

# Bez naziva

---

**Brkić, Marina**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*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:215:156621>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-13**



*Repository / Repozitorij:*

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



Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

DIPLOMSKI RAD

BEZ NAZIVA

Studentica: Marina Brkić

Mentor: prof. art. Alem Korkut

Odsjek: Kiparski odsjek

ak. godina: 2022./2023.

# SADRŽAJ

1. Uvod.....	3
2. Teorijski okvir.....	5
2.1. Otisak.....	5
2.1.1. Pitanja koja postavlja otisak.....	6
2.1.2. Povijest otiska ne postoji.....	7
2.1.3. Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije.....	12
2.1.4. Otisak je eksperiment, proces i paradigma.....	12
2.1.5. Pitanje forme.....	13
2.2. Vrijeme.....	14
2.2.1. Vrijeme u umjetnosti.....	16
2.2.2. Proces.....	17
3. Izrada rada.....	18
3.1. Otisci u glini.....	18
3.2. Grafike.....	23
3.2.1. O fotografiji.....	23
3.3. Camera obscura.....	30
3.3.1. Snimanje camerom obscurom.....	31
3.4. Zvuk.....	36
3.4.1. Zvučni zapisi.....	36
4. Zaključak.....	39
Literatura.....	40
Ključne riječi.....	41

## 1. UVOD

Naziv ovog rada je *Bez naziva*. To nikako nije zato što se u ovom radu bavim nazivima ili njihovim nedostatkom, već je problem čisto administrativne prirode. Pri prijavi diplomske teme, obavezno je bilo napisati naziv rada, koji mi kasnije nisu dopustili promijeniti. Meni osobno je ne samo teško, već gotovo i nemoguće dati naziv radu koji još nije gotov, ili koji barem nije u završnoj fazi. Ovom radu sam pristupila kao istraživanju teme otisaka i dnevničkih zapisa, a tijekom izvedbe mnogo se toga promijenilo, nešto se dodalo, nešto izgubilo, a neke stvari su otvorile potpuno nove horizonte i način razmišljanja. Na taj proces gledam kao na učenje, koje ima svoju neosporivu vrijednost, i smatram da se tako i sam rad razvija i time dobiva, a ne gubi. Cijeli taj proces se nikako ne može smatrati nedostatkom. Ako bi danas imala priliku dati naziv ovom radu, on bi glasio *Otisci dana*.

Tema protoka vremena se provlači kroz gotovo sve moje radove. Fascinira me zato što je to jedina konstanta u ljudskom životu, a ujedno je neprekidno u pokretu. Dualnost tog procesa je kontrast vrijedan najveće pažnje. Ta neuhvatljivost vremena i njena moć oblikovanja svega što poznajemo, od prostora do života samoga, je tema kojom se želim nastaviti baviti u svom daljnjem radu.

Ideja ovog rada je bilježenje protoka vremena kroz uzimanje otisaka. Tema bilježenja vremena, prije svega u formi dnevničkih zapisa, i uzimanje otisaka su vrlo bliske, one se isprepliću. Koristeći svoje iskustvo kroz kiparsko obrazovanje, nastojala sam o problemu protoka vremena razmišljati kao o procesu koji za rezultat ima objekt. Ti objekti/rezultati nisu isključivo kiparski, jer kako sam se počela baviti temom uzimanja otiska, otvorili su se putovi u razne medije, koji omogućuju otiskivanje protoka vremena. U ovom radu želim naglasiti upravo protok vremena, a ne njegove pojedinačne trenutke. Svaki od četiri segmenta ovoga rada (otisci u glini, grafike, snimke camerom obscuro i zvuk) sastavljeni su od dužih ili kraćih vremenskih segmenata, ali svima im je glavna gradbena jedinica jedan dan. Jedan dan, jedan trenutak, kao gradbena jedinica su

beznačajni, oduzeta im je individualnost, oni nestaju u šumi informacija i stvaraju kodove. Ti konačni rezultati, otisci ili kodovi dana, svojom gotovo ne prepoznatljivošću teže univerzalnosti. U njima rubno naziremo neki trenutak, događaj, osobu, prostor ili atmosferu, ali ukupni rezultat je zbunjujući. Koristeći tu zbunjujuću sliku ovaj rad nastoji se približiti svakom promatraču, kao nešto možda viđeno, možda poznato, možda doživljeno. Svaki ovaj dan, svaki zabilježeni trenutak za mene su vrlo intimni. Uz vođenje detaljnih bilješki pri bavljenju ovim radom skupila sam značajnu hrpu dnevnčkih zapisa. No, ideja mi nije bila staviti naglasak na moje proživljene trenutke, nego se u što većoj mjeri približiti nečemu s čime bi se, nadam se, svatko mogao poistovjetiti.

## 2. TEORIJSKI OKVIR

### 2.1. OTISAK

Pojam otiska ili otiskivanja razumljiv je sam po sebi, ali ako pogledamo definiciju toga pojma, odmah nam se otkrivaju pitanja koja je potrebno detaljnije razmotriti. Otisak je trag nečega na podlozi.<sup>1</sup> Glagol utisnuti definiran je: pritiskajući predmet ostaviti njegov otisak u čemu; pritiskom ostaviti trag na čemu.<sup>2</sup> Na ovu definiciju Georges Didi-Huberman u svojoj knjizi *Sličnost kroz kontakt*<sup>3</sup> dodaje još: „Jedna od uobičajenih konotacija otiska, za razliku od traga, je da njegov rezultat traje zauvijek, da njegovo kretanje vodi do trajnog znaka. Otisak pretpostavlja nosioca ili podlogu, pokret koji dopire do tog nosioca ili podloge (obično gesta pritiskanja ili barem kontakta), te mehanički rezultat, a to je oznaka, udubljena ili utisnuta. Radi se dakle o potpunom tehničkom dispozitivu.”<sup>4</sup>

Sve ove četiri komponente (nosioc, kontakt, podloga i rezultat) su jednako važne, jer je upravo njihov skup ono što čini otisak jedinstvenim. Od svih navedenih, u teorijskim raspravama, najmanje se pažnje pridavalo kontaktu, a to je upravo ono čemu Didi-Huberman pridaje najveći značaj, u ranije spomenutoj knjizi. Kontakt je upravo ono što je mene najviše zanimalo u dijelu rada u kojem se koristim glinom, jer je od svih medija koje sam izabrala, upravo glina najtaktilnija.

U teorijskom dijelu rada, osim pojma otiska koristim i pojam odljeva. Iako otisak i odljev nisu istoznačnice, smatram da imaju istu strukturu, iste komponente, a rezultat im je trajan, što ih oboje razlikuje od traga.

---

<sup>1</sup> Hrvatski jezični portal. URL: [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=eFdmURU%3D&keyword=otisak](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eFdmURU%3D&keyword=otisak) (2023-09-04)

<sup>2</sup> Hrvatski jezični portal. URL: [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=f19gXhV1&keyword=utisnuti](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19gXhV1&keyword=utisnuti) (2023-09-04)

<sup>3</sup> Knjiga koju sam ovdje koristila nije prevedena na hrvatski jezik, služila sam se slovenskim prijevodom. Tako su svi odlomci koje u ovom radu citiram u mom vlastitom prijevodu na hrvatski.

<sup>4</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 25

U knjizi *Pojmovnik suvremene umjetnosti* Miško Šuvaković ne pravi razliku između pojmova trag i otisak. On ih definira kao: „Ostavljanje traga je postupak, proces ili oblik ponašanja kojim umjetnik izražava i materijalno vrednuje vlastiti koncept. Trag je ostatak, bilješka, dokument, intervencija ili otisak umjetnikovog fizičkog i mentalnog čina. Zamisao traga je inicirana u ekspresionističkom slikarstvu time što umjetnik u slici ne prikazuje svijet ili svoje fantazije nego slika postaje mjesto na kojem umjetnik ostavlja gestualne tragove unutrašnjih (psihičkih i duhovnih) doživljaja. Za razliku od ekspresionizma, zamisao traga u dadi, neodadi, fluksusu, hepeningu, pop artu, novom realizmu, postenformel umjetnosti, procesualnoj umjetnosti i postmodernoj nema funkciju izraza (ekspresije). Ostavljanje traga je čin koji dokumentira i potvrđuje postojanje umjetnika kao živog bića i ukazuje da su umjetnik i njegov čin bitna odrednica umjetnosti, a da je umjetničko djelo tek dokument njegovog djelovanja i konceptualnog formuliranja. Željko Jerman je pisao da se njegov rad oslanja na spoznaju da postoji kao ljudsko biće i da iz toga nastaje potreba da ostavlja tragove (otiske).”<sup>5</sup>

### 2.1.1. PITANJA KOJA POSTAVLJA OTISAK

„Znači li proces utiskivanja kontakt s izvorom ili gubitak izvora? Izražava li autentičnost prisutnosti (kao procesa kontakta) ili, naprotiv, gubitak jedinstvenosti koji nosi mogućnost reprodukcije? Proizvodi li se jednokratno ili produženo? Aurisko ili serijski? Sličan ili nesličan? Identitet ili nemogućnost identiteta? Odluka ili slučajnost? Želja ili tugovanje? Forma ili bezobličnost? Isto ili promijenjeno? Domaći ili strani? Kontakt ili jaz?... Rekao bih da je otisak dijalektička slika, opći obrat svega ovoga: nešto što nam govori i o kontaktu (noga koja tone u pijesak) i o gubitku (odsutnost noge u njegov otisak); nešto što nam govori i o kontaktu gubitka i gubitku kontakta. I u svjetlu takvog općeg preokreta, otisak nas tjera da ponovno promislimo vremenske modele, čija je upotreba često nepromišljena - u

---

<sup>5</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str. 435

konačnici uzrokovala ozbiljnu napetost u onome što definiramo kao trenutni položaj estetske rasprave.”<sup>6</sup>

Ovo su neka od pitanja koja se otvaraju kada počnemo razmišljati o problemu otiska. Najpoznatije djelo koje se bavi tim problemom je svakako *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije* Waltera Benjamina. Prema mišljenju mnogih teoretičara, ovo djelo je puno kompleksnije, nego se čini na prvi pogled. Postoje razna tumačenja dijelova teksta, posebno dijelova koji se tiču gubitka aure. Kako bi se problemu otiska pristupilo s više razumijevanja i pokušalo odgovoriti na ova pitanja smatram da je važno dati kratki povijesni pregled otiska.

### 2.1.2. POVIJEST OTISKA NE POSTOJI

„Povijest otiska ne postoji. Nedostaje povijest ovog konkretnog procesa, koji se čini vrlo starom vještinom i može se koristiti u vrlo različitim materijalno-tehničkim područjima; nedostaje povijest ove teorijske paradigme, koja je korištena kao uzor u mnogim apstraktnim promišljanjima, posebice kada se radilo o promišljanju temeljnih pojmova kao što su znak, trag, slika, sličnost, genealogija; ono što nedostaje je povijest ovog postupka - i konkretna i teorijska - koja definira formalne i proceduralne izbore mnogih umjetnika, posebno u 20. stoljeću.”<sup>7</sup>

Činjenica da ne postoji povijest otiska ne čudi, ako iz raznih razdoblja povijesti umjetnosti pogledamo odnos prema otisku.

Kao prvi primjer otiska uzimam prapovijesne ruke iz špilja. Možemo li te otiske nazvati umjetnošću ili ne, ostaje otvoreno za raspravu. Još uvijek ne znamo koja im je bila funkcija niti značenje, što one reprezentiraju. Sigurno je samo to, da ih je

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 16

<sup>7</sup> *isto*, str. 9



napravio čovjek, da se koristio otiskom (pozitivnim ili negativnim) i da prezentiraju ruke. Ovdje se postavlja pitanje reprezentacije-prezentacije.

„Moramo krenuti od ove fenomenološke činjenice [*da je jasno što ovi otisci prezentiraju*] ako se želimo pozabaviti ovom temom. O čemu se radi? Za nešto što stvara iz kontakta vizualni rezultat. Za gestu pristajanja, utjecaja i shvaćanja koja postaje figurativni sustav, čak i proizvodnja točnih sličnosti”...i dalje u tekstu: „Mora se reći da otisci ruku omogućuju ono što drugi otisci često ne uspijevaju: preneseni obris ili sjena glave dana sprijeda nikada ne dovodi do sličnosti s licem. Ta lakoća – koja je također polivalentnost, snaga – može barem djelomično objasniti univerzalnost. otisaka ruku; vjerojatno je pračovjeku omogućilo da od geste, bez obzira na njezino značenje, stvori lik bez ili gotovo bez posredovanja.”<sup>8</sup>

Postavlja se pitanje jesu li ti otisci realizam ili simbolizam? Iako se svakako radi o objektivnim rukama koje su služile za izradu tih otisaka, namjera im je nejasna. Možemo pretpostaviti da su one simboli, ali to ne možemo sa sigurnošću tvrditi, jer zaista ne znamo što one reprezentiraju. Možemo nagađati da se radi o potvrđivanju vlastitoga postojanja, ali takva nagađanja su uzaludna. Jedina stvar koja ovdje postaje jasna je da je otisak od prapovijesti i motiv i proces.

Gledajući dalje u povijesti umjetnosti, svako treba spomenuti prezir koji je renesansa ispoljavala prema otisku. Tu se prije svega radi o odlijevanju po modelu u kiparstvu. Smatralo se da je umjetnik taj koji modeliranjem skulpturi daje život i na tako stvara umjetničko djelo, a samim time postupak otiskivanja diskvalificira predmet kao skulpturu. Otisak je previše materijalan za renesansu. Osim toga, postojao je i prijezir prema samim lijevačkim tehnikama, jer se smatralo da je lijevanje čista tehnička djelatnost, za razliku od umjetnosti koja se je smatrala uzvišenim radom. No nisu svi kipari rane renesanse i gotike dijelili taj prijezir prema odlijevanju. Donatello je u svom radu eksperimentirao sa

---

<sup>8</sup> isto, str. 43-44

odlijevanjem i često je koristio znanje majstora ljevača kao tehničku podlogu za svoje eksperimente.

U ovom vremenskom razdoblju svakako treba spomenuti i grafiku, kad govorimo o otisku. Raspravu o grafici, i tisku, i da li se štampanjem gubi aura, koliko je bilo korisno ili štetno da se umjetnička djela tim medijem distribuiraju do velikog broja ljudi, neću ovdje započinjati. Za sad je značajno samo da se u grafici toga doba, kao i kiparstvu, razlikuju umjetnici i majstori (*artist and artisan*).

No da se vratimo odljevima u kiparstvu. Jedan od razloga protiv uzimanja odljeva sa modela je bio argument da odljevi uvijek izgledaju nekako mrtvo. Zašto je tome tako, Didi-Huberman traži u posmrtnim odljevima - maskama pokojnika. On kaže da oblik dobiven otiskom privlači sličnost sa smrću, a razlog što posmrtni odljevi nisu bili smatrani umjetnošću je bio zato što ih uglavnom nisu radili umjetnici, i nisu bili rađeni za ljubitelje umjetnosti.

„Pred objektom koji proizlazi iz otiska - napravljen ‘po živom’ - kako to često korišteni izraz prikladno izražava - dotičemo smrt tamo gdje nam je određena ideja umjetnosti obećala vidjeti život ponovno otkriven u materiji, koju kipar mora, kako kažu, po svojoj dužnosti oživiti.”<sup>9</sup>

„Smrt o kojoj je riječ nije samo smrt subjekta, okamenjeni leži u svojoj mumificirajućoj kopiji. Smrt o kojoj je riječ ujedno je i smrt same umjetnosti, pa se u postavljanju našeg problema nameće još jedna očitost: oblik dobiven otiskom povlači sličnost sa smrću umjetnosti. Ili bolje, prema smrti svoje ideje, njenog ideala. Tako se sada nalazimo pred još jednim paradoksom: forma koja proizlazi iz otiska je, s jedne strane, diskvalificirana zbog pretjeranog uklapanja u ishodište koje je ontološko, tjelesno, materijalno (kontakt s referentom), a s druge strane,

---

<sup>9</sup> isto, str. 118

zbog nedostatka umjetničkog podrijetla i izvornosti (jer je na kraju uvijek samo previše sluganska reprodukcija svog referenta).<sup>10</sup>

U 19. stoljeću David d'Angers tvrdi da su predmeti dobiveni odljevom po modelu previše detaljni da bi zauzeli punopravno mjesto među skulpturama. On smatra da je prava skulptura monumentalna, što je vrlo neobično za kipara čiji je veliki dio opusa posvećen medaljonima.<sup>11</sup> Nije on, naravno, bio usamljen u svom mišljenju, mnogi umjetnici toga vremena dijelili su taj stav, iako su neki eksperimentirali sa odljevima.

Promjenu odnosa prema odljevu konačno donosi François-Auguste-René Rodin. Iako su već prije njega i struka i kritika morale omekšati oštar stav prema odljevu, ako zbog ničega drugoga, onda zbog pitanja koliko originala se može izliti iz jednog kalupa. Procedure lijevanja i odljeva dobivenih na taj način povlače teorijska i logička pitanja, koja su postojala i mnogo ranije, a u Rodinovo vrijeme javlja se sve više eksperimentiranja s odljevima ili iz estetskih razloga ili kao istraživanje samog medija. „Samo je Rodin uspio osigurati da ta proturječja i mogućnosti otvore posve novo polje, gdje se veliki dio toga poistovjećuje s onime što nazivamo modernom skulpturom.”<sup>12</sup>

U 20. stoljeću dolazi do potpunog uklanjanja barijere unutar prakse koja dijeli tehničko polje i umjetničku praksu. Tu je prije svega zaslužan Henri-Robert-Marcel Duchamp, koji u svome radu koristi otisak, ready made, tiska grafike i bavi se fotografijom. Osim njega neki od najpoznatijih umjetnika 20-og stoljeća koji koriste odljev su Picasso, Jasper Johns, Robert Morris, Bruce Nauman, Rachel Whiteread i drugi. Miško Šuvaković u knjizi *Pojmovnik suvremene umjetnosti* nabraja neke od umjetnika koji se bave otiskom u raznim medijima. Spominje rayograme Mana Raya i fotograme Lászla Moholy-Nagya, *Antropomorfije* Yvesa Kleina, otiske palca Piera Manzonia, realistične figure nastale uzimanjem otiska

---

<sup>10</sup> isto, str. 119

<sup>11</sup> Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Jean-David-dAngers> (2023-09-04)

<sup>12</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 157

ljudskog tijela Georgea Segala, otisak zuba nastao ugrizom ruke Dennisa Oppenheima, do slika Željka Jermana slikanih razvijačem po površini fotopapira.<sup>13</sup>

Duchampova skulptura *Ženski smokvin list* jedan je od primjera gdje umjetnik uspješno koristi sve prednosti i moć otiska. On se vrlo vješto poigrava sa svim mogućnostima i konotacijama izabrane tehnike. „*Ženski smokvin list* na više se načina pojavljuje kao izazov konceptu skulpture. Riječ je o izazovu koji uključuje erotsko-tehnički susret ženskih genitalija i kalupa. Izazov koji uključuje hipotezu prema kojoj bi otisak više od svega trebao nuditi mogućnost okretanja objekta skulpture. Prvi učinak obrata: subverzivna parodija dobro poznate konvencije klasičnog prikazivanja. Gips stavljen na ženske genitalije imao je ulogu smokvinog lista tijekom samog procesa. Velom je potpuno prekrpio, sakrio ono što su nebrojeni smokvini listovi na klasičnim skulpturama branili pogled. Ali bio je to veo koji je Duchamp gurnuo do ruba: do kontakta, do obavijanja, do prodiranja. Za *ženski smokvin list* stoga se kaže da je predmet sramežljivosti upravo do trenutka kada se odvoji od svog referenta; a onda može početi zbunjivati gledatelja, bez prestanka pokazivati, hladno i besramno, obrnuti otisak ovoga što je na početku skrivao.”<sup>14</sup>

Ovaj povijesni pregled otiska možemo zaključiti s tvrdnjom da otisak nije ni moderan ni postmoderan. U različitim povijesnim razdobljima koristio se više ili manje u svom punom potencijalu, i zbog toga ga ne možemo povezati s nečim zastarjelim, kao niti s nečim novim, i samim time ne možemo ga upotrijebiti u rješavanju pitanja modernizma, postmodernizma ili smrti umjetnosti. Otisak je blizak kiparstvu, grafici, fotografiji i serijskom objektu. Nakon ovog kratkog povijesnog pregleda možemo se vratiti Benjaminovom tekstu *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*.

---

<sup>13</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str. 435

<sup>14</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 251

### 2.1.3. UMJETNIČKO DJELO U DOBA TEHNIČKE REPRODUKCIJE

U ovom poznatom tekstu Benjamin govori o dekonstrukciji izvornika, o gubitku podrijetla u klasičnom smislu. On govori o kolapsu aure s pojavom masovnih medija. To se prije svega odnosi na film, iako nabraja i druge medije koji su kroz povijest više ili manje išli u tom pravcu. Tu spominje odljevanje skulptura, grafiku i fotografiju. Svakom od tih medija daje za pravo očuvanje aure do određenog trenutka, onog trenutka kada počinju služiti masama i izmještaju se iz trenutka i vremena. „Ovdje i sada 'originala' tvori pojam njegove autentičnosti.”<sup>15</sup> Didi-Huberman se u već citiranoj knjizi oštro protivi zlorabljenju ovog teksta i sažimanju na krajnje trivijalnu tezu da tehnička reproduktivnost slika, posebice fotografija, ako bi zašla u samu srž pojma umjetnosti, tj. njezinu jedinstvenost; uzrokovala bi nestanak svakog izvornika, svake aure, bilo kakve kultne vrijednosti... Postala bi mehanizirani znak, "znak vremena" umjetnosti 20. stoljeća. On svoje protivljenje ovoj tezi objašnjava: „Ono što je Walter Benjamin propustio napisati u svom poznatom tekstu o reproduktivnosti slika, je naime da element kontakta ostaje jamstvo jedinstvenosti, autentičnosti i snage - to jest, aure - izvan same reprodukcije. Aura ne nestaje zbog reprodukcije *per se*, kao što se prečesto tvrdi; nego zbog gubitka kontakta koji se događa ponavljanjem bez matrice i bez direktnog procesa otiskivanja.”<sup>16</sup>

### 2.1.4. OTISAK JE EKSPERIMENT, PROCES I PARADIGMA

Otisnuti nešto znači postaviti tehničku hipotezu kako bismo vidjeli što će ona donijeti. Rezultat može biti iznenađenje, razočaranje, premašeno očekivanje ili otvaranje novog horizonta. U tome se krije njegova umjetnička vrijednost - otisak

---

<sup>15</sup> Benjamin, Walter. (2006). Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), 22-32. URL: <https://hrcak.srce.hr/265297> (2023-09-04)

<sup>16</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 72

kao otvoreni eksperiment, gdje se znanstveni pristup suprotstavlja dogmatskom. Uz to, otisak znači stvaranje cijele mreže materijalnih veza koje vode do rezultata - predmeta, ali uključujući i cijeli niz apstraktnih veza, mitova, simbola i koncepta.

### 2.1.5. PITANJE FORME

Glavno obilježje forme otiska je to da je ona otvorena. Ta njena osobina proizlazi iz toga što je otisak uvijek na neki način eksperiment. Koliko god poznavali tehniku otiskivanja, bilo da se radi o glini, grafici, fotografiji ili drugome, rezultat uvijek može iznenaditi, on je zapravo nepredvidljiv.

„Takve su, reklo bi se, mogućnosti, ali i krajnje granice otiska. U jednom smislu otisak je operativan, u drugome ostaje neodređen. Sam nedvojbeno nikada ne dovodi do onoga što bi se moglo nazvati »cjelovitim procesom«, samodostatnim i samoregulirajućim. Funkcija slučajnosti i, ne slučajno, funkcija subjekta teže njegovoj neodređenosti (ali i njegovoj nadodređenosti). Znači li to da riskira gubitak koherentnosti tehničkog dispozitiva? Nema šanse. Gilbert Simondon zorno je pokazao kako prava savršenost tehničkog objekta ni na koji način nije funkcija njegovog stupnja automatizacije - neke vrste unutarnje savršenosti stroja, već je, naprotiv, funkcija njegove margine neodređenosti: njegove sposobnosti da ostaje otvoren.“<sup>17</sup>

Otisak je neposredno uzimanje uzorka iz stvarnosti. I iz toga razloga postoji određena tjelesnost forme nastale otiskom. Ta tjelesnost odnosi se prije svega na proces otiskivanja, koji Didi-Huberman uspoređuje s razmnožavanjem, zato što proces utiskivanja uključuje bliski zagrljaj, pritisak na podlogu, pa čak i prodiranje objekta koji je utisnut na ovu podlogu; ali i zato što rezultat nije prolazan kao kod ogledala, već se doslovno rađa kao tijelo koje nastaje djelovanjem otiska.

---

<sup>17</sup> Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis. str. 33-34

Forma može biti konveksna i tada imamo stereotip pečata, ali može biti i konkavan, i tada govorimo o matrici. „Ako uzmemo da je kalup ili matrica forma u negativu, protiforma, a konačni rezultat pozitiv - forma, otisak možemo promatrati kao sustav: forma i protiforma, koji su sjedinjeni u istom operativnom dispozitivu morfogeneze... Otisak je taj koji na neki način potajno vodi prijenos sličnosti između oblika i protu-formi: on stoga daje genealošku hipotezu, jer nudi tehničku mogućnost davanja oblika nečemu što je odsutno.”<sup>18</sup>

Otisak s jedne strane stvara svoga dvojnika; s druge strane, nastaje dualnost, simetrija u reprezentaciji. On stvara svog zlog blizanca. „Otisak svakako stvara pandan – koji je simetrično jednak svojemu bližnjemu – ali ga i pokušava zaniijekati, odsjeći, uništiti. Dvojnici proizvedeni otiskom stoga također ima funkciju različitosti. Postavljajući hipotezu da otisak prožima i izoštrava vlastite objekte, slijedimo Duchampov vokabular. Ako je kalup zamišljen kao domaćin i kao negativan, onda je razumljivo da je sličnost postignuta kontaktom osuđena na neposlušnost ili čak uništenje.”<sup>19</sup>

## 2.2. VRIJEME

„Vrijeme i prostor su osnovni modeli pomoću kojih fizika opisuje, objašnjava i interpretira poredak, trajanje i promjene u prirodi. U psihološkom smislu vrijeme je aspekt percepcije, doživljaja i spoznaje prolaznosti, promjena i trajanja prirode i kulture. U povijesnim znanostima vrijeme je prirodni i umjetni model kojim se opisuju i objašnjavaju trajanje i mijene svijeta, čovjeka i društva.”<sup>20</sup> Tako Šuvaković definira vrijeme, i to bismo mogli uzeti kao dovoljno široku definiciju vremena općenito. Međutim, u subjektivnom i posebno u kulturološkom doživljavanju vremena postoje velike razlike. U tekstu *Vrijeme i kultura* Robert Levine navodi nekoliko modula po kojima se doživljaj ili mjerenje vremena

---

<sup>18</sup> isto, str. 53-54

<sup>19</sup> isto, str. 237

<sup>20</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str. 672

razlikuje među kulturama. Od modula koje on nabraja, za ovu temu najzanimljiviji su *Sat i vrijeme događanja* i *Tišina i „ne raditi ništa”*. U prvom navedenom piše kako je glavna razlika između ljudi koji mjere vrijeme prema satu i onih koji mjere vrijeme prema društvenim događajima: „Ova duboka razlika u razmišljanju o vremenu i danas dijeli kulture. Pod vremenom na satu, sat na satu određuje početak i završetak aktivnosti. Pod vremenom događaja, raspored je određen tijek aktivnosti. Događaji počinju i završavaju kada, zajedničkim konsenzusom, sudionici ‘osjete’ da je pravi trenutak.”<sup>21</sup>.

Dio teksta u kojem Levine govori o tišini i „ne raditi ništa” posebno mi je bio zanimljiv jer se direktno tiče nastanka ovog diplomskog rada. Kroz nekoliko mjeseci koliko sam se bavila ovim radom, sam rad je bio usmjeren na bilježenje onoga što se događa. A događale su se druge stvari, rad je nastajao kao tihi promatrač svakodnevice. U nekim fazama rada, ljudi oko mene bili su više ili manje involvirani u nastajanje rada. Tu je svakako najzanimljivije bilo promatrati tuđe ponašanje dok sam snimala zvuk. Nakon početne nelagode i tišine, moji kolege i prijatelji su počeli izvoditi kojekakve scenarije dok bih snimala. Neke od najzabavnijih razgovora vodili smo uz snimanje zvuka. Čini mi se da je to dijelom bilo i zbog nelagode od tišine, koju je snimanje samo naglašavalo. Kao da su ljudi oko mene imali potrebu da se nešto događa, da ne izgleda kao da “gubimo vrijeme”. Objašnjenje tog fenomena našla sam u sljedećem tekstu:

„U nekim kulturama, osobito u Sjedinjenim Državama i zapadnoj Europi, šutnja stvara nelagodu ljudima. To može značiti da se ništa ne događa ili da nešto nije u redu. Uobičajeni odgovor je reći nešto, ispuniti tišinu ili nastaviti sastanak ili razgovor. Ljudima u drugim kulturama, uključujući mnoge azijske i pacifičke otočne nacije, sasvim je ugodno s tišinom. Na to se gleda kao na priliku da se usredotočite na sebe i saberete misli prije nego što progovorite. (...) To implicira da je ono što se događa između stvari, ili ono što se ne čini da se događa,

---

<sup>21</sup> Levine, Robert V. (2023). Time and culture. In R. Biswas-Diener & E. Diener (Eds), *Noba textbook series: Psychology*. Champaign, IL: DEF publishers. URL: <http://noba.to/g6hu2axd> (2023-09-04)



jednako ili važnije od onoga što se vidljivo događa. Povezana vremenska razlika odnosi se na ono što ljudi doživljavaju kao "izgubljeno vrijeme". Ljudi, kulture i gospodarstva koji naglašavaju pravilo da je "vrijeme novac" mogu svako vrijeme koje nije posvećeno materijalnoj proizvodnji vidjeti kao izgubljeno vrijeme. Ljudi u drugim kulturama, međutim, vjeruju da je pretjerano naglašavanje ovog pravila gubitak vremena u širem smislu, da je to rasipnički način trošenja života. Ako nešto više vrijedno nečije pažnje - bilo da je to društveno ili poslovno - predstavlja izazov planiranom rasporedu, smatra se rastrošnim ne odstupiti od planiranog rasporeda. Zapravo, pojam "potrošeno vrijeme" možda nema mnogo smisla. Tipičan komentar mogao bi biti: „Ne postoji izgubljeno vrijeme. Ako ne radite jednu stvar, radite nešto drugo’.”<sup>22</sup>

### 2.2.1. VRIJEME U UMJETNOSTI

U umjetničkim praksama vrijeme se koristi na dva načina: ono se prikazuje ili se koristi kao fenomen. „Prikazivanje vremena u umjetnosti i mitološkim religioznim sistemima ostvaruje se simbolički i narativno. Simboličko reprezentiranje vremena zasniva se na vizualnom ili diskurzivnom prikazivanju promjene i trajanja znakom ili strukturom znakova. Znak ukazuje na vrijeme kao fenomen prirode, ljudskog poimanja ili arhetipsko, božansko biće. Simboli zodijaka, spiralni vizualni prikazi zmije ili kipovi grčkog boga Kronosa (bog vremena) arhetipski su simboli vremena. Narativni vizualni prikazi vremena u slikarstvu, skulpturi i fotografiji zasnivaju se na prikazivanju vremenskog trajanja i strukture događaja. Događaj se prikazuje: (1) mimetički, (2) dijagramski i (3) serijalno.“<sup>23</sup> Od ova tri načina prikazivanja, serijalno prikazivanje je ono koje sam izabrala za ovaj rad. Serijalno prikazivanje se sastoji od trenutaka koji spojeni u niz daju informaciju o protoku vremena. Svaka od zasebnih sekvenci nije potpuna informacija, iako u nekim slučajevima može

---

<sup>22</sup>Levine, Robert V. (2023). Time and culture. In R. Biswas-Diener & E. Diener (Eds), *Noba textbook series: Psychology*. Champaign, IL: DEF publishers. URL: <http://noba.to/g6hu2axd> (2023-09-04)

<sup>23</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str. 672

funkcionirati samostalno zbog svoje estetske ili neke druge kvalitete, ali pravu vrijednost dobiva upravo prikazivanjem u nizu.

„Serijalno prikazivanje događaja i vremena zasnovano je na koncepciji aproksimiranja kontinualnog vremena prirodnog događaja konačnim nizom uzastopnih stanja na osnovi kojih se ono konceptualno rekonstruira. Serijom više slika ili fotografija, pri čemu svaka pojedinačna slika ili fotografija prikazuje jedno stanje (zamrznuti trenutak) događaja, prikazuje se vremenski tijek i logika razumijevanja vremena. Britanski fotograf Eadweard Muybridge je u XIX. stoljeću realizirao prve serije fotografija kojima je prikazivao kretanje ljudskog i životinjskog tijela.“<sup>24</sup>

Neki od umjetnika koji su se bavili vremenom u svom umjetničkom radu su On Kawara, Robert Barry, Mel Bochner, grupa OHO, Vlado Martek,, Nela Paripović, Željko Jerman i drugi.

### 2.2.2. PROCES

Govoreći o vremenu u umjetnosti, ne moguće je ne spomenuti i proces, odnosno procesualnu umjetnost. Dobar pokazatelj toga je da su se svi umjetnici koji su se bavili vremenom, bavili i procesom, jer su to isprepleteni pojmovi koji podrazumijevaju jedan drugoga. „Proces je izmjena stanja i položaja tijela, predmeta, prostornih mjesta, oblika materije i energije koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja. Svaki događaj u vremenskom trajanju ima početak, razvoj i završetak. U ranoj konceptualnoj umjetnosti analiziraju se postupci i procesi koji omogućavaju dematerijalizaciju umjetničkog objekta.“<sup>25</sup> Procesom u umjetnosti označava se uzastopni niz trenutaka u određenom u vremenu i opis, model ili interpretacija tog niza.

---

<sup>24</sup> isto, str. 672

<sup>25</sup> isto, str. 515

### 3. IZRADA RADA

Ovaj rad sastoji se od četiri segmenta: otisci u glini, grafike izrađene od fotografija, snimke kamerom obscurom i zvučni zapisi. Otiscima u glini zabilježila sam cijeli period bavljenja ovim diplomskim radom, a u ostalim medijima zabilježila sam po mjesec dana.

#### 3.1. OTISCI U GLINI

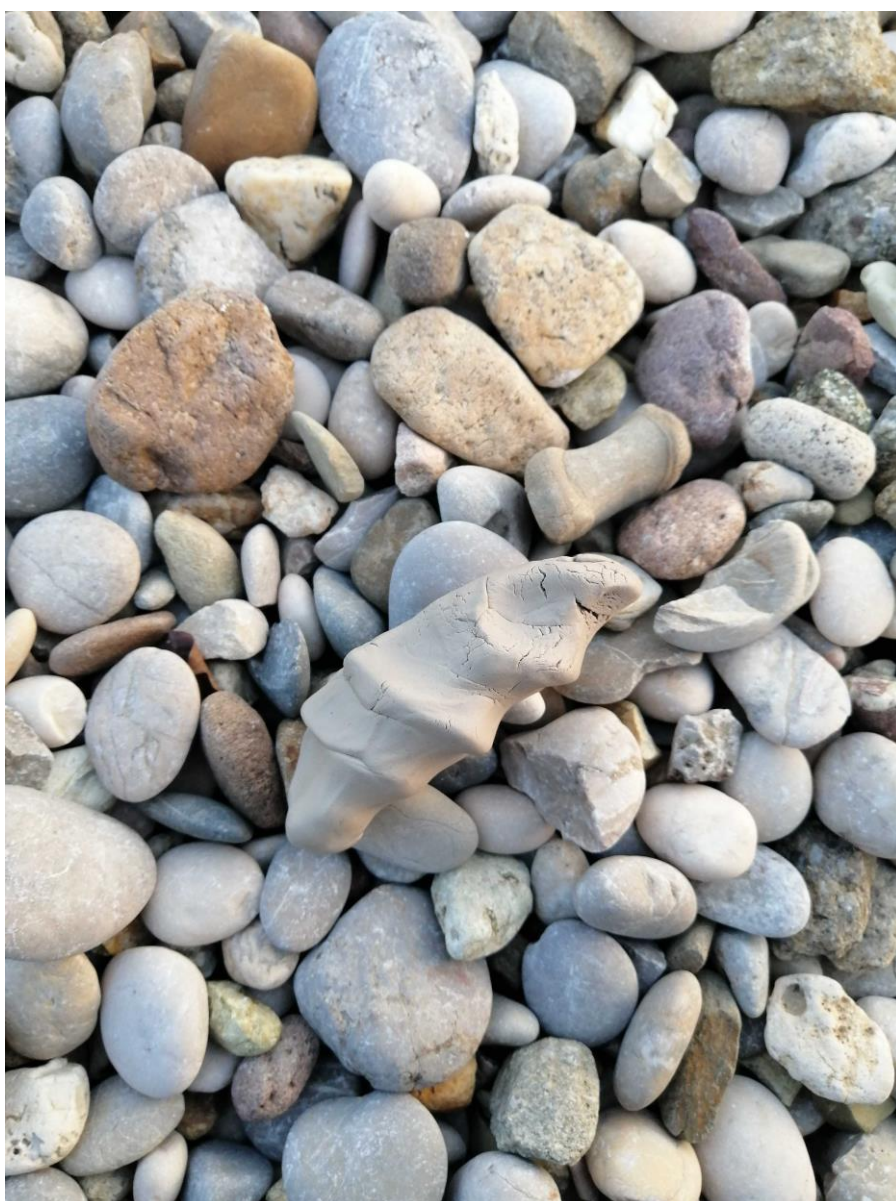
Prvi materijal koji predstavljam u ovom radu je glina. Izbor ovog materijala došao je najprirodnije, pri razmišljanju o otisku. Kako otisnuti cijeli dan? Prva razmišljanja su mi išla prema reljefu, da bih na glinenu podlogu otiskivala predmete kojima rukujem tijekom dana. No to sam brzo odbacila, jer sam željela izbjeći stvaranje scenarija, željela sam element slučajnosti. Tako je došla ideja o nošenju komadića gline u ruci, cijeli dan. Ta glina, naravno, nije mogla biti u mojoj ruci tijekom cijelog dana, kroz nekoliko mjeseci, jer ako zbog ničega drugoga, onda zbog mojih ostalih zadataka za vrijeme studiranja. Tako se ponekad taj komadić gline našao u džepu, u ruksaku, na stolu, podu, na plaži, i najčešće, pokraj mjenjača u autu. Na taj način otisnuli su se ne samo moji prsti i dlan, koji su, ovisno o danu, više ili manje gnječili tu glinu, već i razne teksture prostora u kojima sam boravila. Ti otisci raznih prostora i podloga nisu nametljivi, štoviše, vrlo su suptilni. Jedan od razloga tome je i što se glina relativno brzo suši, pa ne prima na sebe teksture koje nisu jako utisnute.

Nosila sam komadić gline u ruci od 9 sati ujutro, do 9 sati navečer, svaki dan, od 15. veljače do 1. rujna. Ovo razdoblje odredila sam kao vrijeme u kojem sam se bavila izradom diplomskog rada. U drugim medijima bilježila sam po jedan mjesec, jedino s glinom obilježila sam cjelokupno razdoblje.

Za kraj, te komadiće gline sam ispekla. Zamislila sam ih postavljene u nizu. Na taj način želim naglasiti da se radi o procesu, o nizu dana. Ne dajem im značaj

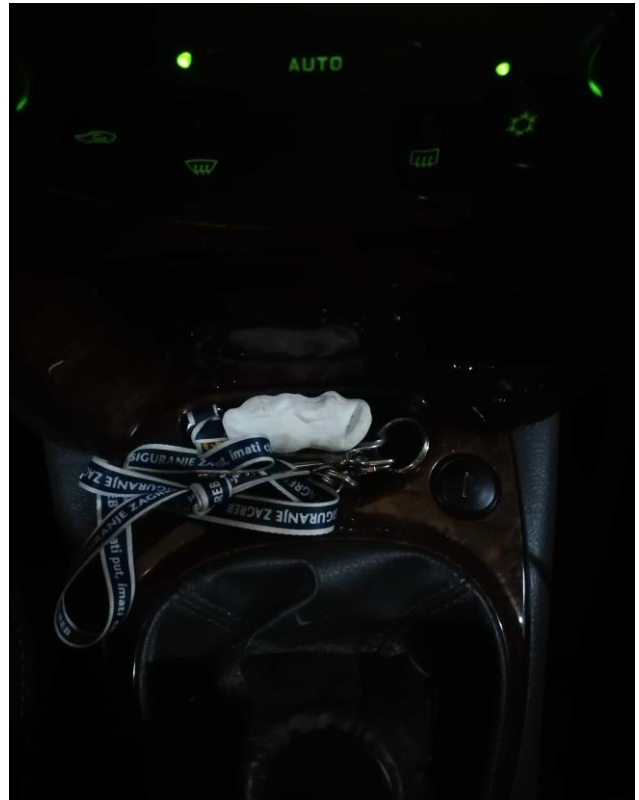
svakom pojedinačno, već želim istaknuti kontinuirano vrijeme, koje sastoji od modula - jednog dana. Ukupno ima ovih 199 otisaka.

Za otiske ruku važno je naglasiti da, iako se radi o seriji otisaka, one svakako nisu rezultat serijskog rada. Njihova glavna komponenta je vrijeme, cjelodnevni proces koji utječe na otisak u jednakoj mjeri kao i kontakt s rukom.



*otisak u glini*  
*20. veljače 2023.*  
*Bundek, Zagreb*

*otisak u glini*  
*10. kolovoza 2023.*  
*u autu, otok Hvar*



*otisci u peći za keramiku, prva tura*  
*1. rujna 2023.*  
*Jadran Film, Zagreb*



*otisci u glini, detalj*

*4. rujna 2023.*

*Jadran Film, Zagreb*



*otisci u glini*

*4. rujna 2023.*

*Jadran Film, Zagreb*

## 3.2. GRAFIKE

Grafike u ovom diplomskom radu nastale su iz fotografija. Svaki dan tijekom svibnja fotografirala sam po jednu fotografiju u puni sat, počevši od 9 sati ujutro, pa do 9 sati navečer. Sve fotografije su nastale bez traženja kompozicije, kadra i osvjetljenja, jer mi je fokus bio na uzimanju uzorka dana. Svaka za sebe, te fotografije ne govore ništa, izgledaju gotovo slučajno, ali spojene u cjelinu dana one postaju gradbena jedinica tog određenog vremenskog razdoblja. Od svakog dana dobila sam 13 fotografija, koje sam u Photoshopu preklopila jedne preko drugih. Kako bi dobila maksimalnu vidljivost svake fotografije, smanjivala sam *opacity* proporcionalno njihovoj poziciji prema početnoj fotografiji. Tako je fotografija snimljena u 21 sat posljednja u nizu i na otprilike 7% *opacity*, a fotografija snimljena u 9 ujutro je prva u nizu i na 100% *opacity*. Svaka sljedeća fotografija je na otprilike 7% razmaka u odnosu na prethodnu, a njihovim preklapanjem po zadanom redosljedu dobila sam otprilike jednaku vidljivost svake fotografije - otprilike, zbog toga što raspoznatljivost pojedine fotografije ovisi prije svega o jačini osvjetljenja i količini svijetlih ili tamnih boja na svakoj. Rezultat sam pretvorila u crno-bijelo, i povećavanjem kontrasta dobila rezultat koji nazivam kodom dana. Ove rezultate sam izradila kao grafike, postupkom sitotiska, jer smatram da se otiskivanje grafika odlično slaže s konceptom ovog rada. Dimenzije svake pojedine grafike su 46x70 cm.

### 3.2.1. O FOTOGRAFIJI

Teorija fotografije od samog početka bila je vezana uz masovne medije i serijalnost. Neću ovdje donositi povijesni pregled tog medija, niti nabrajati sve teoretičare fotografije. Spomenuti ću samo nekoliko imena koja su mi važna iz posve drugih razloga.

Najljepšu definiciju fotografije dao je pjesnik A. De Lamartine. U knjizi *Fotografija i društvo* Gisèle Freund navodi da je Lamartine prezirao fotografiju, ali nakon što



je vidio snimke Adama Salomona, koji je bio kipar i koristio je svoje kiparsko iskustvo za postizanje posebnih svjetlosnih efekata, Lamartine je promijenio mišljenje i rekao: „Ona je umjetnost. Još više od toga, ona je sunčani fenomen u kojem umjetnik surađuje sa suncem.”<sup>26</sup>

Prvi veliki teoretičar fotografije bio je Laszlo Moholy Nagy. U svim područjima kojima se bavio, od slikarstva, kiparstva, filma ili fotografije, najviše su ga zaokupljali problemi svjetlosti. Upravo zbog toga ne čudi da je braneći fotografiju kao umjetnički medij za glavni argument naveo oblikovanje svjetlošću, naglašavajući kako je upravo ono jedinstveno svojstvo fotografije: „Dotadašnje interpretacije fotografije temeljile su se na estetskim i filozofskim konceptima slikarstva. Trebalo bi stoga, otkriti zakone imanentne fotografiji. Svjetlost treba smatrati tvorcem oblika i s tog gledišta rasuđivati o fotografiji i filmu. Fotografija otvara dosad nepoznate perspektive, ona hvata igre *chiaroscuro*, zaustavlja svjetlost na komadu papira bez interferencije aparata, otkriva ljepotu negativne slike itd.”<sup>27</sup>

Teoretičarka Susan Sontag, iako na vrlo mračan način, objašnjava fotografiju kao medij koji najbolje bilježi ljudsku prolaznost. Ovo objašnjenje je najbliže onom što je meni posebno važno u vezi prolaznosti vremena, a to je kontrast između vremena kao naše jedine konstantne i neumoljivosti kretanja. „Susan Sontag u fotografiji ne vidi produženo oko subjekta koji snima nego je kamera produžena ruka svijesti. Fotografija nije samo rezultat gledanja, nego i dokaz što je sve vrijedno gledanja. Fotografija je svjesni čin izbora slike, ona pruža potvrdu da je prije trenutka snimanja morala postojati formirana svijest o onome što se snima i što se time želi prikazati. Susan Sontag zato tvrdi da su fotografije tumačenja svijeta u istoj mjeri u kojoj su to slike i crteži. Ona fotografiju vidi kao nadrealistički medij. Ono što fotografiju čini nadrealnom je neporecivi patos poruka iz prošlog vremena, izvodeći pesimistički stav iz pogleda na prošlost koju fotografija

---

<sup>26</sup> Freund, Gisèle. 1981. *Fotografija i društvo*. Mayer. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. str. 79

<sup>27</sup> *isto*, str. 190

prikazuje. Fotografije naziva melankoličnim predmetima koji autentično prikazuju ljudsku prolaznost.”<sup>28</sup>

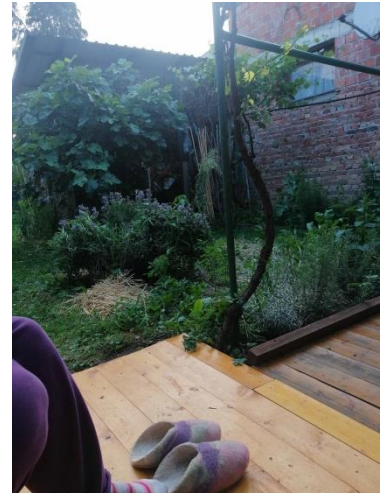
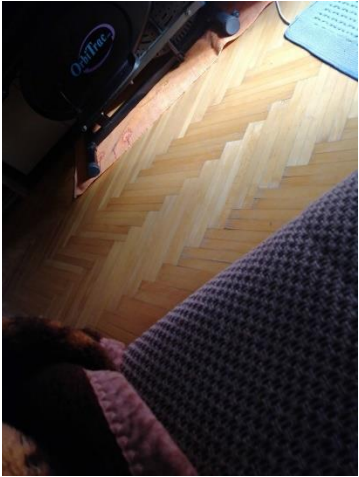
*primjer fotografija koje čine jednu grafiku*

*28. svibnja 2023.*

*Požega*



<sup>28</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str. 231





*tiskanje grafika tehnikom sitotiska*

*30. kolovoza 2023.*

*Zagreb*





*tiskanje grafika*

*2. rujna 2023.*

*Zagreb*



*otisnuta grafika naziva „četrtek 4. svibnja 2023“*

### 3.3. CAMERA OBSCURA

Dio o cameri obscuri započeti ću s kratkim povijesnim pregledom tog medija, iz zbog toga što smatram da je fascinantna. Naziv camera obscura dolazi iz talijanskog jezika i označava mračnu sobu. U takvoj zamračenoj prostoriji s malom rupicom na jednom od zidova projicira se (obrnuta) slika na nasuprotni zid. Iako je ovaj fenomen poznat od davnina, dugo je bilo potrebno kako bi camera obscura postala prijenosna i kako bi se pronašao način da se slika koju projicira sačuva. Ona je pramajka svih fotoaparata i kamera za snimanje.

„Prvo zabilježeno spominjanje nalazi se kod Aristotela, u četvrtom stoljeću prije Krista, u vezi s promatranjem pomrčina. Ponavlja se kod Alhazena (Ibn al Haitham, jedanaesto stoljeće) i Rogera Bacona (trinaesto stoljeće), a potom i u rukopisima Leonarda da Vinci (koji su dugo bili neobjavljeni i stoga nepoznati). Konačno, opisana je u *Magia naturalis* Giovannija Battiste Della Porta (Napulj, 1553.), praoca moderne fotografije. Čini se da je Barbaro bio taj koji je 1568. uveo leću kako bi poboljšao oštrinu slike (Della Porta ju je ugradio u svoje izdanje iz 1588.), čime je cameru obscuru pretvorio u optički instrument, odražavajući renesansni interes za perspektivu. Ove camere obscure još uvijek su bile stvarne prostorije u koje je promatrač morao ući kako bi promatrao stvorenu sliku. Tek je u sedamnaestom stoljeću camera obscura postala prijenosni instrument.”<sup>29</sup>

Camera obscura je kutija u kojoj se događa projekcija stvarnosti, obrnuto. To je jedan od razloga zbog kojega smatram da je ovaj medij idealan za uzimanje otisaka prostora i vremena istodobno.

Kako piše Ivica Kiš u svojoj knjizi *Camera obscura, osnove fotografije*, ova kamera ima pet jedinstvenih i nenadomjestivih obilježja koje ne posjeduje nijedna od suvremenih kamera:

---

<sup>29</sup> Frizot Michel. (1998). *A New History of Photography*. Köln: Könemann, str. 18

„To su:

1. kontinuirana dubinska oštrina projekcije ispred i unutar kamere
2. kompresija vremena (procesi zabilježeni jednim slikovnim zapisom)
3. vrlo široki kutevi snimanja nedeformirane planarne perspektivne projekcije
4. ekstremno široki kutevi snimanja (do 360° za kamere promjenjive udaljenosti objektiva) na sferne ili cilindrične plohe
5. totalna (100%) propusnost svjetlosnog spektra (svih frekvencija elektromagnetskog zračenja) vidljive, ali i ljudskom oku nevidljive svjetlosti.”<sup>30</sup>

### 3.3.1. SNIMANJE CAMEROM OBSCUROM

Fotografirajući svaki dan u svibnju, razmišljala sam na koji bi način mogla zabilježiti cijeli dan fotografijom, a da ne „uzimam uzorak” svakog pojedinog sata. Željela sam uhvatiti neisprekidani niz pojedinog dana, s jednim predmetom kao rezultatom direktnog otiska. Tako je odluka pala na *cameru obscuru*. Za ovaj segment diplomskog rada glavni šaptač mi je bio Ivica Kiš. Osim tehničkih uputa koje mi je dao, kako bi ovaj eksperiment prošao što bezbolnije, od velike vrijednosti su mi bili razgovori s njim o bilježenju protoka vremena. Tako sam kolovoz zabilježila *camerom obscurom*, gdje sam svaki dan, od 9 sati ujutro do 9 sati navečer na jednom fotopapiru snimala cijeli dan. Odabrala sam format papira 12,7x17,8 cm zato što sam željela da sama kamera ne bude prevelika, da ju mogu po potrebi staviti u ruksak ili nositi u ruci. Rezultat je bio donekle očekivan. Slično kao na grafikama dobila sam preklapanja prostora, svjetla i sjene, nejasne obrise i slučajnu kompoziciju. Ono što je glavna razlika između procesa snimanja *camerom obscurom* i fotografiranja je to da je snimka *camerom obscurom* direktni otisak svijetla, negativ; i drugo da se na ovim snimkama ne pojavljuju ljudi. Otisak kao negativ sam izabrala i kao povezanost sa otiscima u glini, to je otisak koji je direktno u materijalu, bez prenošenja u drugi medij, i na taj način zadržava „ono

---

<sup>30</sup> Kiš, Ivica. (2007). *Camera obscura, osnove fotografije*. Zagreb: Školska knjiga, str. 72



nešto”. Činjenica da se na ovim snimkama ne pojavljuju ljudi mi je bila iznenađenje. Razlog tome je tehničke prirode - naime, zbog ekstremno duge ekspozicije i promjenjivog osvjetljenja, otvor kroz koji svjetlo prolazi je morao biti minimalan, kako fotopapir ne bi bio preosvijetljen, spaljen. Zbog toga kamera snima „sporo”, odnosno ne zabilježava ništa što se pomiče unutar 30 minuta. Iako sam snimala i sebe dok npr. radim za računalom, a i neki su moji prijatelji pokušavali održati, koliko toliko, mirnu poziciju za jelom ili uz piće, nisam uspjela uhvatiti niti jednu osobu. Taj fenomen me se dojmio, jer je na taj način kamera snimala isključivo prostor i vrijeme, ljude je naprosto ignorirala.



(1.)



(2.)



(3.)

*Izrada camere obscure:*

*(1.) alati;*

*(2.) rupica objektiva izrezana vrhom skalpela u aluminijskom limu;*

*(3.) rupica objektiva montirana u limenku*

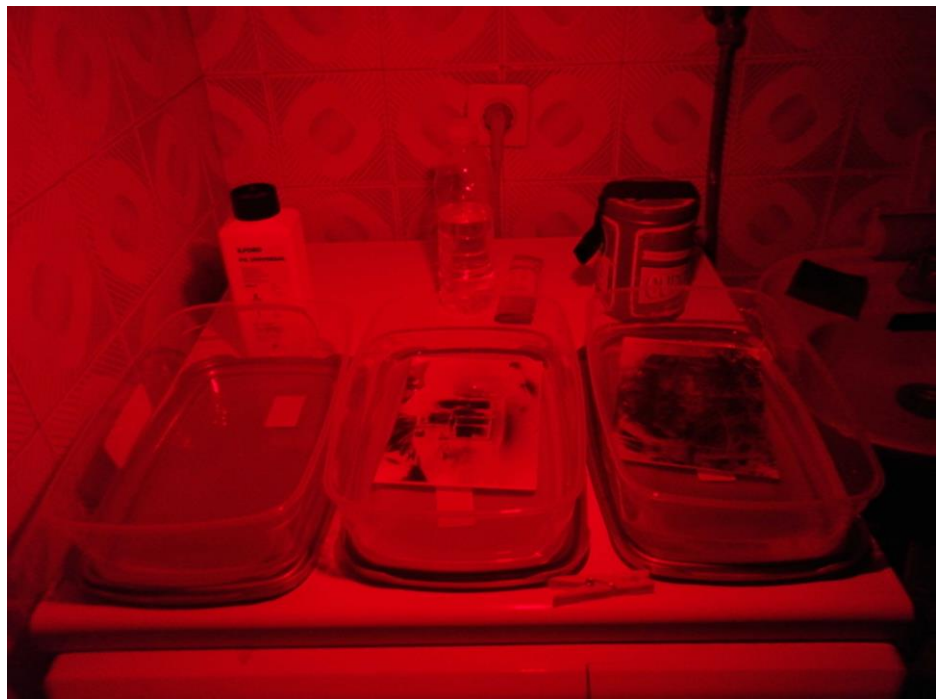
*25. srpnja 2023.*

*Zagreb*



*camera obscura u  
akciji  
17. kolovoza 2023.  
bazeni, Velika*

*tamna komora  
improvizirana u  
kupaonici  
24. kolovoza 2023.  
Zagreb*

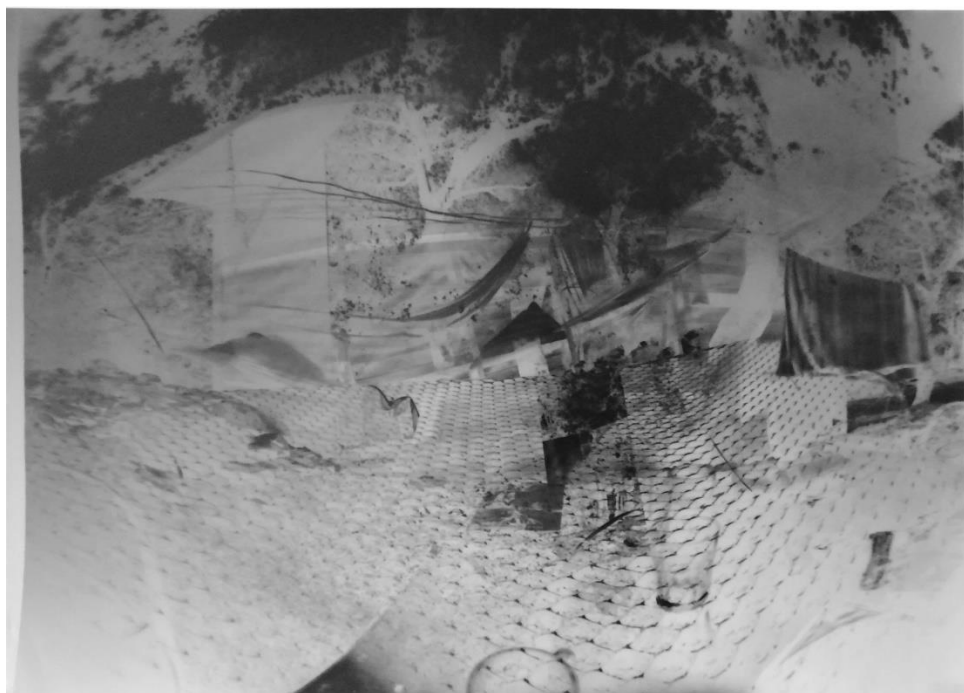




*sušenje snimaka nastalih kamerom obscurom*

*31. kolovoza 2023.*

*Zagreb*



*snimka nastala camerom obscurom*

*10. kolovoza 2023., Hvar*

*snimka nastala camerom obscurom*

*21. kolovoza 2023., Zagreb*



### 3.4. ZVUK

„Zvučni rad je umjetnički rad zvukom, razvijen u neodadi, fluksusu, procesualnoj umjetnosti, body artu, performansu i konceptualnoj umjetnosti. Zvuk je materijal umjetničkog rada, što znači materijal čijim posredovanjem umjetnik priopćuje zamisli, uvjerenja i emocije, odnosno značenjski reprezent konteksta glazbe na koji se poziva, koji razara ili stvara.“<sup>31</sup> Šuvaković dalje pojašnjava da se umjetnički pristup zvuku u likovnoj umjetnosti može zasnivati na preuzetom zvuku prirode ili urbane okoline; glazbenom zvuku; zvučnim eksperimentima; zvuku kao dijelu skulpture, instalacije, performansa ili video rada; govoru i njegovim transformacijama i ostalo.

Najpoznatiji umjetnici koji su se bavili zvukom su: John Cage, Katalin Ladik, Robert Barry, Neue Slowenische Kunst, Laurie Anderson, Ragnar Kjartansson i mnogi drugi.

#### 3.4.1. ZVUČNI ZAPISI

„(...) zvuk [je] uvijek prostoran, i nemoguće ga je odvojiti od te njegove kvalitete.“ Upravo ova rečenica profesora Tomislava Pletenca izvađena iz poziva za ovogodišnju ljetnu školu u Grožnjanu izvrsno opisuje moje zanimanje za zvuk. Prostorna kvaliteta koju posjeduje zvuk je ono zbog čega ga smatram iznimno bliskim kiparstvu. Imaginiram zvuk kao nevidljivu silu koja ocrta prostor, odbijanjem zvučnih valova prostor dobiva jednu novu dimenziju, novu dubinu. Prostor i zvuk toliko su usko povezani da nigdje u prirodi ne postoji mjesto bez zvuka. Jedino takvo mjesto stvorio je čovjek, u gluhoj sobi, koja je ljudima najčešće nepodnošljiva. Pa čak i tamo, u nedostatku vanjskih zvukova odjednom postajemo svjesni svojih unutarnjih zvukova kao što su otkucaji srca i disanje.

---

<sup>31</sup> Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky ; Vlees & Beton. str.. 688

Povezanost zvuka i prostora zaokuplja me već neko vrijeme i dio svog istraživanja te teme koristila sam ove godine za diplomski rad.

Mjesec dana, svaki dan u podne, tijekom travnja, po pet minuta snimala sam vanjski zvuk koji me u tom trenutku okružuje, i istovremeno unutarnji zvuk svoga tijela kontaktnim mikrofonom. Sav materijal koji sam snimila u montaži sam preklopila u dva zvuka - svi vanjski zvukovi postaju jedan zajednički šum od pet minuta, i svi unutarnji zvukovi postaju jedan šum u trajanju od pet minuta. Zamišljeni su da se slušaju istovremeno, vanjski zvuk reproduciranjem na zvučnike, a unutarnji kroz slušalice. Ovim medijem ponovno uzimam uzorak dana, a on se razlikuje od ostalih po tome što su zvukovi svih dana snimljenih tijekom tog mjeseca preklopljani u jedan. Tako da je rezultat, odnosno otisak jedan. Jedan unutrašnji i jedan vanjski. Mogla bih reći da je to kôd cijelog mjeseca. Rezultat koji sam dobila je gotovo neprepoznatljiv kao pojedinačni dan, pojedinačni zvuk razgovora ili prometa ili crkvenog zvona, čega god već u tom trenutku. Svi ti zvukovi stopljeni su u jedan kaos, koji istovremeno zvuči poznato. To je buka koju svi svakodnevno slušamo i proizvodimo.

Ovaj dio rada nastao je na radionici *Zvuk u skulpturi*. Ta radionica se održavala tijekom ožujka, travnja i svibnja 2023. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, kao projekt na kiparskom odsjeku pod nazivom *Primjena medijskih umjetničkih praksi u nastavi kiparstva*. Voditeljica projekta i mentorica je bila doc. Tanja Vujasinović, a uz nju mentori su bili još Toni Meštrović i Goran Škofić.



*piezo izrađen na radionici Zvuk u skulpturi  
ožujak 2023.  
Zagreb*



*Zoom snimač spreman za akciju  
10. travnja 2023.  
Požega*

*montiranje zvuka u studiju Depth  
4. rujna 2023.  
Zagreb*



#### 4. ZAKLJUČAK

Razmišljajući o zaključku razmišljam o postavu ovog diplomskog rada. Postav će, prije svega, biti određen prostorom u kojemu ću izlagati, ali glavni koncept izlaganja je niz. Niz ili slijed u ovom slučaju prikazuje elemente bez hijerarhijskog označavanja. Oni su dio cjeline, koja je određena kao razdoblje mog bavljenja diplomski radom, ali u suštini oni predstavljaju elemente bilo koje svakodnevice. Ovaj rad bilježi svakodnevicu, ali istovremeno utječe na nju. Taj utjecaj je više mentalni, moj vlastiti misaoni proces, nego što se on može primijetiti na samim rezultatima. Janka Vukmir mi je u razgovoru o ovoj temi skrenula pažnju na određenu vrstu opsesivnosti koja je zajednička svim ovakvim radovima i upravo je to ono što sam baveći se ovim radom i doživjela. Svakodnevno bilježenje prolaska vremena postaje dio rutine. U svim medijima koje sam koristila primijetila sam isti slijed emocija - počinje s nelagodnom i privikavanjem, slijedi razdoblje oduševljenja rezultatima, nakon toga postaje naporno i zatim dolazi do prihvaćanja procesa kao dijela svakodnevice. U trenutku kada bi došao kraj razdoblja u kojem sam se bavila jednim medijem, osjetila bih istovremeno olakšanje i gubitak. No ubrzo je slijedio prelazak na novi medij, novu opsesiju.

Proces u ovom radu ne završava s datumom kojeg sam odredila kao kraj razdoblja zabilježavanja određenim medijem. Taj proces se nastavlja i tijekom obrade dobivenih otisaka, jer je svaki sljedeći korak uređivanja rezultata nešto dodao ili izbrisao iz tragova koje sam zabilježila. Kao da je svaki pojedini medij i sam imao još nešto za reći o cijeloj ovoj priči.



## LITERATURA

- Benjamin, Walter. (2006). Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), 22-32. URL: <https://hrcak.srce.hr/265297> (2023-09-04)
- Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Jean-David-dAngers> (2023-09-04)
- Didi-Huberman, Georges . (2013). *Podobnost prek stika : Arheologija anahronizem in modernost odtisa*. Žbona . Ljubljana: Studia humanitatis
- Freund, Gisèle. 1981. *Fotografija i društvo*. Mayer. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Frizot Michel. (1998). *A New History of Photography*. Köln: Könemann
- Hrvatski jezični portal. URL: <https://hjp.znanje.hr/> (2023-09-04)
- Kiš, Ivica. (2007). *Camera obscura, osnove fotografije*. Zagreb: Školska knjiga
- Levine, Robert V. (2023). Time and culture. In R. Biswas-Diener & E. Diener (Eds), *Noba textbook series: Psychology*. Champaign, IL: DEF publishers. URL: <http://noba.to/g6hu2axd> (2023-09-04)
- Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb Ghent: Horetzky; Vlees & Beton

## KLJUČNE RIJEČI

- bilježenje vremena, dnevnički zapisi, otisak, odljev, vrijeme, proces