciju u Arnoldovom (1995) opisu čini superiornijom od ostalih značenja ekspresije jest uvjerljivije objašnjenje umjetničke transakcije koja se odvija između plesača (koji djeluje kao posrednik za koreografa), plesne izvedbe i publike.⁷⁷ Arnold (1995) navodi plesačicu koja u baletnom djelu *Giselle* izražava radosnu ljubav. U sceni koja prikazuje njezin solo kojim iskazuje svoje osjećaje ljubavi, koristi baletne tehničke elemente poput pirueta, poluokreta, prijenosa težine, skokova i ravnoteža. Mogli bismo reći da se u ovom primjeru plesačica koristi pokretima koji su usmjereni prema publici te sve navedeno prate prikladne ekspresije na licu. Međutim, teško možemo iz samih pokreta iščitati ekspresiju bez da gledamo u ekspresivno lice plesačice. Prethodno navedene elemente (piruete, polu-okreti, skokovi i ravnoteže) koje plesačica izvodi su tehnički elementi koji su u baletu postojali i prije baletne izvedbe *Giselle* zbog čega slične pokrete možemo vidjeti u baletnoj izvedbi *Labuđeg jezera* ili *Orašara* te na temelju ponavljajućih i prepoznatljivih pokreta prepoznamo balet kao takav. Baletna tehnika je više formalnija od suvremene plesne tehnike jer sadrži elemente za koje se unaprijed očekuje kako trebaju izgledati. Prema Arnoldu (1995), balet bi trebali prihvatiti kao takvu vrstu plesne umjetnosti koju prati forma kako nešto treba izgledati, ali iz navedenog sola u *Giselle* možemo se pitati artikulira li plesačica pokretima zaista poantu ljubavi koja bi se trebala iznositi promatraču kroz artikulirani slijed pokreta te na koncu, ukazuje li ekspresija baletnih pokreta na ideju Giseline ljubavi koja bi promatraču dodatno pomogla da prepozna navedenu poantu?⁷⁸ U izvedbi *Giselle* baletna plesačica izvodi slijed pokreta koji su ujedno i baletni elementi: skokovi, piruete, ravnoteže te oni moraju biti i uspješno izvedeni zbog estetskog izgleda te ispunjavanja forme koja se očekuje u baletu. Ono što u izvedbi plesačice sigurno ima ekspresiju koja izražava sreću jest njezino lice. Međutim, teško možemo iz pokreta poput piruete ili skoka iščitati ekspresiju sreće koja će nas navesti na glavnu poantu bez da gledamo u ekspresivno lice plesačice jer i u izvedbi *Labuđeg jezera*, u trenucima gdje bi trebali iščitati izraz tuge, također

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Arte, O. (2014) *Adam: Giselle (The Royal Ballet)*, YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=3TlSrI_hXEw (pristupljeno: 14.7.2024.).

se izvode baletni skokovi, piruete i ravnoteže. Zbog toga što lice u baletnoj izvedbi najjače izražava ekspresiju koja će potaknuti na poantu izvedbe, mogli bismo reći da je balet bliži glumi, nego plesnoj izvedbi gdje je plesačeva uloga utjeloviti značenje ili ideju izvedbe te ju artikulirati kroz pokret čija će ekspresija navesti promatrača na glavnu poantu izvedbe. U baletu je artikuliranje ideje pomoću pokreta te njegove popratne ekspresije koja će publiku navesti na ideju izvedbe neizvedivo jer balet već unaprijed ima formu kako pokret treba izgledati. Prednost u tome je što ga je lakše onda estetski vrednovati, no pitanje je kolika je težina u toj vrijednosti jer u tom slučaju balet ima težu mogućnost napredovanja kao plesne vrste i razvijanja novih pokreta, ali i ograničene su mogućnosti proživljavanja novih iskustva kod svakog plesača individualno. U baletu se ne dozvoljava prostor plesaču za njegovo karakteristično motoričko kretanje, a upravo je individualno kretanje plesača prema Percivalu prva komponenta u uspješnom prenošenju ideje koju plesač artikulira kroz pokret. Stav i kretanje baletnog plesača također mora ispunjavati formu uspravnog i elegantnog držanja koja se očekuje u baletu te je samo kretanje i izvođenje pokreta na primjer u prijenosu težine s noge na nogu, također određeno baletnom formom. Baletna forma dakle nameće plesaču neprirodno kretanje u njegovom vlastitom tijelu te tako sprječava individualno izražavanje samog izvođača.



Slika 4 Prikaz baletne ravnoteže Odette u baletnoj izvedbi Labuđeg jezera u Londonu, fotograf Paul Cunningham-Corbis, Getty Images



Slika 3 Prikaz baletne ravnoteže u baletnoj izvedbi Giselle, fotografkinja Helen Maybanks, fotografija iz 2018. godine

Možda kontrastan primjer baletu gdje plesačica ima neutralno lice, a poantu artikulira pokretom publici jest suvremena plesna izvedba *Akumulacija* Trisha Brown.⁷⁹ Trisha Brown je ujedno koreografkinja i izvođačica izvedbe *Akumulacija*. Ideja same izvedbe jest i njezin naslov -

⁷⁹ Brown, T. (2009) *Accumulation - Trisha Brown*, YouTube. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M&t=85s> (pristupljeno: 14.7.2024.).

akumulacija, odnosno nakupljanje ili gomilanje određenih stvari, u ovom slučaju pokreta. Ideju akumulacije plesačica pokretom artikulira na način da izvedba započinje jednostavnim pokretom pomicanja ruku te taj pokret ponavlja i gradira kroz izvedbu na način da postepeno dodaje nove pokrete na prethodne.



Slika 5 Prikaz postepenog nagomilavanja pokreta u plesnoj izvedbi Akumulacija koreografkinje i plesačice Trisha Brown, snimke zaslona videa Akumulacija – Trisha Brown iz 1971. objavljenog na You Tube-u 2009. godine

Promatrač gledajući prvi pokret koji se ponavlja, može se pitati što se ovim pokretom želi reći, ali mu neće biti jasno sve dok se ne odvije svaki idući složeniji pokret u slijedu pokreta. Svakim složenijim pokretom promatrač uočava i njegovu novu ekspresiju, odnosno promjenu izgleda svakog nadolazećeg pokreta. Svakim „nadograđenim“ pokretom promatrač dobiva informaciju da pokret kroz izvedbu postaje sve složeniji i da se pokreti nakupljaju, što je ujedno i ideja same izvedbe. Artikulirati ideju kroz pokrete može izvoditi i više plesača. U primjeru plesne izvedbe *Ogledala* Viola Spolin plesni pokreti su sinkronizirani te plesači u paru međusobno kopiraju i odražavaju tuđe pokrete putem čega ekspresija zrcaljenja plesača promatrača može asociirati na ogledalo, što je ideja same izvedbe. Možemo zaključiti iz navedenog da ekspresija u ovom radu ima pomoćnu ulogu u komunikaciji ideje koju plesač pokušava prenijeti artikulirajući ideju kroz pokret.



Slika 6 Prikaz imitacije pokreta raširenih ruku koja asocira na ideju ogledala, snimka zaslona iz videozapisa „mirror speech“ iz 2012. godine na You Tube-u u kojem Viola Spolin objašnjava ideju ogledala kroz pokret

Slika 7 Prikaz imitacije skupljenih pokreta ruku i tijela koji asociraju na ideju ogledala, snimka zaslona iz videozapisa „mirror speech“ iz 2012. godine na You Tube-u u kojem Viola Spolin objašnjava ideju ogledala kroz pokret

U idućem poglavlju predstaviti ću načine na koje se suvremene plesne izvedbe mogu promatrati iz objektivnije perspektive, ali bez ugrožavanja individualnog plesачkog izražavanja te način na koji se može doći do novih načina artikuliranja određene ideje kroz pokret od strane plesачa.

6. Rudolf von Laban i kvalitete ljudskog pokreta

Rudolf von Laban (1879.-1958.) smatra se jednim od začetnika suvremenog plesa u Europi koji je na temelju proučavanja svakodnevnog ljudskog pokreta napravio njegovu analizu, „Labanotaciju“ te grafički zapis kvaliteta pokreta koji postepeno postaje složeniji i nadograđuje se te služi u edukacijske svrhe u suvremenim plesnim školama.⁸⁰ Grafički zapis sastavio je proučavajući različite kretnje tijela u prostoru. U Labanovom tumačenju uočavamo da se primat daje određenim kvalitetama kretanja ili pokreta koje su u osnovama zahvaćene u grafičkom zapisu. Kombinacije kvaliteta kretnji pri tome su osnove bilo kojeg novog pokreta, ali ne i gotov i usustavljen pokret koji se pojavljuje u baletu. Iz ovih kombinacija uvijek može doći do novog artikuliranja pokreta, eksperimentiranja i novog iskustva samog plesača. Laban je također tumačio ako smo vrlo pažljivi u promatranju, ne zaustavljamo se na dojmu da je nešto nespretno ili graciozno izvedeno, nego počinjemo cijeniti artikuliranje pokreta koje u sebi za cilj ima prenijeti određenu ideju. Laban je shvatio da bi potpun opis u prirodnom jeziku čak i kratkog slijeda pokreta bio iznimno složen. Laban je također nastojao osmisliti grafički zapis čiji primitivni znakovi označavaju određene osnovne događaje kretanja.⁸¹ Njegov sustav je složen i ima oko 25 osnovnih znakova, ali je analitički precizan alat za razumijevanje bitne strukture slijeda pokreta. Laban je četiri faktora smatrao temeljnim za opis ljudskog kretanja, a oni su: težina ili snaga, vrijeme, prostor i tok (flow).⁸² Svaki od navedenih faktora ima po dvije kvalitete, na primjer za faktor težine, promatramo ima li plesač snažne i čvrste pokrete ili lagane, kao da lebdi. Vrijeme kod plesača procjenjujemo s obzirom na to jesu li pokreti brzi i kratki ili su spori i dugotrajni. Prostor kod plesača procjenjujemo s obzirom na to kako se plesač kreće u njemu, odnosno kreće li se plesač ravno, na primjer kao da hoda po ravnoj stazi ili kao da je u labirintu. Tok (flow) ćemo procijeniti promatrajući kreće li se plesač slobodnije te ga je teže zaustaviti, kao da nekome utrčimo u zagrljaj ili suprotno plesač može imati kontrolirane kretnje te je spreman zaustaviti se u svakom trenutku kao kad nosimo punu šalicu vruće kave ili čaja. Prema Labanu, navedeni faktori omogućuju razumijevanje komponenti ljudskog kretanja.

⁸⁰ Knust, A. (1959) 'An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation)', *Journal of the International Folk Music Council*, 11. str. 73.

⁸¹ Ibid.

⁸² Maletić, (2011), str. 78.

7. Zaključak

U filozofskoj raspravi oko toga što jednu radnju čini izvedbenom umjetnosti, a drugu ne, Monroe Beardsley opisuje da je presudno svojstvo ekspresivnosti. Ekspresivnost ćemo prema Beardsleyju prepoznati ako plesna izvedba ima „suvišak“, odnosno uočljivo više poleta, snage ili veličanstvenosti. Noel Carroll i Sally Banes kritički odgovaraju na Beardsleyjev „suvišak ekspresivnosti“ te tumače kako on nije niti nužno niti dovoljno svojstvo za određivanje je li određena radnja izvedbena umjetnost. Primjer plesne izvedbe *Room Service* Yvonne Reiner Carroll i Banes navode kao protuprimjer da „suvišak ekspresivnosti“ ne može biti presudno svojstvo u određivanju izvedbene umjetnosti. U plesnoj izvedbi *Room Service* plesačeva je uloga usmjeriti promatračevu pozornost na fleksije tijela koje se kod svakog plesača događaju drugačije pri povlačenju madraca na pozornici. Bitno je naglasiti da plesači ni na koji način nisu radili „pojačane“ ili „prenaglašene“ pokrete tijekom povlačenja madraca jer je zadatak upravo suprotan - prikazati praktičnu inteligenciju tijela koja se događa u akciji pomicanja madraca. Carroll i Banes podupiru nešto poput institucionalne teorije umjetničke izvedbe koja smatra da je plesna izvedba umjetnička ako pripada svijetu umjetnosti, odnosno kazališta te tako postiže status poštovanja ili uvažavanja. Carroll i Banes razliku između puke radnje i umjetničke izvedbe definiraju u načinu gdje je izvođačica u svojim postupcima svjesno vođena anticipiranom evaluacijskom pozornošću publike kojoj je namijenjena. Međutim, institucionalna teorija umjetnosti ne može razlučiti prezentacijsku razliku između nekog profesora na sveučilištu i izvedbe *Labuđeg jezera* jer za oba izvođenja možemo reći da bi mogle biti umjetnost zbog toga što su društveno prihvatljive od strane određenih osoba, komisije ili profesora te se odvijaju u određenim institucijama, odnosno u kazalištu i na fakultetu.

Ono što Davies (2011) navodi kao ključno u raspoznavanju neke radnje kao izvedbene umjetnosti jest to da na primjer plesna izvedbena umjetnost funkcionira na način da umjetnik izvodi određeni slijed pokreta s namjerom da kroz pokret artikulira sadržaj zadane izvedbe koju je osmislio koreograf. Davies (2011) kao važno navodi da promatrač plesne izvedbe treba paziti na svaku „nijansu“ pokreta, što Carroll i Banes ilustriraju na način da se od promatrača očekuje da nakon svakog pokreta u slijedu traži „točku“. Plesač dakle tijekom artikuliranja ideje kroz pokret pretpostavlja da će publika obraćati posebnu pažnju na slijed pokreta na način da svakom pokretu propitkuje smisao, te će iz svakog artikuliranog pokreta proizaći i popratna ekspresija koja će kao popratno svojstvo pokreta pomoći promatraču da lakše zaključiti poantu izvedbe. Davisovo (2011) izloženo tumačenje podudara se s objašnjenjem ekspresije kao komunikacije

koje iznosi Arnold (1995). Arnold (1995) iznosi četiri tumačenja ekspresije: ekspresija kao proces, ekspresija kao evokacija, ekspresija kao sastavni dio umjetničkog djela i ekspresija kao komunikacija. Četiri smisla ekspresije u umjetnosti predstavljaju četiri različite perspektive „estetske transakcije“, odnosno različite perspektive odnosa između umjetnika, umjetničkog djela i publike. Četvrto tumačenje ekspresije, ekspresija kao komunikacija, Arnold (1995) smatra najvjerodostojnijim objašnjenjem ekspresije u odnosu na prethodna tri objašnjenja. Prvo objašnjenje ekspresije kao evokacije gdje umjetnik svoje konfuzno mentalno stanje pokušava artikulirati kroz pokret te iako je taj proces pogodan za umjetnika u rješavanju konfuznih misli, umjetnost se može razumjeti ili cijeliti samo ako je javno dostupna za gledanje, slušanje ili raspravu. Problem ekspresije kao evokacije je da čak i ako ono što je izraženo izaziva određenu emocionalnu reakciju, ne postoji određeni zahtjev da to bude ono što je namjeravano; moguće da nas je okolina potaknula da budemo sretni, a ne djelo. Ekspresija kao sastavni dio umjetničkog djela kao treće objašnjenje ima problem u činjenici da emociju ne mogu „imati“ ne živi objekti poput slika jer se ekspresija doslovno odnosi na izraz neke osobe. Arnold (1995) posebno ističe ekspresiju kao komunikacija koja se događa se u plesnoj izvedbenoj umjetnosti te se ostvaruje na način da plesač prije svega razumije ideju izvedbe koju je osmislio koreograf, utjelovljuje ju i ima ulogu izrazitelja koreografove ideje. Plesačev je zadatak da artikulira zadanu ideju kroz pokret pri čemu se koristi stečenom tehnikom određenog plesa te time ima ulogu „izrazitelja značenja“. Arnoldovo (1995) tumačenje se podudara s opisom koji Davies (2011) iznosi pri opisu što neku radnju čini izvedbenom umjetnosti, a to je da umjetnik ima ulogu artikuliranja koreografove ideje pokretom, a svaki artikulirani pokret ima svoju specifičnu ekspresiju kao svojstvo pojedinog pokreta. Ekspresija kao pomoćno svojstvo dodatno pomaže promatraču u propitkivanju smisla svakog pojedinog pokreta te ga na koncu dovodi do ideje same izvedbe koja se sastoji od slijeda pokreta. Percival dodatno pojašnjava što to znači kada postoje nijanse u razlikama izvođenja pokreta unutar grupe plesača koji izvode istu zadanu sekvencu. Nijanse se događaju zbog toga što svaki plesač ima različite urođene sposobnosti koje svakoj gesti koju pojedinac napravi ostavlja „osobni potpis“, odnosno svaki pokret koji netko napravi popraćen je specifičnim tjelesnim i motoričkim karakteristikama samog pojedinca te ga izvođač čini „instinktivno, neizbježno i apsolutno ispravno u svom kontekstu“. Svaki navedeni pokret koji se razlikuje u nijansama ima i vizualno drugačiju ekspresiju. Plesačev je zadatak, kako tumači Percival, da prihvati vlastito izvođenja pokreta te da ga oblikuje poput draguljara koji obrađuje dragi kamen. Ono što ekspresiju kao komunikaciju u Arnoldovom opisu čini superiornijom od ostalih značenja ekspresije, jest

uvjerljivije objašnjenje umjetničke transakcije koja se odvija između plesača (koji djeluje kao posrednik za koreografa), plesne izvedbe i publike.

Uzevši u obzir Arnoldovo (1995), Daviesevo (2011) i Percivalovo tumačenje kojeg navodi Arnold (1995), zaključujemo da ekspresija sreće u baletnoj izvedbi *Giselle* koja bi trebala upućivati na ljubav nije mogla proizaći iz artikulacije ideje pomoću pokreta plesačice. Artikuliranje ideje kroz pokret te zatim iščitavanje ekspresije sreće se nije moglo ostvariti jer elemente koje radi plesačica kroz izvedbu su baletni predodređeni elementi (piruete, okreti, ravnoteže, poze) te iste baletne elemente možemo zateći u drugim baletnim izvedbama poput *Labuđeg jezera* ili *Orašara*. Balet ima unaprijed određenu formu kako pokret treba izgledati, odnosno pokret treba biti elegantan, profinjen, što veći, naizgled lagan i poletan, ali i određene elemente koji se mogu izvoditi piruete, skokovi, poze, okreti i drugo. Prednost u tome je što je balet lakše estetski vrednovati, no pitanje je kolika je težina u toj vrijednosti jer u tom slučaju balet ima težu mogućnost napredovanja kao plesne vrste i razvijanja novih pokreta, ali i ograničene su mogućnosti proživljavanja novih iskustva kod svakog plesača individualno. Nadovezujući se na prethodno navedeno, u baletu se ne dozvoljava prostor plesaču za njegovo karakteristično motoričko kretanje, koje navodi Percival kao prvu komponentu u uspješnom prenošenju ideje koju plesač artikulira kroz pokret. Također su u baletu uvjetovani i stav plesača te načini njegovog kretanja, odnosno mora se ispunjavati forma uspravnog i elegantnog držanja i određeni načini izvođenja pokreta. Baletna forma dakle nameće plesaču neprirodno kretanje u njegovom vlastitom tijelu te tako onemogućuje „individualni potpis“ samog izvođača. Jedan od navedenih primjera dobre komunikacije ideje kroz artikulirani pokret s ekspresijom koja dodatno pomaže u zaključivanju glavne poante je primjer suvremene plesne izvedbe *Akumulacija* Trishe Brown. Ideju akumulacije plesačica pokretom artikulira na način da izvedba započinje jednostavnim pokretom pomicanja ruku te taj pokret ponavlja i gradira kroz izvedbu na način da postepeno dodaje nove pokrete na prethodne. Promatrač prateći izvedbu od prvog do zadnjeg pokreta dobiva slijed pokreta koji se ponavljaju i postepeno postaju složeniji. Svakim složenijim pokretom promatrač uočava svaku novu ekspresiju koja se stvara nadograđivanjem pokreta, tj. svaku promjenu između jednostavnijeg i složenijeg pokreta predstavljaju nam različite ekspresije koju s jedne strane za sobom ostavlja jednostavniji pokret, a s druge strane složeniji. Svakim „nadograđenim“ pokretom, promatrač dobiva informaciju da pokret kroz izvedbu postaje sve složeniji, a to može zaključiti pomoću ekspresije koju daje posebno jednostavniji pokret i posebno složeniji te se uz pomoć ekspresije dobiva dojam nakupljanja pokreta, što je ujedno i ideja same izvedbe.

Labanotacija Rudolfa Labana prikazuje osnovne kvalitete svakog ljudskog pokreta: težina ili snaga, vrijeme, prostor i tok (flow). Svaka od kvaliteta ima dva suprotna faktora i ne određuje gotov pokret kakav se pojavljuje u baletu, nego služe kao baza i pomažu svakom novom načinu artikuliranja ideje kroz pokret. Iz kombinacija uvijek može doći do novog artikuliranja pokreta, eksperimentiranja i novog iskustva samog plesača.

Možemo zaključiti da ekspresija, osim što je svojstvo isključivo ljudskih bića i služi u prepoznavanju određenog emocionalnog stanja, ona se pojavljuje i u plesnoj izvedbenoj umjetnosti. Na temelju postavljenog pitanja koju ulogu ima ekspresija u plesnoj izvedbenoj umjetnosti, možemo odgovoriti da ima ulogu pomoćnog svojstva kada, proizlazeći iz artikuliranog plesačevog pokreta, promatrača navodi na zaključivanje poante određene izvedbe.

8. Sažetak i ključne riječi

U ovome radu glavno pitanje kojim se bavim je pitanje uloge ekspresije u plesnoj izvedbenoj umjetnosti, odnosno koje je njezino najvjerodostojnije objašnjenje, na koji način se pojavljuje i pri čemu služi. Prije svega definicija izvedbenih umjetnosti kao i definicija ekspresije nije točno određena zbog čega rad započinjem predstavljanjem tumačenja što neku radnju čini izvedbenom umjetnosti, a drugu ne od strane autora koje navodi David Davies: Georgea Dickiea, Monroe Beardsleyja, Noela Carrola i Sally Banes. Beardsley, Carroll i Banes se neće slagati oko pojma ekspresije objašnjene kao „suviška izražajnosti“ što za Beardsleyja predstavlja mogućeg presudnog elementa u određivanju onoga što neku radnju čini plesnom izvedbenom umjetnosti.

Davies (2011) također spominje ekspresiju u tumačenju što neku radnju čini umjetničkim djelom, ali ju predstavlja kao pomoćno svojstvo. Ono što je prema Daviesu (2011) u glavnom fokusu jest da umjetnička izvedba za cilj treba imati prenošenje ideje kroz izvođačeve artikulirane pokrete, a to mu omogućuje razumijevanje ideje koja se želi prenijeti, savladana plesna tehnika i individualne motoričke sposobnosti plesača. Iz svakog artikuliranog pokreta proizlazi i njegova ekspresija koja dodatno usmjerava promatrača i pomaže mu u dolaženju do poante izvedbe. Daviesovo (2011) navedeno tumačenje ekspresije podudara se s opisom četvrtog značenja ekspresije kao komunikacije, od strane Petera J. Arnolda, koja se posebno manifestira u plesnoj izvedbenoj umjetnosti te prema Arnoldu (1995) ima najvjerodostojnije objašnjenje ekspresije u odnosu na tri tumačenja ekspresije (ekspresija kao proces, ekspresija kao evokacija, ekspresija kao sastavni dio umjetničkog djela). Iz perspektive ekspresije kao komunikacije koju zastupaju Arnold (1995) i Davies (2011) propitkujem baletnu izvedbenu umjetnost, ispitujući artikulira li plesač kroz baletne pokrete zaista ideju same izvedbe te može li se ekspresija koja ima svojstvo potaknuti promatrača na ideju uopće pojaviti.

Zaključno dolazim do spoznaje da ona vrsta plesa koja ostvaruje Arnoldovo (1995), Davisovo (2011) i Percivalovo tumačenje koje navodi Arnold (1995), imat će sposobnost dolaženja do novih mogućnosti artikuliranja pokreta, boljeg prenošenja izvedbene ideje publici te na koncu može dovesti i do napretka plesne vrste.

Ključne riječi: plesna izvedbena umjetnost, ekspresija, ekspresija kao komunikacija, suvremeni ples, balet, „Screendance“, pokret, ideja pokreta, ekspresija pokreta, Rudolf von Laban

9. Bibliografija

Arnold, P.J. (1995) 'Objectivity, Expression, and Communication in Dance as a Performing Art', *The Journal of Aesthetic Education*, 29. 61–68.

Arte, O. (2014) *Adam: Giselle (The Royal Ballet)*, YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=3TlSrI_hXEw (pristupljeno 14.7.2024.).

Barwell, I. (1986) 'How Does Art Express Emotion?', *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 45. 175–181.

Brown, T. (2009) *Accumulation - Trisha Brown*, YouTube. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M&t=85s> (pristupljeno 14.7.2024.).

Davies, D. (2011) *Philosophy of the Performing Arts*. Blackwell.

Echad Mi Yodea (2015) *Numeridanse*. Dostupno na: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/echad-mi-yodea> (pristupljeno 14.7.2024.).

Farinas, R.L. and Camp, J.V. (2021) *The Bloomsbury Handbook of Dance and Philosophy*. Bloomsbury Academic. 321.-333.

Knust, A. (1959) 'An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation)', *Journal of the International Folk Music Council*, 11. 73–76.

Maletić, V. (2011) *Body, Space, Expression: The Development Of Rudolf Laban's Movement And Dance Concepts*. Walter de Gruyter.

McFee, G. (1992) *Understanding Dance*. London: Routledge.

Rakić, P. (2024) *Paula Rakić - Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2. - 27.2.2024.*, YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=bf5_dOTYVX4&t=41s (pristupljeno 14.7.2024.).

Sparshott, F. (1995) *A Measured Pace Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. University of Toronto Press.

10. Popis ilustracija

Slika 1 – *Prikaz metafore kloniranja - zamah glavom prema naprijed poput trenutka prije udarca uz prateće zeleno-crvene efekte nalik kopiji tijela plesačice, snimka zaslona videozapisa Paula Rakić – Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2.-27.2.2024. objavljenog 19. veljače 2024., YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=bf5_dOTYVX4&t=41s (pristupljeno 14.7.2024.).*

Slika 2 - *Prikaz metafore robota – ukočeni pokreti ruku i tijela uz prateće svijetlo-plave efekte koji opisuju rubove prostorije (kapsule) koji asociraju na svijet tehnologije i simulacije, snimka zaslona videozapisa Paula Rakić – Kapsula zatočeništva, Galerija O.K. Rijeka, 6.2.-27.2.2024. objavljenog 19. veljače 2024., YouTube. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=bf5_dOTYVX4&t=41s (pristupljeno 14.7.2024.).*

Slika 3 – Cunningham, P. *Prikaz baletne ravnoteže Odette u baletnoj izvedbi Labuđeg jezera u Londonu,* Getty Images. Dostupno na: https://media.gettyimages.com/id/595079938/photo/swan-lake-the-english-national-ballets-production-of-the-famous-ballet-by-pyotr-tchaikovsky.jpg?s=612x612&w=0&k=20&c=u1VtDAf34r11JSTYrWiO2pi7Pupwip_15jH2uRI0KA4= (pristupljeno: 1.8.2024.).

Slika 4 – Maybanks, H. (2018) *Prikaz baletne ravnoteže u baletnoj izvedbi Giselle,* Londonist. Dostupno na: <https://londonist.com/london/on-stage/giselle-proves-the-ultimate-romantic-ballet> (pristupljeno: 1.8.2024.).

Slika 5 – Brown, T. (2009) *Accumulation - Trisha Brown,* YouTube. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=86I6icDKH3M&t=85s> (pristupljeno 14.7.2024.).

Slika 6 - *Prikaz imitacije pokreta raširenih ruku koja asocira na ideju ogledala, snimka zaslona iz videozapisa „mirror speech“ iz 2012. godine u kojem Viola Spolin objašnjava ideju ogledala kroz pokret,* You Tube. Dostupno na: https://youtu.be/U2IKzU7VXFI?si=A2y4FSZci44AI_u7 (pristupljeno 28.8.2024.).

Slika 7 - *Prikaz imitacije skupljenih pokreta ruku i tijela koji asociraju na ideju ogledala, snimka zaslona iz videozapisa „mirror speech“ iz 2012. godine na You Tube-u u kojem Viola Spolin objašnjava ideju ogledala kroz pokret,* You Tube. Dostupno na: https://youtu.be/U2IKzU7VXFI?si=A2y4FSZci44AI_u7 (pristupljeno 28.8.2024.).