

# Kupaonica

---

**Pascu, Luisa**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:320911>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-28**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



**Akademija likovnih umjetnosti  
Sveučilište u Zagrebu  
Diplomski sveučilišni studij Slikarstvo**

**Luisa Pascu  
KUPAONICA**

**Mentor: prof. art. Zoltan Novak  
Zagreb, rujan 2024**

## Uvod

Tijelo o kojemu govorim u ovim radovima sastavljeno je od velikog broja pojedinačnih pogleda. Njegovo meso, koža i kosti imaju svrhu pokazivanja na drukčiji način nego što to imaju naša tijela. Dok slikam, probavljam težinu pogleda koju osjećam na vlastitom tijelu prenoseći je u sferu u kojoj je pogled neophodan, jer se radi o likovnoj umjetnosti. Tijekom rada zamijenjujem kritičnost tuđeg i vlastitog pogleda s analitičnošću, a pokoravanje društvenom idealu pretvara se u pokoravanje pravilima umjetničkog rada.

Tijelo oslobođeno od stvarnosti sada je uhvaćeno u likovnom jeziku putem kojeg komunicira sa gledateljem, materijalima koji ga sačinjavaju te prostorom koji ono zauzima. Tekstura, boja, težina i višestrukost materijala postaju glavnim smjernicama koje određuju tijek rada. Vođena unutarnjim dijalogom između motiva, materijala i prostora stvaram situaciju čija se radnja smjestila u kupaonicu.

“Kupaonica” je instalacija koja se sastoji od 150 slika naslikanih na keramičkim pločicama te od sedam crteža nacrtanih na zavjesama i oslikanom linoleumu.

Pločice su podijeljene u četiri cjeline od kojih svaka prikazuje jednu osobu („Luisa”, „Kiki”, „Mara” i „Fran”).

Jedna cjelina sadrži 42 pločice, a ostale tri 36.

Cjeline su kvadratnog oblika, a pločice su postavljene na zidu, gusto, s milimetarskim razmacima. Dimenzija svake cjeline iznosi otprilike 2 x 2 m.

## Sadržaj

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 1. Odabir materijala: pločice      | 1  |
| 2. Odabir motiva                   | 3  |
| 3. Prostor uvjetovan tijelom       | 4  |
| 3.1 Mreža                          | 4  |
| 3.2 Pozadina                       | 5  |
| 3.3 Perspektiva                    | 5  |
| 4. Tijelo uvjetovano prostorom     | 7  |
| 4.1 Fragmentiranost - „Luisa”      | 7  |
| 4.2 Kompozicija                    | 8  |
| 5. Prostor u prostoru              | 9  |
| 5.1 Granični prostor – „Kiki”      | 9  |
| 5.2 Naracija kroz kretnju – „Mara” | 10 |
| 6. Paralelni život                 | 13 |
| 6.1 Zamagljivanje – „Fran”         | 15 |
| 7. Instalacija                     | 20 |
| 7.2 Zavjese                        | 24 |
| Literatura                         | 30 |

## 1. Odabir materijala — pločice

Keramika u obliku pločica građevinski je materijal koji me privukao svojom glatkom površinom, u koju su već upisane brojne asocijacije. Pronađene na hodniku Jadran Filma u Zagrebu, privremene lokacije Akademije likovnih umjetnosti, davale su dojam napuštenosti i ogromnog potencijala. Mjesecima sam promatrala kako se gomilaju, premještaju, slažu u tornjeve i kocke te pažljivo skladište, kako bi na kraju završile zaboravljene. Navodno su bile predviđene za obnovu jednog od zahoda u tom bivšem filmskom studiju.

Jednoga dana, u ožujku 2023. godine, odlučila sam načeti tu prekomjernu hrpu i uzeti jednu od pločica u ruke. Primarni instinkt u tom trenutku nalagao mi je da je očistim od prašine i započnem uljanu sliku na njoj. Pretpostavljam da taj poriv proizlazi iz mog obrazovanja u slikarskim tehnikama – tako da se može nazvati i navikom. Odabir motiva došao je prirodno; apstrakcija me nije privlačila u tom trenutku, a tematika tijela oduvijek mi je bila bliska zbog svoje višeznačnosti. Htjela sam naglasiti funkciju pločica u prostoru: njih se postavlja i skida s tla, po njima se gazi, njih prljaju i čiste ljudi, dakle tijela. Pokret koji je potreban kako bi se obratila pozornost na ovaj svakodnevni predmet pokret je spuštanja pogleda, stoga sam naslikala svoje tijelo iz perspektive koju nitko osim mene ne vidi – odozgo. Započela sam seriju slika raznih tijela iz ptičje ili zračne perspektive.

Cilj je bio sjedinjenje motiva s materijalom: pogled prema dolje potreban je kako bi se uočilo tijelo, zajedno s pločicama na kojemu ono stoji/sjedi; tijelo je nužno kako bi upotpunilo svrhu pločica kao materijala koji krasi naše kupaonice, kuhinje i stubišta; pločice postaju pozadina slike i njezin pokretač, a slikarstvo je potrebno da učini ove međudnose vidljivima i da omogući velik, izoliran prostor za promišljanje. Vođena fantazijom o savršenom spoju materije, ideje i izvedbe nastavila sam slikati različita tijela na keramičkoj podlozi.



Prema fotografijama snimljenima mobitelom slikala sam prijatelje i kolege, promatrane odozgo. Shvaćajući da se sa svakom pločicom rad širi u prostor, dobila sam želju za širenjem rada na okomitu površinu, odnosno na zid. Počela sam slikati stopala, koljena, cipele i noge u prirodnoj veličini kako bi mogle okomito zrcaliti dimenzije zamišljenog promatrača. U tom trenutku rad je dobio novi smjer, odmičući se od ptičje perspektive i približavajući se fragmen- tiranom prikazu tijela.



Počeci slikanja na pločicama: radovi iz serije "Odozgo", ulje na keramici, 2023.

## 2. Odabir motiva

Tema tijela u prostoru neiscrpna je zbog velikog broja kutova iz kojih se može sagledati. Neki od pristupa ovoj temi kojima se u svojim radovima služim su povijesno-umjetnički (tijelo kao akt), psihoanalitički (tijelo kao izvor tjeskobe) i fenomenološki (tijelo kao pojava). U Kupaonici je dominantan pogled na tijelo kao pojavu. Polazeći od perspektive osobe koja ima kompleksan odnos s vlastitim tijelom, htjela sam pristupiti ovoj vrlo aktualnoj i često intimno prikazivanoj tematici na distanciran i narativan način – način koji je za mene bio nov.

Cilj je bio „izgraditi” tijelo pomoću prostora i prostor pomoću tijela. Čimbenici koji spajaju ova dva pojma su slikarstvo kao tehnika i neslikarski materijali kao podloga. Odnos tijela i prostora u ovom radu izražen je kao odnos između dvaju oblika; tijelo je naslikano na prostoru (pločice, linoleum i zavjese stvaraju ograničen prostor) i postoji u prostoru (iluzionističko-slikarskom). Mjesto koje sam u svojim dosadašnjim radovima prepuštala izražavanju misli i osjećaja poput dismorfije, tjeskobe i nezadovoljstva, ovaj put zauzima njegova forma, odnosno tehničke specifikacije rada. To je rad koji govori o samome sebi i na taj način stvara vlastitu, autoreferencijalnu definiciju tijela. Razlog promjeni u mom pristupu bila je zasićenost autobiografskim načinom rada, potreba za novim zaključcima te spoznaja o tome da u umjetničkom djelu „prava” tema često izbija u pukotinama, neočekivano i izmješteno.

Jedini način koji mi je dopuštao da se ponovno približim temi koja me i dalje frustrira bilo je premještanje problema iz psihološkog i misaonog svijeta u osjetilni. Međutim, jasno je da se psihološki dio priče ne može (i ne treba) u potpunosti utišati, stoga sam obratila pažnju na odnos koji odabrani modeli imaju sa svojim tijelom i sa mnom. Tijekom fotografiranja i slikanja osluškivala sam sljedeće stvari: kako osoba želi biti prikazana, kako sam željela prikazati osobu te na koji način promatrač očekuje da tijelo bude prikazano.

Osim tijela sâmih prikazala sam neke od radnji koje ona obavljaju: ulazak i izlazak iz kade i tuša; tuširanje, svlačenje i oblačenje odjeće; skrivanje i izlaganje pogledu. Već sam spomenula da imam afinitet prema pridavanju iznadprosječne važnosti ili romantiziranju prosječnih ili svakodnevnih aktivnosti i pojava. Razlog tomu je što nailazim na tragove značaja u načinu na koji obavljamo automatizirane ili naučene radnje; one govore o našem odnosu prema vlastitu tijelu, o samopouzdanju i samosvijesti, o opuštenosti, o normi, o željama i fantazijama. Allan Kaprow piše o razdoblju od dva tjedna, u kojem je odlučio čin pranja zubiju obavljati, kao i inače, u svojoj privatnosti, ali ovoga puta usredotočeno i svjesno, kao eksperiment neestetizirane svakodnevice: „umjetnik koji se bavi živopisnom umjetnošću je umjetnik koji stvara i ne stvara umjetnost. (...) Četkanje zubiju, onako kako to inače radimo, ne nudi povratak stvarnom svijetu. Ali običan život izveden kao umjetnost/ne-umjetnost može napuniti svakodnevicu metaforičkom snagom (Kaprow 1993: 222).”



### 3. Prostor uvjetovan tijelom

Jedna od glavnih postavki ovog rada jest da je on *site-specific* napravljen je po mjeri Galerije Šire. No druga skupina uvjeta koje su ovi radovi morali zadovoljiti pripadaju samom motivu, odnosno ljudskom tijelu. Tijelo nalaže da želi biti prikazano u cjelini, čak i ako je ona višestruka, i u prirodnoj veličini. To znači da sam morala odabrati odgovarajući broj keramičkih pločica kako bih prikazala ljudsko tijelo prosječne visine. Ono iznosi 170 cm tako da sam se odlučila za visinu od šest pločica, odnosno otprilike dva metra.

Što se širine tiče, tijelu su potrebne jedna ili dvije pločice, a budući da sam htjela da rad ima karakter prostora, a ne slike na platnu, odlučila sam svakom tijelu dodijeliti kvadratni prostor. Unutar jednog kvadrata isto se tijelo ponavlja pet ili šest puta. Na taj način dimenzije rada, te samim time i dimenzije Kupaonice, ovise o dimenziji naslikanih tijela.

#### 3.1 Mreža

Motiv ne diktira samo dimenzije stvorenog prostora, odnosno keramičkih cjelina, nego on usmjerava i kretanje tijela gledatelja i njegova pogleda. Prednost mreže, koju tvore pločice i njihovi međusobni razmaci, u tome je što ona stvara raspršenu kompoziciju. Iako određeni detalji privlače promatračevo oko više nego neki drugi, cjeline koje nastaju nemaju jednu određenu točku koncentracije, kao što to ima npr. centralna kompozicija.

Slike navode gledatelja da ih na prvu sagleda odjedanput. Na drugi pogled one mogu biti pročitane s lijeva nadesno ili obrnuto, odozgo prema dolje ili obrnuto, dijagonalno ili bez ikakvoga reda. Redoslijed mreže koji gledatelj odabere

također određuje naraciju i na taj se način pojavljuje dimenzija vremena unutar rada: odjeveno tijelo započinje proces skidanja, nago tijelo izlazi iz tuša i oblači se. Ova višestruka ili nepouzdana naracija osobito je prisutna u cjelinama „Luisa” i „Fran”. U slučaju „Luisa” trenutak skidanja vidljiv je na raznim mjestima u kompoziciji; ovdje je bitnija tema nego naracija pa narativ skidanja i oblačenja nema određen početak i kraj, nego se odvija ciklično i bez jednoglasna značenja. Ako se u slučaju „Frana” cjelina čita onako kako sam predvidjela, dakle s lijeva nadesno poput napisane priče, onda ona ima logičan redoslijed. Tijelo svlači sa sebe bijeli ogrtač, ulazi u tuš i tušira se. Ako ga čitamo u suprotnom smjeru, njegova se priča mijenja.

#### 3.2 Pozadina

Budući da sam htjela da motiv, kao i same pločice, ostavlja dojam izmještenosti unutar galerijskog prostora, odlučila sam prikazati i pozadinski prostor u ono malo centimetara što ih naslikana tijela nisu prekrila. U mislima sam zadržala ideju o prošlim ili zamišljenim životima pronađenih pločica i sukladno tome stvarala sam intimne prostore i prostore na granici intimnog i javnog. Privlačila me ideja premještanja privatnog prostora, poput zahoda, u galerijski prostor, čija je karakteristika javnost s primjesama sterilnosti i pristojnosti. Osim ove jukstapozicije, kupaonica se kao odabir pozadine za dvije od četiriju prikazanih osoba („Fran” i „Luisa”) činila prikladnom zato što se u njima bavimo i suočavamo sa svojim tijelima, bilo zbog skidanja i oblačenja, osobne higijene ili zbog nametljive prisutnosti ogledala. Kupaonica je mjesto samoće koje govori o našim navikama. Ulazak u tuđu kupaonicu za mene uvijek nosi osjećaj prijestupa i odgovornosti, ili opreza, prema tuđoj intimi.

#### 3.3 Perspektiva

Zbog razigrana načina fotografiranja modela i zbog umnožavanja motiva tijekom slikanja centralna perspektiva postala je nemoguća. Pozadina slika se, zajedno s figurom, kreće; horizont se proizvoljno diže i spušta, točka nestajanja premješta se sa svakom novom slikom odnosno pločicom.

Želja da moj umjetnički rad izgleda više kao prostor nego kao slikarsko platno proizlazi iz proučavanja teorije o slikarskom platnu kao ograničenom „prozoru u svijet”, odnosno o linearnoj perspektivi koja je utemeljena u renesansi kao jedini „istiniti” način prikazivanja. Linearna ili geometrijska perspektiva upućuje na postojanje fiksne točke, nepokretnog položaja promatrača. Na taj je način promatrač identificiran kao subjekt postavljen u središte „svijeta” prikazanog na slici. Smatralo se da postoji hijerarhijski odnos između promatrača i „svijeta” slike koja se prostire pred njim. Panofsky je stoga izjednačio renesansnu perspektivu s racionalnim i samorefleksivnim kartezijanskim subjektom (Panofsky 1927: 48).

Teoretičari 60-ih i 70-ih godina kritiziraju odnos promatrača i umjetničkog djela koje sadrži konvencionalnu perspektivu povezujući ga s retorikom posjedovanja, vizualnog majstorstva i centrizmom. Feministička kritika centriranja jest da ono ima korijene u patrijarhalnoj, rasističkoj i konzervativnoj ideologiji zato što centriranje podrazumijeva jedan „točan” svjetonazor ili pogled na svijet. No pasivnost i superiornost nisu nužni ishodi svake slike koja sadrži geometrijsku perspektivu.

Jedan od najkompleksnijih primjera perspektive koja pokreće i izmješta promatrača su Velazquezovi Las Meninas. Foucault piše kako promatračeva pažnja „leprša” dok je pozivaju različiti elementi slike: pogled slikara, zrcalo, otvorena vrata (Foucault 1996: 14). Perspektiva u ovom umjetničkom djelu ima funkciju osvještavanja subjekta na tri načina: subjekt kao tematski objekt slike (osoba koja stoji na vratima), subjekt kao autor slike (slikar) te dislocirani subjekt kao promatrač (ja) pred kojim se scena odvija, a iz koje postaje isključen. „Formalni aparatus postavljen paradigmom perspektive je ekvivalentan rečeničnom, zato što subjektu dodjeljuje mjesto unutar prethodno uspostavljene mreže koja joj daje smisao (Damisch 1994: 446).”

Imajući na umu navedene pretpostavke o učinku perspektive, htjela sam napraviti rad koji smješta gledatelja u prethodno uspostavljenu mrežu tijela, u kojoj gledatelj nije siguran što znači njegov kut gledanja. Pred promatračem se prostiru detaljno naslikana tijela u centralnoj perspektivi i u poliperspektivi. Funkcija linearne perspektive (u kombinaciji s realistično prikazanim tijelima) bila je da smjesti promatrača neposredno ispred modela usmjeravajući mu pogled i nudeći mu različite načine gledanja.

Osim toga, linearna perspektiva negira dvodimenzionalnu površinu pločica koja se svejedno pojavljuje mjestimično, kao podsjetnik na taktilno i „stvarno” u ovome radu. No činjenica da svaka pločica sadrži vlastito očište proizvedeći poliperspektivu, negira stabilnost centralne perspektive. Iznenadni „krivi” pomaci na mjestima gdje se pločice (i dijelovi tijela) spajaju, pojačava napetost između dvije kontradiktorne perspektive. Iako svaka pločica zasebno funkcionira kao realističan prikaz dijela tijela u prostoru, ona gubi svoju iluzionističku moć kada dođe u doticaj s ostatkom cjeline.

Zbog višestruke perspektive i „krivih” pomaka na mjestima na kojima nam oko inače očekuje savršen spoj rad postaje nerealističan, a slikarstvo zajedno s tijelom prelazi iz vjerodostojnog, analitičkog i mirujućeg u prostor promjene i izmišljanja. Realističan stil i dimenzije kojima se koristim u ovim slikama sugeriraju iluzionizam, ali njihovo smještanje u cjelovitu kompoziciju stvara poremećaj.

## 4. Tijelo uvjetovano prostorom

Pronađene keramičke pločice kvadratnog su oblika, a njihove stranice imaju dužinu 33,5 cm. To znači da tijelo, ako ga želim prikazati u ravnini s promatračem, dakle u prirodnoj veličini, mora biti podijeljeno u segmente. Smatram da sam jednim dijelom odluku o kadriranju naslikanih tijela prepustila formatu pločica; dakle, zbog specifičnosti slikarske podloge i prostora koji ona tvori žrtvovana je cjelovitost prikaza te je određena kompozicija pojedinačnih slika.

### 4.1 Fragmentiranost – „Luisa”

Format koji je podijeljen u 36 manjih formata sugerira dva načina oslikavanja: jedna je mogućnost proces u kojemu je svih 36 pločica spojeno u jednu veliku cjelinu koja ostaje nepomična tijekom slikanja, a druga proces u kojem svaka pločica nastaje zasebno te se na kraju spaja u cjeloviti prikaz. Odabrala sam drugu opciju jer ona ostavlja više prostora spontanosti i neočekivanim slaganjima/neslaganjima. Ovaj način rada omogućio je brzu produkciju.

Čar slaganja pločica nakon što sam ih oslikala je u tome da postoji beskonačan broj kombinacija. Već sam spomenula prednost mreže, tj. raspršene kompozicije koja dopušta više načina čitanja djela, no ovdje želim istaknuti činjenicu da se svaka pločica može zamijeniti nekom drugom, raspored se može promijeniti kako bi tijelo postalo više ili manje harmonično, odnosno smisljeno. Ostavljajući otvorena pitanja o slaganju rasporeda pločica i o načinima čitanja raspršene cjeline, stvaram utopiju u kojoj tijelo nije osuđeno na svoje prirodene značajke. Naslikano tijelo mora funkcionirati jedino u kontekstu djela i njegovih pravila, a odriješeno je svih drugih zadaća poput prilagođavanja društvenim konvencijama; smatram da je ovo jedan od slučajeva u kojemu terapijska moć kreativnog čina postaje opipljivom. No tijelo kao raspršena cjelina bez jasnih granica također se može gledati i iz distopijske perspektive, u psihoanalitičkom smislu tjelesne fragmentiranosti koja je izvor tjeskobe. U oba slučaja tijelo nije prikazano kao čvrsta cjelina, nego kao privremeni postav sklon beskonačnom transformiranju.

O fragmentiranu prikazu tijela u umjetnosti Cindy Sherman kaže: „Klasična perspektiva suprotstavlja dvije jedinice: očište i točka nestajanja. Jedna drugu osnažuje i pruža osjećaj fokusa i jedinstvenosti. Nefokusirani, raspršeni pogled subjektu oduzima podršku, on više nema ništa s čime bi se identificirao, osim ako i sam nije raspršen. Fragmentacija „točke” gledišta ovdje sprječava da nevidljivi, nelocirani pogled bude mjesto koherentnosti, smisla, jedinstva. Želja (desire) stoga ovdje nije mapirana kao želja za formom, a time i za sublimacijom; želja je izažena u obliku transgresije protiv forme (Foster i dr. 2004: 736).”

Cindy Sherman, „Untitled 167”, 1986,  
fotografija u boji, 152.4 x 228.6 (60 x 90)



## 4.2 Kompozicija

Kompozicija pojedinačnih slika ove serije rezultat je jedne ili druge krajnosti: slobodnog tijela koje dominira formatom, koje izlazi van granica svoga prostora te skupljenog tijela koje se jedva drži na okupu, koje se smanjuje kako bi se prilagodilo skućenom prostoru pločice. Na ovaj sam način pokušala povući paralelu s osjećajem neadekvatnosti zbog vlastita tijela – ono će rijetko biti savršenih mjera, a još rjeđe oslobođeno raznih „okvira” koje nam nalaže društveni standard. Tijelo će uvijek biti nešto što izmiče definiciji, nešto što je nezgrapno u vizualnom i u semantičkom smislu.



Primjer tijela koje se prilagodilo  
dimenzijama pločice



Primjer tijela koje „izlazi”  
iz pločice

## 5. Prostor u prostoru

Odabir kupaonice kao pozadinskog motiva u slučaju „Frana” i „Luise” imao je već spomenutu svrhu prikaza intime i svojevrsnog hommagea pronađenim pločicama: pozadina „Luise” naslikana je prema fotografijama zahoda u Jadran filmu. Pločice nisu završile u prostoru za koji su bile predviđene, ali je on završio na njima. Prihvatajući pozadinski prostor kao motiv koji pleše na rubu između doslovnog i stvarnog, na „svojim” sam pločicama naglašavala karakteristike „onih” pločica iz Jadran filma: njihovu ornamentalnost, oštećenost, teksturalnost i plošnost. U slučaju drugih dviju cjelina, „Kikija” i „Mare”, stvoren je novi ambijent; oni su varijacije na temu.



### 5.1 Granični prostor — „Kiki”

Pločice „Kiki” nastale su prema fotografijama koje sam snimila na krovu Jadran filma: prostor koji je javan jedino zbog činjenice što nije natkriven i iza zatvorenih vrata, a privatn onoliko koliko može biti privatn prostor koji je donekle nedostupan pogledu odozdo zbog visine i nepristupačan zbog nestabilnih ljestvi. Kod „Kikija” vidimo tijelo neovisno o ograničenjima prostora, otvorenog prostora koji je sam po sebi oslobođen ako ga usporedimo s interijerom. Stil slikanja, koji ne opisuje tijelo nego ga u jarkim bojama i debelim nanosom boje naznačuje, također pojačava dojam neopterećenog tijela, akta usred bijela dana.



## 5.2 Naracija kroz kretnju — „Mara”

Postojanje istog tijela, iste osobe na jednoj pločici s hlačama i na drugoj bez njih pretpostavlja promjenu koja se dogodila dok kamera nije snimala ili dok kist nije slikao. Razlozi za tu promjenu nisu jasni; oblače li se subjekti zbog nelagode pred tuđim pogledom? Ili se skidaju, kao što su to radili modeli stoljećima ranije, u svrhu akta? Skidaju li se zato što su oni to predložili ili zato što ih je autorica natjerala? Koji je uopće odnos između modela i autora slika? Rad prelazi iz prikaza pasivnog objekta u prikaz subjekta koji obavlja radnju.

Odnos između „pasivnog” modela i „aktivnog” pogleda promatrača, dinamiku koja se često spominje u feminističkoj kritici povijesti umjetnosti, najizravnije sam prikazala cjelinom „Mara”. Pozadina ispred koje Mara pozira njezin je balkon koji predstavlja doslovnu granicu između privatnog i javnog dok ona pleše na granici između egzibicionizma i voajerizma. Tijekom fotografiranja Mara je dobila upute da se „igra s pojmom ženstvenosti, skrivanja i razotkrivanja”. U vrijeme nastanka ovih radova bila sam pod dojmom jednog teksta o Knidijskoj Afroditi – monumentalnoj ženskoj skulpturi koja je po prvi put prikazana potpuno gola.

Grčki kipar Praksitel svojim je kipom božice označio početak tradicije *pudice* (lat. “pudendus”, u prijevodu vanjski spolni organi ili sram, ili oboje istovremeno), u kojoj jedna ruka prekriva međunožje privlačeci pogled promatrača (kasnije su ovu pozu koristili brojni umjetnici poput Maneta, Rembrandta i Matissea). Nanette Salomon opisuje Afroditin kip kao „polaznu točku nove povijesti umjetnosti, one koja privilegira ženski akt nad muškim i uvjetno ga veže uz njenu seksualnost (Salomon 1997: 204)”. S obzirom na društveno prihvatljivu homoseksualnu žudnju u antičkoj Grčkoj, bilo je logično da muškarac (*kouroi*) predstavlja estetski ideal u umjetnosti.

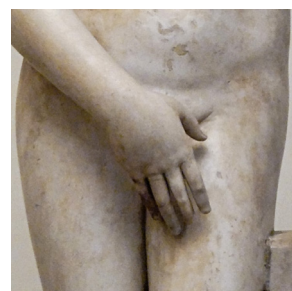
Skulptura božice, čija se tadašnja recepcija kolebala između vrednovanja Afrodite kao umjetničkog djela i Afrodite kao stvarne žene, postavlja novi ideal. Žena je prikazana kao netko tko ima strah od toga da joj se međunožje vidi; Ona je paradoksalno odvojena od svog spola i u potpunosti poistovjećena s njime. Osim toga, taj pokret ili govor tijela implicira određeni narativ (npr. proces kupanja, budući da je Afrodita rođena na moru).

Međutim, narativ koji Afrodita utjelovljuje, kao “ona koja ne želi biti viđena”, pretvara nas gledatelje u voajere. Gledateljeva sramotna želja da promatra odgovara Afroditinoj sramotnoj želji da ne bude viđena. Salomonova zaključuje kako je Afroditin kip prikaz kontroliranja ženske seksualnosti te proizvođač žudnje. Želeći pridonijeti ovoj raspravi, naslikala sam Marino tijelo ironizirano ponavljajući pozu *pudice*. Na Afroditinu kipu na prvi pogled vidimo njezino međunožje kao skrivenu istinu koju želimo otkriti, kao mjesto koncentrirane erotike na tijelu, a na drugi pogled shvaćamo da je većinu erotske privlačnosti njezina tijela kipar skrio u gesti obojanoj sramom i nelagodom, u kretnji skrivanja.

Shvaćajući ovu razmjenu između promatrača i „promatranog” kao igru davanja i oduzimanja kontrole nad tijelom i pogledom koji se zadržava na njemu, odlučila sam svom modelu predložiti da sama kroji pravila igre. Mara je utjelovila različite uloge: ženu koja se srami golotinje, ženu koja glumi da se srami svoje golotinje, ženu koja se ponosi svojom golotinjom, ženu koja prisvaja narativ voajerizma i koristi ga na vlastiti način.

Zaključivši da je erotika smještena u čin skrivanja i otkrivanja, a ne u specifične dijelove tijela predložila sam Mari da rukom ili odjećom sakrije i one dijelove koji nisu „inherentno seksualni”, odnosno opetovano seksualizirani (primjerice koljeno, gležanj i rame). Tijekom slikanja raspršenost erotike prešla je u raspršenost kompozicije; umjesto da središnji dio tijela nevoljko privlači znatiželjno oko kompozicija ga tjera na stalno kretanje. Imajući na umu vezu između fiksiranog očista / linearne perspektive i patrijarhalnog pogleda, pokušavam dezorijentirati taj pogled koliko god je moguće unutar slikarskog medija.

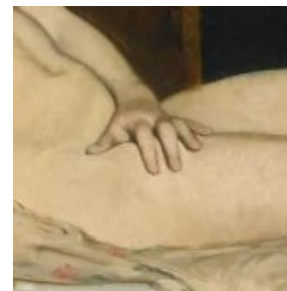
Claire Bishop piše o umjetnici Mary Kelly koja koristi medij instalacije zbog činjenice da se ona ne može sagledati iz jednog kuta: „Umjesto da predstavlja žene ikonički, kao sliku kojom treba „ovladati”, Kelly koristi slike odjeće ili tekstova kako bi prikazala „raspršeno tijelo želje (desire)”, modalitet reprezentacije koji također utječe na gledatelje, budući da nismo u stanju ovladati ovakvim tijelom jednim pogledom (Bishop 2005: 36)”.



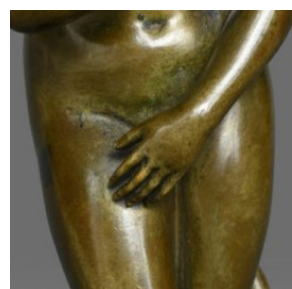
„Afrodita”  
Praksitel  
4.st.pr.Kr.



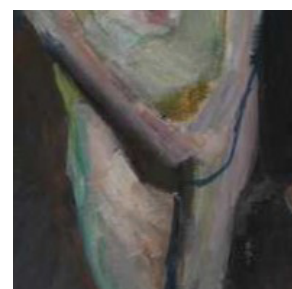
„Rođenje Venere”,  
Sandro Botticelli,  
tempera na platnu,  
172.5 x 278.5 cm,  
1482-1486



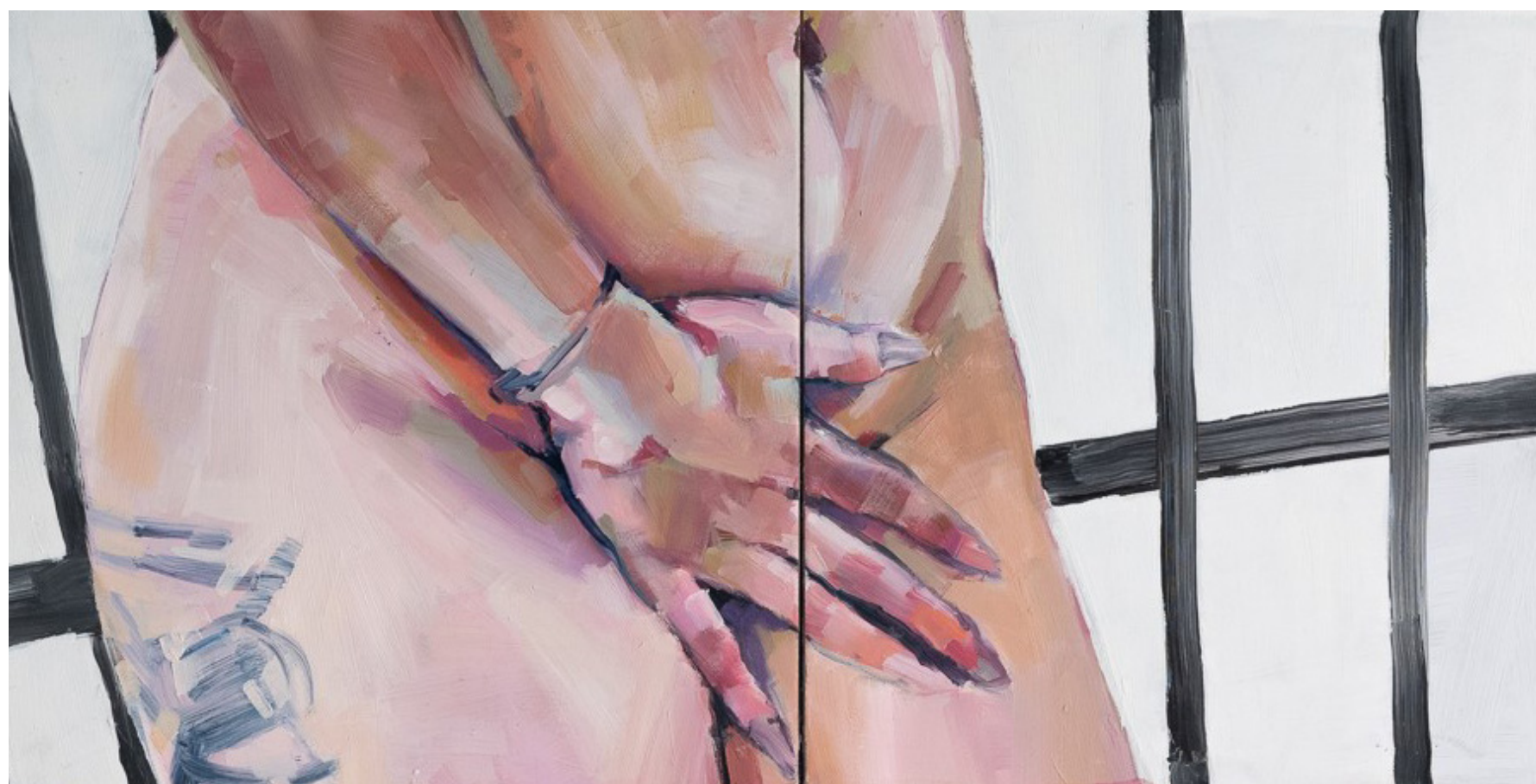
„Olimpija”,  
Edouard Manet,  
ulje na platnu,  
130.5 x 190 cm,  
1863-1865



„Skromna Venera”,  
nepoznati autor,  
bronca,  
6.5 x 21 cm,  
17.st.



„Studija akta u plavoj”  
Henri Matisse,  
ulje na platnu,  
73 x 54.3 cm,  
1899-1900



Detalj "Mare"

## 6. Paralelni život

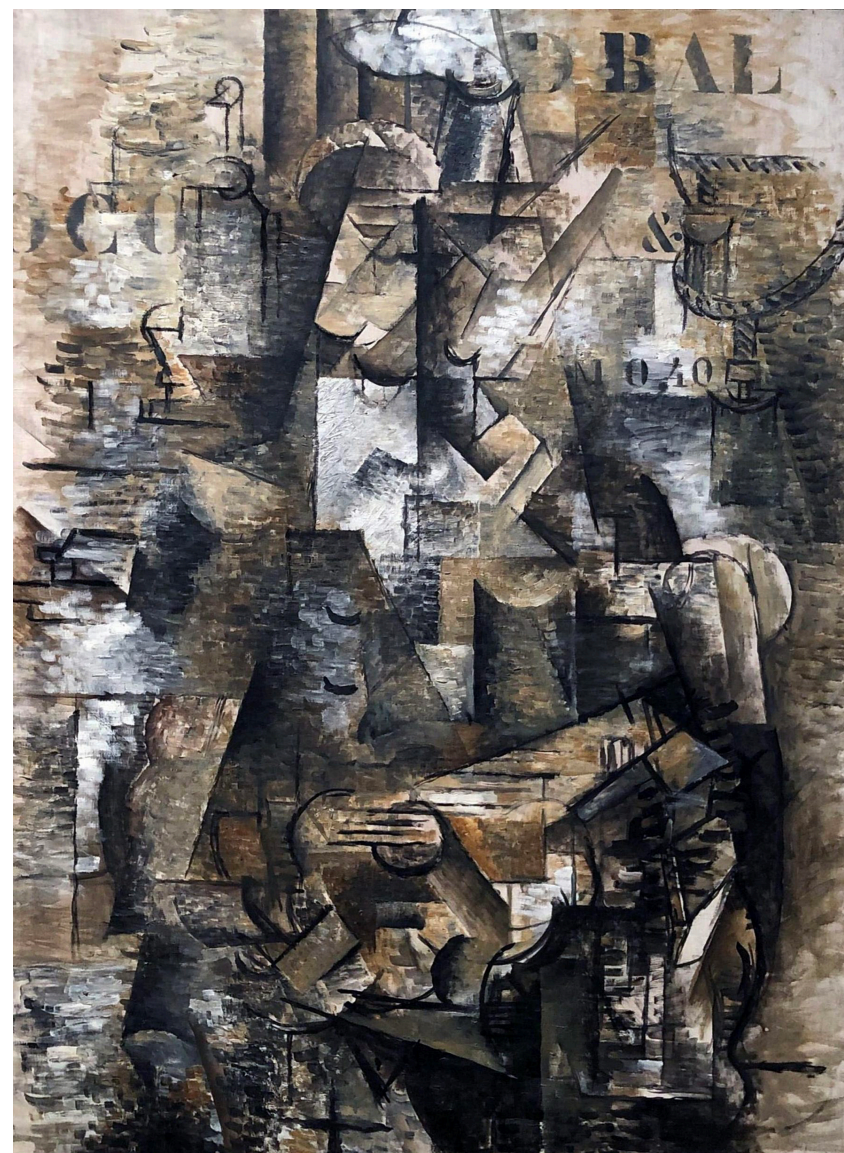
Ovo poglavlje želim posvetiti fenomenu koji sam usputno spomenula već na nekoliko mjesta, a to su paralele između umjetničkog procesa i „stvarnog” života kao mehanizma. U svom radu neprestano nailazim na nove primjere koji ukazuju na sličnosti između umjetničkog stvaranja i svakodnevnog života, a to uključuje stvaranje i rješavanje problema, potragu za istinom, reduciranje nepotrebnog, frustraciju, prioritet iskrenosti i strpljenja, važnost nestrpljenja i sumnje te povremeni bljesak ekstaze i jasnoće.

Ova značajka umjetnosti za mene je vrlo značajna. Proces kreativnog stvaranja, sa svim njegovim faktorima (podloga ili materijal, tehnika, koncept, motiv) smatram svijetom za sebe koji često funkcionira na sličnim principima kao i „naš svijet” te ću zbog toga na nekoliko mjesta u ovom pisanom radu personificirati te faktore kako bih ukazala na njihovu slobodnu volju i međusobnu komunikaciju.

U ovom sam radu nastojala potražiti paralele između slikarskog procesa i međudodosa, odabranih materijala i ljudskog tijela. Pločice su robusne ali i lomljive i teške, kompaktne ali i fragmentirane; tijelo je teško ali gipko, lomljivo ali cjelovito; ono ima glatku površinu i toplu unutrašnjost. Pločice su fragmentirane i pojedinačno zamjenjive; tijelo je fragmentirano, ali se na tijelu šaka ne može zamijeniti gležnjem. Uljana boja skliska je i gumena, prvo ljepljiva i zatim tvrda, fosilizirana. Slikanje tijela prvo je nestabilno i komplicirano, a zatim automatsko i intuitivno. Slikanje tijela je opsesivno, nemilosrdno, opojno i zavodljivo.

Tijelo je nešto što se kreće, mijenja, stari; tijelo je nešto što pokušavamo kontrolirati, bilo u smislu održavanja ili postizanja vizualnog ideala (vitko, zategnuto, mlado tijelo), fizičkog ideala (zdravo, izdržljivo, spretno tijelo) ili duhovnog ideala (neopterećeno, nevažno tijelo). Tijelo je odijelo kojega postajemo svjesni kada počinjemo govoriti u svoje ime. Tijelo može biti nemirno, neugodno i strano mjesto. Tijelo može biti dom. Tijelo je ono koje nas dijeli od drugoga, ono u čemu osjećamo stvarno značenje riječi „moje” i „strano”. Tjelesnost je zbunjujuća, efemerna, neizbježna, prljava, čista, najprivlačnija i najodvratnija.

Poistovjećujući „tjelesnost” tijela s „tjelesnosti” pločica, slikarski proces počeo je funkcionirati na razini rečenice. Uljana boja na nekim mjestima prestaje prikazivati i počinje oblikovati teksturu kože, prekrivati ili otkrivati je. Površina pločice služi istovremeno kao površina tijela, ono što naslikana odjeća sakriva, te kao površina odjeće koja prekriva naslikanu kožu. Slikarstvo transformira, uljepšava, naglašava, oskvrnjuje, sebi podređuje i ne opisuje. Slikarstvo čini vidljivim i slikarstvo odaje počast.



„Portugalka”  
Georges Braque, ulje na platnu  
116.8 x 81cm, 1911

Detalj „Frana”



## 6.1 Zamagljivanje – „Fran”

U slučaju „Franova” tijela paralele između stvarne radnje i slikarskog procesa tvore koncept rada. Radnja tuširanja poprima kazališni karakter kada voda iz tuša u koji osoba ulazi počinje ispirati boju s njegova tijela ostavljajući za sobom trag „pravog” tijela, koje je zapravo pločica. Boja postupno nestaje sa slika otkrivajući nenaslikane tragove tijela, odnosno vlasi kose i rumenu boju na mjestu na kojemu očekujemo obraze. Iluzionizam gubi na moći, njegovi „trikovi” postaju vidljivi golom oku. Inzistiranjem na materijalu koji imitira naraciju sadržaja i sadržaju koji imitira naraciju materijala stvaram priču unutar priče, odnosno mise-en-abyme.<sup>1</sup>

Ove dvije priče ne funkcioniraju na isti način kao slika unutar slike koju vidimo na Las Meninas, nego se isprepliću sukobljavajući se između tankih nanosa boje. Vraćajući se na kubizam, koji se direktno bavi napetošću između iluzionističke dubine, doslovne dvodimenzionalne površine slike i stvarnih trodimenzionalnih volumena, želim spomenuti „iluzionističke naprave” u analitičkom kubizmu.

One su bile novo rješenje za problem srastanja dvaju tipova plošnosti (naslikana plošnost i stvarna plošnost slikarske podloge). Primjer takve naprave naslikani je čavlić na slici Portugalac Georges Braquea, koji izgleda kao da probija površinu slike bacajući sjenu na ostatak prikaza. „Svrha ovih naprava je da ne-zavaraju (un-decieve) oko, umjesto da ga, kao što je uobičajeno u tradicionalnoj praksi, nastave zavaravati (Foster i dr. 2004: 736)”. U radu korištenje gole površine keramike u svrhu sinonima golotinje tijela upućuje istovremeno na razlikovanje i poistovjećivanje prikaza sa stvarnim objektom pomoću taktilnog aspekta djela.

Riječima Clementa Greenberga: „Kubisti su se bavili, kroz svoj kubizam, postizanjem skulpturalnih rezultata isključivo nesulpturalnim sredstvima; to jest, pronalaženjem eksplicitno dvodimenzionalnog ekvivalenta za svaki aspekt trodimenzionalne vizije, bez obzira na to koliko vjerodostojnost istrpi u tom procesu. Slikarstvo je moralo izreći, a ne pretvarati se da poriče, fizičku činjenicu da je plošno, iako je u isto vrijeme moralo prevladati tu proklamiranu plošnost kao estetsku činjenicu i nastaviti izvještavati o prirodi (Greenberg 1961: 71).” Drugim riječima, u onoj mjeri u kojoj moja slikarska strategija stvara iluziju stvarnog života i međuodnosa različitih tipova tjelesnosti odigranih unutar instalacije toliko činim vidljivim plošni i statični karakter slikarstva kao medija te prednosti koje taj medij sadrži.

<sup>1</sup> Tehnika smještanja kopije slike unutar same slike na način koji sugerira beskonačno ponavljajući niz. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_abyme](https://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme)



„Luisa”, ulje na keramici, 201 x 201 cm, 2023



„Kiki”, ulje na keramici, 201 x 201 cm, 2023



„Mara”, ulje na keramici, 234 x 201 cm, 2024



„Fran”, ulje na keramici, 201 x 201 cm, 2024

## 7. Instalacija

Kupaonica je rad izveden u tehnici proširenog slikarstva, odnosno instalacije. Razlog odabira ovakve izvedbe u početku je bila znatiželja prema novoj teksturi poput keramike. S vremenom se instalacija pokazala kao najizravniji način bavljenja temom tijela u prostoru. Instalacija je jedno od rješenja problema „totalnog” umjetničkog djela koje pruža više perspektiva i uključuje gledateljevo tijelo. Stvaram scenu ili mizanscenu<sup>1</sup> sastavljenu od keramike, linoleuma, zavjesa i tijela u koju gledatelj ulazi.

Postupak koji je započeo futurizmom i nadrealizmom 1920-ih godina, u environmentu Kurta Schwittersa, Merzbau, nastavio se u pop-artu. Druga dva dijela mog diplomskog rada, „Linoleum” i „Zavjese”, nalaze svoje korijene u djelima poput *The Great American Nude* (1964), umjetnika Toma Weisselmana, koji je slikarstvo nametnuo prostoru i prostor slikarstvu izjednačavajući „prostor gledatelja s prostorom na slici: oslikani tepih pruža se kao pravi tepih pod vašim nogama, telefon pored naslikane djevojke može zazvoniti s vremena na vrijeme (Henri 1974: 32)”. Još jedna usporedba koja govori o site-specific aspektu mog rada jest djelo F-111 Jamesa Rosenquista koje je napravljeno po mjeri Galerije Castelli u New Yorku: gledatelj je na taj način uključen u „omatajuću” sliku. Naznake „omatanja” galerije slikama možemo prepoznati već u impresionističkim slikama lopoča Claudea Moneta – one svojim panoramskim formatom prožimaju cijeli galerijski prostor uvlačeći promatrača u prikaz *in medias res*. Korištenje velikih dimenzija u slikarstvu u svrhu takvoga „uvlačenja” u sadržaj slike vidimo i u apstraktnom slikarstvu umjetnika Barnetta Newmanna i Marka Rothka koji se svojim monumentalnim dimenzijama obraćaju dimenzijama čovjeka.

Claire Bishop instalaciju definira kao „vrstu umjetnosti u koju gledatelj fizički ulazi, a koja se često opisuje kao kazališna, imerzivna ili iskustvena”. Instalacija ima namjeru povećati svijest gledatelja o tome kako su objekti pozicionirani (instalirani) u prostoru i o njegovim tjelesnim reakcijama na to. Ona se razlikuje od tradicionalnih medija (kiparstvo, slikarstvo, fotografija, video) po tome što se direktno obraća gledatelju kao doslovnoj prisutnosti u prostoru. Posjetitelj fizički ulazi u situaciju, ne kao „bestjelesni par očiju koje promatraju djelo iz daljine, nego kao utjelovljenog promatrača čija su osjetila dodira, mirisa i zvuka jednako bitna kao i vid (Bishop 2005: 6)”.

<sup>1</sup> franc. *mis-en-scene*: stavljanje na pozornicu. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/mizanscena>

## 7.1 Linoleum



“Linoleum (Josip)” je rad veličine 28 metara kvadratnih, predviđen za postav u velikom salonu Galerije Šire. Istoimena podloga ovog rada pronađena je, kao i keramičke pločice, u prostorima Jadran Filma u Dubravi. Materijal koji je nekada krasio pod meni nepoznatog mjesta te je potom odbačen na smeće iza Akademije postao je podlogom slike. Linoleum je mek, vodootporan, izrađen je na bazi prirodnog ili sintetičkog kaučuka i upotrebljava se zbog svojih dobrih higijenskih osobina u bolnicama i zdravstvenim ustanovama. Uzimajući u obzir njegovu namjenu i svoju želju da tema i izvedba rada nametljivo komuniciraju s prostorom u kojem se nalaze, odlučila sam akrilom i bojom za zidove naslikati „podnu sliku”. Vraćajući se početnoj koncepciji rada, odnosno materijalu koji implicira određeni način gledanja (odozgo), htjela sam da ovaj rad uključuje gledateljevo usmjerenje pogleda, ali i hoda. Nakon fragmentiranog prikaza na okomitoj površini pločica stvaram cjelovite, neprekinute prikaze tijela na vodoravnoj podlozi. Na pravokutnoj površini slike triput se pojavljuje tijelo mog petog modela i prijatelja Josipa, koji i u stvarnom životu čin kupanja često primjenjuje kao ritual opuštanja. U prvom segmentu vidimo praznu kadu i Josipa u skučenom položaju dok pušta vodu. U drugome ga vidimo opuštenog, ispruženog i okruženog pjenom. U trećoj kadi naslikala sam ga u uspravnom položaju, također iz ptičje ili zračne perspektive.

Proces nastanka Linoleuma bio je vrlo tjelesan – od nošenja, mjerenja i rezanja materijala, do slikanja koje se odvijalo na podu. Iako tragovi akcionizma nisu vidljivi u rezultatu slike, performativnost je bila bitna značajka procesa; dok sam ga slikala, bila sam „u djelu”; krećući se unutar i oko kada, isto kao što to čine i posjetitelji. Linoleum je slika u vječnom nastajanju zato što je promatrač sastavni dio završetka djela. Vlastitim tijelom otiskujući prljave tragove cipela, on ostavlja svoj tjelesni trag na površini koju sam prekrila bijelom bojom kako bih naglasila čistoću i prazninu karakterističnu praznom slikarskom platnu. Dok šeće u slici, oko ili preko triju kada, posjetitelj završava kompoziciju jednostavnim činom hodanja.



„Linoleum (Josip)“, akril i boja za zidove na linoleumu, 2024

## 7.2 Zavjese

Treći i finalni dio ovoga rada sačinjavaju zavjese za tuš. Dodajem još jednu prostornu cjelinu koja nije pričvršćena ni za zid, ni za pod. Sedam zavjesa-crteža pričvršćene na šipkama koje se pružaju s jednog kraja malog salona do drugog vise s plastičnih koluta. Na tim prozračnim površinama crtam miješanom tehnikom koja uključuje akril, sprej, kolaž, marker, akrilni medij i ljepilo i prikazujem četvrtog modela, Tea, dok ulazi u kadu. Kao antiteza teškim, grubim, lomljivim i tvrdim keramičkim pločicama ove zavjese predstavljaju sve ono što je elastično, lagano, tanko i transparentno na ljudskome tijelu.

Crteži su postavljeni tako da se između njih može prolaziti kako bi razlike bile očite između dviju strana crteža. Tijelo promatrača prolazi između nacrtanih tijela blokirajući snop svjetlosti koje prozor galerije projicira kroz podloge različitih stupnjeva prozirnosti. One se također mogu pomicati po dužini šipke i time gledatelj može sâm odrediti njihov redoslijed i preklapanje. Korištenjem materijala koji sadrže simboličke asocijacije poput prekrivanja, sakrivanja ili ograničavanja intimnog prostora želim „uroniti” posjetitelja u vizualno, taktilno i psihološko iskustvo do kojeg se dolazi putem sjećanja i podsvjesne asocijacije.

Strpljenje, upornost i prepuštanje prirodnom kretanju procesa omogućili su nastajanje rada koji je prostorno specifičan, imerzivan, fragmentiran, nepraktičan, logičan, kaleidoskopičan, intiman i javan, nametljiv i šutljiv, predodređen i neplaniran, participativan i konvencionalan, taktilan, vizualan, neodlučan, autoreferencijalan, iskustven i živ.









## Literatura

Bishop, Claire. Installation Art. London: Tate Publishing. 2005.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloch, Benjamin. London: Art since 1900. 2004.

Foucault, Michel. The Order of Things. Pariz: Editions Gallimard. 1966.

Greenberg, Clement. Art and Culture. Massachusetts: Beacon Press. 1961.

Henri, Adrian. Total Art: Environments, Happenings and Performance. London: Thames and Hudson. 1974.

Damisch, Hubert. The Origin of Perspective, prev. John Goodman, Massachusetts Institute of Technology. 1994.

Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. London: University of California Press. 1993.

Kolowski-Ostrow, Ann; Lyons, Claire. Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology. London: Routledge. 2000.

Panofsky, Erwin. Die Perspektive als Symbolische Form; Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig i Berlin. 1927.

Salomon, Nanette. Making a world of difference: Gender, assymetry and the greek nude. Routledge. 1997.

mise en abyme. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mise\\_en\\_abyme](https://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme)

mizanscena. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 27.8.2024. <<https://www.enciklopedija.hr/clanak/mizanscena>>.

Fotografije: Šimun Bučan, Lucija Stolnik, Katarina Kocijan, Ana Pintarić



PORCELLANATO

ЕЛКА

MADE IN BULGARIA

DU