

Utopijska tijela

Pintarić, Ana

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:215:408843>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI

Ana Pintarić

UTOPIJSKA TIJELA

Diplomski rad

Zagreb, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI

Ana Pintarić

UTOPIJSKA TIJELA

Diplomski rad

Mentorica prof. dr. art. Ksenija Turčić

Zagreb, 2024.

Sadržaj

Fotografije radova.....	1
Crtež 1.....	2
Crtež 2.....	3
Crtež 3.....	4
Crtež 4.....	5
Crtež 5.....	6
Esej.....	7
Što se nalazi na crtežima?.....	8
Što je žensko tijelo? Što je žena?.....	9
Na koji način se prikazuje žensko tijelo?.....	12
1. odgovor na pitanje je: nikako (žensko tijelo ne postoji jer žena ne postoji).....	12
2. odgovor na pitanje je: crtež ne sugerira žensko tijelo već, sam po sebi, postoji kao žensko tijelo.....	15
Što se nalazi u tekstu?.....	20
Što je ugljen kao crtež?.....	22
Što je igra crtanja?.....	25
Što je crtež prema promatranju?.....	29
Koji su uvjeti igranja?.....	31
Zašto djevojke crtaju tijelo?.....	34
Literatura.....	36

Fotografije radova



Crtež 1
(Prema Hominidu)
Ugljen na platnu
230 X 106 cm



Crtež 2
(Prema antičkoj figurici)
Ugljen na platnu
230 X 106 cm



Crtež 3
(Prema "Sheela-Na-Gig")
Ugljen na platnu
230 X 106 cm



Crtež 4
(Prema platnenoj lutki)
Ugljen na platnu
230 X 106 cm



Crtež 5
(Prema "Elephant woman")
Ugljen na platnu
230 X 106 cm

Esej

Što se nalazi na crtežima?

Za početak ću pokušati u najjednostavnijim rečenicama odgovoriti na jednako jednostavno postavljeno pitanje - što se nalazi na crtežima?

Svaka kompozicija ima jedan centralni motiv. Centralni motiv je tijelo odnosno figura. Figura sugerira da se radi o ljudskom biću. Odlike figure sugeriraju žensko tijelo. U ovom ključnom trenutku, naizgled jednostavan slijed rečenica koje odgovaraju na naizgled jednostavno pitanje, zaustavlja se zbog spornog izraza - "žensko tijelo".

Taj izraz predstavlja ključ za otvaranje tematike kojoj želim posvetiti svoj diplomski esej. Što je točno sporno u vezi *ženskog tijela*? Nastavno tome, na koji način se na mojim crtežima prikazuje žensko tijelo?

Moja analiza crteža vodi se prema principu interpretacijskog modela dekonstrukcije. Stoga je potrebno taj model unutar teksta i "testirati" na nekoliko razina, kako bi se dokazala njegova dosljednost. Drugim riječima, ključno je provesti dekonstrukciju ideje *ženskog tijela* kako bi se, prema istim principima, provela i dekonstrukcija umjetničkog djela.

Što je žensko tijelo? Što je žena?

Izraz *žensko tijelo* izvor je polemika u vidu, ne samo filozofije (ontologije, epistemologije, etike) već i prirodnih i socijalnih znanosti, politike, zakonodavstva, ideologije. Pojedinci iz bilo kojeg od navedenih polja koja nedvojbeno sudjeluju u tom diskursu, smatrat će spornim i samu tvrdnju da je *žensko tijelo* sporan izraz, što je osobito karakteristično za suvremeni kulturni diskurs o toj tematici. Neizbježno je napomenuti kako umjetnost i povijest umjetnosti značajno doprinose ovom diskursu. Ta napomena ne služi samo kao postulat ovog eseja, već kao i meni osobno bitna smjernica u pisanju, s obzirom na to da je ova filozofska tema zaista široka i kompleksna, a u ovom tekstu ipak je nužno pokušati se ograničiti na razmatranje konkretnih umjetničkih radova s pomoću kojih nastojim steći sveučilišnu diplomu slikarstva.

Bitno mi je na samom početku naglasiti kako je "žensko tijelo" lingvistički konstrukt. Naravno, svaka je riječ, kao i svaki izraz, sam po sebi lingvistički konstrukt, s obzirom na to da pripada simboličkoj strukturi koju nazivamo *jezikom*, a jezikom opisujemo fenomenološku stvarnost (ono što doživljavamo putem osjetila).

U početku nastojim jednostavnim riječima opisati "fenomenološku stvarnost" koja su moji crteži, odnosno odgovoriti na pitanje "što je na crtežu?" Međutim, odgovor na pitanje odjednom postaje izrazito složen pothvat.

Crtanje ljudskog tijela kao prvi i elementarni zadatak na samom početku studija slikarstva, postaje naglo složeniji pothvat u trenutku kada na teorijskim kolegijima počinju predavanja o strukturalizmu te, sljedstveno, kritičkoj teoriji.

"Što je slika", a zatim "što je slika tijela?", zatim "što je slika ženskog tijela?", zatim "što je žena?" i tako u nedogled.

Postavke studija slikarstva na Akademiji su takve da se pothvat crtanja tijela odvija istovremeno s pothvatom da se nauči najprije postaviti pitanje, a zatim i ponuditi odgovor. Međutim, s određenog gledišta, čini se kao da **jezik poprima ulogu antagonista**, poput kakvog faktora kaosa koji se umiješao u čisti posao slikarstva i nepovratno zakomplicirao stvar.

Ovdje valja naglasiti paralelu s već spomenutim stavom koji opovrgava ideju da je izraz *žensko tijelo* uopće otvoren kritičkom osvrtu i polemici, bilo s filozofskog, znanstvenog ili pravnog stajališta. U tom slučaju, ideja biološke kategorije spola kao *ontološke* činjenice u opasnosti je od dekonstrukcije.

Ontologija je filozofija proučavanja bića. Kada kažem "spol kao ontološka činjenica" referiram se na ideju da je spol konstitutivna karakteristika postojanja bića kao takvog - "esencijalna" odlika bića.

Možemo se i na trenutak odmaknuti od diskursa kontinentalne filozofije i feminizma te sagledati problematiku kategorije spola i roda u sociološkim i znanstvenim ogledima. Zapanjujuća je količina istraživanja i statističkih podataka koji upućuju na to da se gotovo svaka žena i djevojčica za svog života susreće s osjećajima otuđenosti spram vlastitog izgleda.¹ Navigiranje pojmova ženstvenosti, estetskih standarda i kulturalnih normi koji diktiraju što ili tko, te u kojoj mjeri, jest *žena*, udaljava nas od naizgled čvrsto prizemljenih ideja o, ne samo rodu, već i spolu kao ontološkoj činjenici te ključno, načinu na koji se one reprezentiraju - bilo kroz živo tijelo ili kroz moj crtež.

Suvremeni znanstveni konsenzus nalaže kako je spol biološka klasifikacija u sisavaca koja se određuje na temelju nekoliko jasnih čimbenika: spolne žlijezde (internalni i eksternalni spolni organ), spolne stanice, genetski kod u obliku kombinacije kromosoma, te sekundarne spolne karakteristike (utječu, primjerice, na oblik tijela, rast dlaka i visinu tona glasa).

Ako su u jedinke identificirane spolne žlijezde koje tipično izlučuju jajašca, tada se jedinka identificira kao žena. S druge strane, identifikacijom druge vrste spolnih žlijezda, koje izlučuju spermiju, radi se o muškarcu. Genetski kod također igra ulogu. Kombinacija kromosoma XX tipično će rezultirati ženskim spolnim žlijezdama, a XY muškim.

Ipak, utvrđeno je da se određeni postotak ljudi rađa s žlijezdama koje ne proizvode tipične spolne stanice, ne formiraju tipične eksternalne spolne organe, ne razvijaju tipične sekundarne spolne karakteristike, niti su im kromosomi usklađeni s organima². U takvim slučajevima, pojedinci s "neusklađenim" spolnim karakteristikama, sagledavaju se kao rezultat genetske mutacije te se smatraju primjerima *biološke anomalije*.

Ono što daje dozvolu znanstvenom diskursu da pojedina ljudska bića karakterizira kao biološku anomaliju, katkad se u poetičnijem jeziku očitava u frazi "iznimka potvrđuje pravilo". Međutim ta fraza je prvoklasni lingvistički primjer paradoksa, odnosno proturječja. Nije mi namjera opovrgnuti činjenicu da je *spol* biološka klasifikacija. Međutim, *spol* je riječ - konstrukt unutar simboličke strukture jezika.

Tvrđnju da je, ne samo rod, već i spol jezični konstrukt, lakše je probaviti ukoliko prepoznamo na koje načine se biološke činjenice afirmiraju ili ne afirmiraju kroz ostale simboličke strukture. Jedan od aktualnih primjera su kontroverze u vezi klasifikacije spola na internacionalnim sportskim natjecanjima, gdje se u konvencionalnom socijalnom diskursu biološka kategorija spola otvara interpretaciji. Pojedincima, koji su u medicinskom kontekstu pri svom rođenju

¹Ganesan, Subhashini; Ravishankar, S. L.; Ramalingam, Sudha. "Are Body Image Issues Affecting Our Adolescents? A Cross-sectional Study among College Going Adolescent Girls." *Indian Journal of Community Medicine* 43(Suppl 1):p S42-S46, Prosinac 2018.

²Bhargava, Aditi et al. "Considering Sex as a Biological Variable in Basic and Clinical Studies: An Endocrine Society Scientific Statement." *Endocrine reviews* vol. 42,3 (2021.): 219-258.

klasificirani kao žene, zbog *genetskih mutacija* koje rezultiraju proizvodnjom *atipičnih* količina testosterona, negirana je klasifikacija u ženskim kategorijama u kontekstu sportskih disciplina. Dakle, biološka činjenica njihovog spola osporena je unutar simboličke strukture sportskog natjecanja.

U ovom slučaju, nestabilnost biološke simboličke strukture “žene” postaje predmetom popularnog diskursa. Promjenjivost i nestabilnost simboličkih struktura naglašava jaz između jezika i fenomenološke stvarnosti. Između riječi i prizora koje njima imenujemo. Planetarna popularnost ovog slučaja, kao i uostalom generalna rasprava u vezi kategorija roda i spola, ukazuje na kulturnu i ideološku anksioznost koju prouzrokuje preispitivanje univerzalnosti i esencijalnosti bioloških činjenica. Ponovno se nalazimo u situaciji gdje se jezik, u ovom slučaju konkretno znanstveni diskurs, čini kao antagonizam - kao neadekvatan agent za cjelovito poimanje stvarnosti.

U mojoj humorističnoj i idealiziranoj fantaziji praznog diplomskog eseja, neadekvatnost jezika u predočanju stvarnosti, inherentno daje legitimitet svakom likovnom djelu, pa tako i mojoj seriji crteža. Ipak, čini se da se i likovna djela, baš kao i biološke kategorije, u određenim situacijama (na primjer, diplomiranje na sveučilištu) afirmiraju ili ne afirmiraju kroz simbolične strukture jezika, stoga ću nastaviti s pisanjem.

Drugim riječima, smatram da je upravo taj prazan prostor koji ostaje nepokriven zbog manjkavosti inherentne jeziku kao simboličkoj strukturi, mjesto na koje se slikarstvo, kao i ostale likovne umjetnosti, nameću kao interpretacijski alati za poimanje stvarnosti. Uostalom, tome svjedoči i naizgled laički izraz; “slika govori više od tisuću riječi”. Ipak mislim da bi nekoliko adaptacija te fraze bile adekvatne; “slika govori ono što riječi ne mogu”, te još adekvatnije “slika ne govori, već reprezentira ono što riječi ne mogu”.

Konstatirala sam na početku eseja da odlike figure na mojim crtežima sugeriraju žensko tijelo. Ako smo posvetili dovoljno vremena analizi lingvističkog konstrukta *žensko tijelo*, konačno dolazimo do antiklimaktične situacije gdje **u tekstu** postaje nejasno na koji se točno način tako nešto sugerira.

Na koji način se prikazuje žensko tijelo?

Moji crteži nastali su prije ovog teksta. Ne radi se o djelima u tradiciji konceptualne umjetnosti, gdje koncept, odnosno tekst prethodi formalnoj izvedbi djela. Ovaj tekst nastaje prvenstvo kao preduvjet afirmacije mojih crteža u kategoriju slikarstva, kroz simboličku strukturu sveučilišne diplome. Drugim riječima, želim naglasiti da su ovaj tekst i moj crtež dva različita rada. Stoga, bilo bi lažno pretendirati tekst kao “konceptualno obrazloženje” crteža. Umjesto toga, tekst ima funkciju analize likovnog djela, iz pozicije autora koji je ujedno i promatrač.

U prošlom odlomku problematizirala sam ideju “žensko tijelo” u vidu jaza između simboličkog konstrukta jezika i fenomenološke stvarnosti (reprezentacije ženskog tijela izvan konteksta moje umjetnosti). Sljedeći zadatak je primijeniti istu problematiku u traženju mogućih odgovora na pitanje “Kako, ili na koji način, moj crtež prikazuje žensko tijelo?”

1. odgovor na pitanje je: nikako (žensko tijelo ne postoji jer žena ne postoji)

Ako provedemo formalnu analizu likovnog djela, možemo uočiti da su crteži izvedeni u maniri topografije. Topografski model prikaza, najčešće geografskog područja, je dvodimenzionalna slika trodimenzionalne strukture površine Zemlje.³ Topografska slika je digitalna slika. Svaka digitalna slika funkcionira prema logici koordinacijske sistematizacije prostora, što rezultira slikom koja je sastavljena od određenog broja jedinica slike, koji se u računalnoj grafici nazivaju pikselima. Promatraču 21. stoljeća nisu nužno potrebne ovakve definicije kako bi prepoznao ovaj crtež kao reprezentaciju pikselizirane digitalne slike. Prema tome, crtež nije slika odnosno reprezentacija tijela, već reprezentacija *reprezentacije*. Nadalje, na crtežu se *ne* sugerira žensko tijelo, već, putem logike računalne rasterizacije, putem geometrijske perspektive, sugerira se slika odnosno reprezentacija. Crtež *ne* sugerira žensko tijelo, već ekran na koji se projicira reprezentacija tijela.

Ovu formalnu analizu crteža želim konceptualizirati kroz prizmu Alenke Zupančič. Zupančič je slovenska teoretičarka koja nadograđuje svoju misao na temelju psihoanalitičke tradicije Jacquesa Lacana. U knjizi “Što je spol?” Zupančič konstatira naizgled kontroverznu tezu, à propos Lacana: “**Žena ne postoji**”.

³EOS Project Science Office at NASA Goddard Space Flight Center, web stranica visibleearth.nasa.gov

Ono što odudara Lacana od tradicije europske metafizičke filozofije jest pitanje ontologije, odnosno apstrahirane ideje bića. Za vodeće predstavnike filozofije, odnosno metafizike, od Platona do Kanta, postojanje kao takvo kontemplira se u vidu razlike između *ideje* (esencije, čiste forme) i *reprezentacije* (fenomenološke stvarnosti)⁴. Lacan pak tvrdi kako je sama *razlika* jedina prava ontološka činjenica.⁵

Nastavno, Zupančić pozicionira pitanje postojanja *žene* kao takve, u okviru Lacanove ontologije *razlike*. Prema tome, pravi zadatak feminističkog pokreta nije istraživanje “čiste forme žene ili ženstvenosti”, tj. traženje pravog istinitog ženskog identiteta koji je potisnut u patrijarhalnim postavkama društva. Zadatak je upravo negiranje tvrdnje da takvo što uopće postoji, kroz razotkrivanje spolne razlike kao političke ideje. Drugim riječima, svijet je podijeljen (politički) na muškarce i žene na temelju *razlike* kao ontološke činjenice, a ne na temelju čistih formi muškarca i žene. Spolna razlika samo je jedna od mnogih razlika na temelju kojih se klasificiraju bića unutar biologije. Patrijarhat je rezultat procesa u kojem politika uzima spolnu razliku iz polja biologije te je uzdiže na razinu ontološke činjenice. Dakle, ključno misao je ta da se spol prikazuje kao esencijalna postavka bića kroz politiku, a ne biologiju. To omogućuje “naturalizaciju” ideje patrijarhata.

Ako žena postoji, kao čista forma, kao identitet ili kao ideja sama, afirmira se, a time i produbljuje njena pozicija kao subordiniranog pola u političkoj podjeli svijeta. Što se više nastoji konceptualizirati “raznolikost” ženskog identiteta, odnosno reprezentacija iste, potencira se politička snaga spolne razlike u vidu patrijarhata. Kako Zupančić ironično naglašava, u tom slučaju žena pod cijenu vlastitog identiteta mora “znati gdje joj je mjesto”.⁶

Prema tome, na pitanje “na koji se način sugerira žensko tijelo?” crtež odgovara - nikako, odnosno, ne sugerira se.

Crtež je sagrađen prema logici topologizirane, pikselizirane digitalne slike upravo kako bi sam sebe naglasio kao *reprezentaciju reprezentacije*.

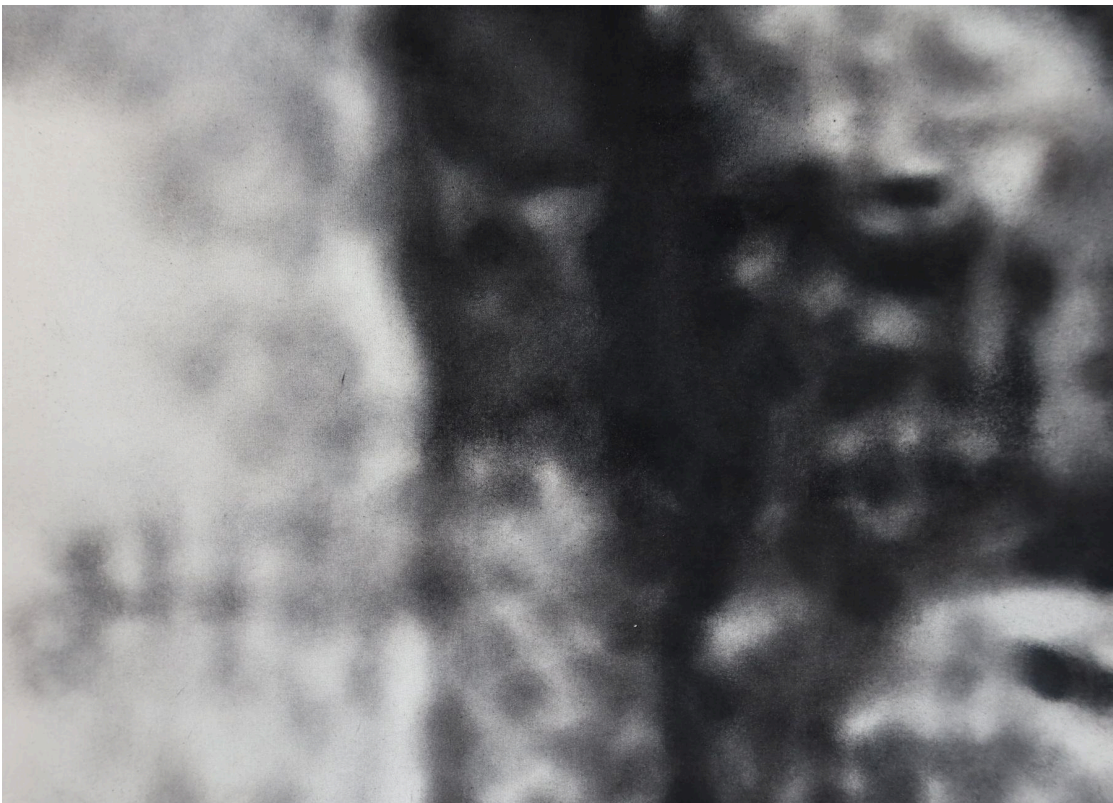
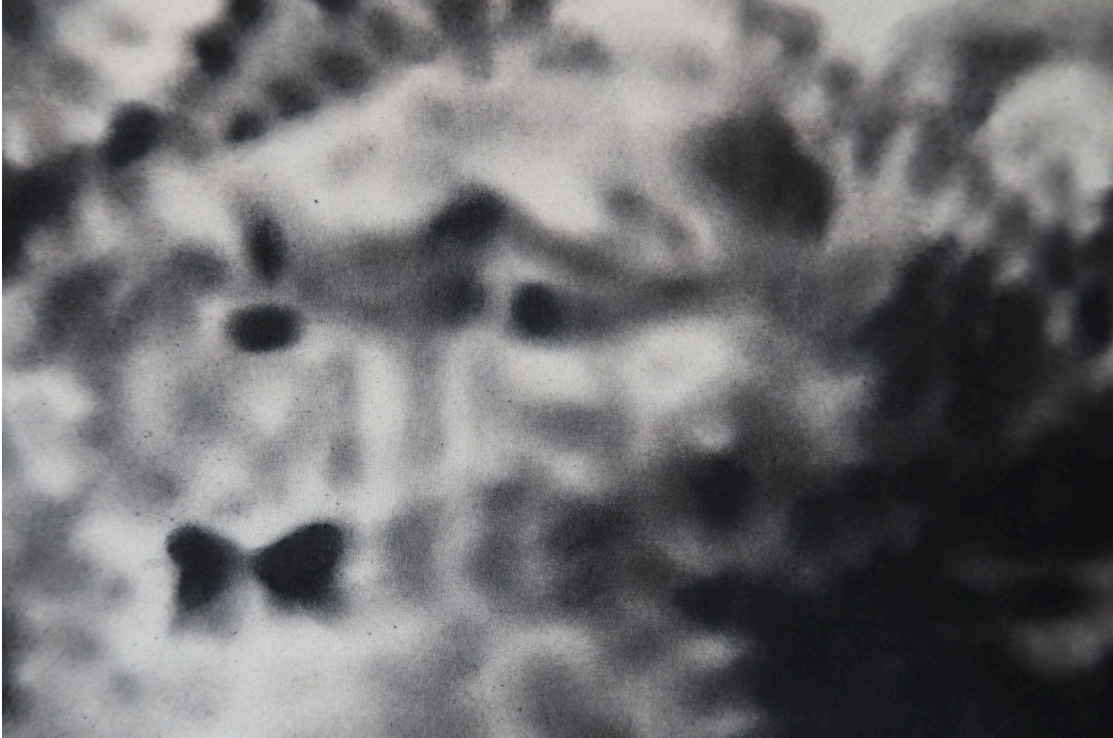
Nema crte koja predstavlja “crte lica” primjerice, već samo točke koje sugeriraju, putem svojih međusobnih **razlika** u tonskom intenzitetu, topologiju dvodimenzionalne reprezentacije.

⁴ Platonova teorija ideja je interpretacijski model stvarnosti koji se temelji na podjeli “fizičkog svijeta” i svijeta “čistih formi”. Fizički svijet sastavljen je od *reprezentacija* - fenomena koje opserviramo svojim osjetilima. Fizički svijet je, sam po sebi, *reprezentacija*. S druge strane, svijet *čistih formi* je svijet ideja; ne-fizičkih formi, apsolutnih i bezvremenskih kvaliteta koje konstituiraju esenciju svega što postoji. Unutar ideologije kršćanstva primjerice, to je Bog. Unutar neke druge ideologije, poput prosvjetiteljstva, to može biti znanost. Prema Platonu, fizički svijet reprezentacija imitira svijeta čistih formi. Reprezentacija je stoga inherentno “neadekvatna” verzija čiste forme (esencije). Samo kroz misaoni proces (filozofiju) možemo se približiti ideji čiste forme, ali nikada sasvim, s obzirom na to da ni riječ (koja je i sama reprezentacija) nije u potpunosti čista forma.

⁵ *The Parallax View (Short Circuits)*, Slavoj Žižek, MIT Press

⁶ “What IS Sex?“, Alenka Zupančić, 2017., MIT Press

Iluzionizam crteža je iluzionizam digitalne reprezentacije, a ne iluzionizam figure u konvencionalnoj tradiciji linearne perspektive zapadnog slikarstva, koja nam se uostalom i nameće kao normativna perspektiva pogleda još od renesanse.



Prikazi 1. i 2. Detalji crteža

2. odgovor na pitanje je: crtež ne sugerira žensko tijelo već, sam po sebi, postoji kao žensko tijelo

U pothvatu obrazloženja ove analize, prije svega, moram pokušati konceptualizirati proces nastanka crteža iz pozicije prvenstveno autora (umjesto samo promatrača).

Prvi crtež koji je nastao u ovoj seriji je slika "majmunolike" žene. Takav motiv sam koristila kao predložak za brojne crteže i ranije, počevši od rada s 4. godine studija, koji sam nazvala *Majmunica*. Motiv *Majmunice* preuzet je iz konteksta vizualne rekonstrukcije ženke *Ardipithecus ramidus*⁷, temeljene na arheološkim nalazima kostiju.

Ono što me inicijalno fasciniralo u vezi te reprodukcije, jest činjenica da se ne radi o reprezentaciji koja se temelji na fenomenološkoj opservaciji tijela (s obzirom na to da ne postoji živi *Ardipithecus* kojeg bi mogli opservirati), već na reprezentaciji koja se temelji na znanstvenim pretpostavkama fenomenološke stvarnosti tijela. Drugim riječima, temelji se na imaginarnom tijelu.

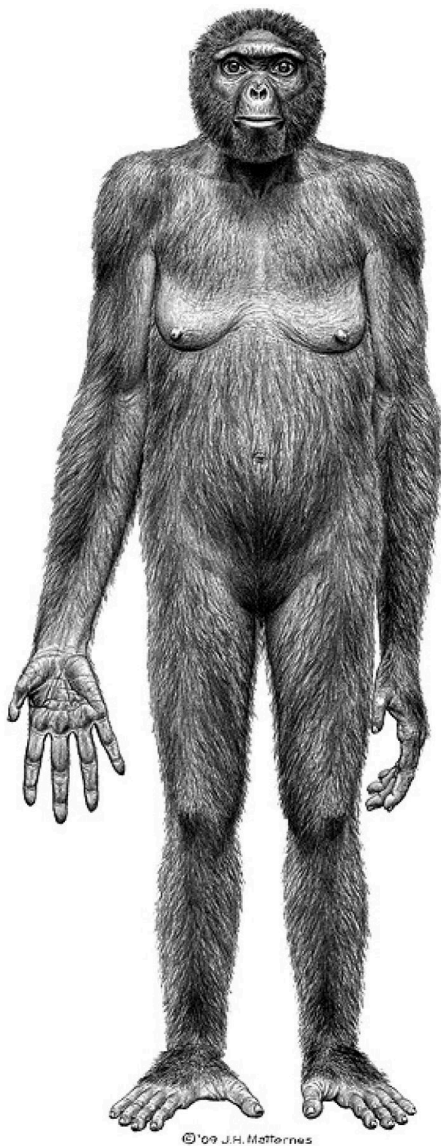
Stvarni objekt, kostur *Ardipithecusa*, biva "ugrađen" u reprezentaciju pretpostavke tijela koje ne postoji izvan crteža.

Prije godinu dana, u izjavi o radu *Majmunica*, prilikom prijavljivanja rada na natječaj za izlaganje, napisala sam:

*Majmunica mi je zatrebala da na trenutak pridrži moje muke.
Ona može podnijeti moja opterećenja zato što postoji u drugom vremenu.
To je vrijeme meni sumnjivo, nepoznato i daleko, stoga me se ne tiče, kao što se ni moje vrijeme ne tiče nje.
Zato njoj nije teško kada joj prepisem svoj teret.*

Moj osobni odnos s *Majmunicom* sličan je odnosu između djevojčice i njene barbika. Barbika je reprezentacija u koju djevojčica upisuje svoj identitet u kontekstu igre. Unutar igre, barbika se nalazi u situacijama u kojima se djevojčica, u pravom svijetu, ne može nalaziti. Dakle barbika predstavlja reprezentaciju djevojčice unutar fantazije koja se zove igra.

⁷*Ardipithecus* je rod izumrlih primata, pripadnika potporodice *Homininae*. Arheološki nalazi sugeriraju starost ovog roda između 4,4 i 5,6 milijuna godina. Još uvijek ne postoji konsenzus u vezi njegovog statusa kao direktnog pretka današnjem Čovjeku.



Prikaz 3. “Ardipithecus ramidus”, crtež slikara i paleontologa Jaya Matternea⁸
(reprodukcija koju sam koristila kao predložak za crtež *Majmunica*)

Prikaz 4. “1977 Superstar Barbie Doll”, Mattel⁹

⁸© 2009 Jay H. Matternes (Ilustracija je prvi puta objavljena u američkom znanstvenom časopisu *Science*)

⁹izvor: Web stranica tvrtke Mattel

Ono što se jasno može iščitati iz čitavog ovog eseja je to da, govoreći iz pozicije biološki determiniranog ženskog tijela, izražavam inherentne kontradikcije koje osjećam u vezi pojmova ženstvenosti i žene kao ontološke činjenice; kao “prirode mog bića”.

U igri s *Majmunicom*, upisujem svoj identitet u njeno mjesto, kako bih tom gestom “negirala” nemoguću poziciju ženskog subjekta u kojoj se nalazim u stvarnom svijetu. No zašto je povoljno igrati se kao *Majmunica*?

Majmunica, kao ni barbika, ne postoji osim kao vlastita reprezentacija. Barbika je reprezentacija “idealne žene”, kakva u stvarnosti ne postoji. *Majmunica* je reprezentacija *ideje* tijela ženke *Ardipithecusa* (kao pretpostavke u glavi arheologa), odnosno tijela koje kao takvo, u stvarnosti, ne postoji niti je ikad postojalo.

Moje vlastito tijelo, koje pak postoji u stvarnosti, u konstantnoj je poziciji afirmiranja ideje *ženskog* tijela. “Ženstvenost” se ne ostvaruje pukom biološkom determinacijom spola pri rođenju, već u neprestajućem naporu uvažavanja općih standarda ljepote i ženstvenosti. *Ženstveno je* brinuti se o svom izgledu. Ženstvenost se ostvaruje kroz igranje arhetipskih uloga: majka, supruga, kurva, djevica itd. Biti žena je performativna radnja¹⁰. Biti žena jest biti inherentno neadekvatna ili nepotpuna reprezentacija čiste forme.

S druge strane, biti *Majmunica* je biti, istovremeno, i reprezentacija i idealna forma vlastitog tijela. *Majmunica* ima tijelo koje nije “proživljeno” u stvarnom svijetu, već postoji samo kao slika. To je odlika *utopijskog tijela*¹¹, koja mi se ukazuje ultimativna fantazija.

¹⁰ *Womanliness as a Masquerade*, Joan Riviere, 1999., Routledge

¹¹ Naslov diplomskog rada “Utopijska tijela” preuzela sam od eseja Michela Foucaulta iz 1966. godine: “Utopian body”, esej je objavljen po prvi put u knjizi *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, 2006., MIT Press

Prikaz 5. Barbara Kruger; "Untitled (Your body is a battleground)", sitotisak, 1989.¹²



U znamenitom djelu umjetnice Barbare Kruger, preko prepolovljenog ženskog lica, u crvenom fontu ispisane su riječi upozorenja "Your body is a battleground." (*Tvoje tijelo je bojište*). To djelo je nastalo u kontekstu političke borbe za reprodukcijska prava američkih feministkinja. Žensko tijelo je poprište ideoloških, političkih i pravnih sporova. To je stvarnost živog ženskog tijela.

Te postavke, međutim, ne vrijede za *Majmunicu* pošto, kao *reprezentacija reprezentacije*, ona živi unutar utopije crteža. Riječ "utopija" dolazi iz grčkog jezika iz kojeg se prevodi doslovno kao "ne-mjesto". Utopija inherentno ne sadrži tlo, stoga nije u opasnosti da postane bojište. *Majmunica* živi crtež.

Crtež funkcionira kao fantazija u kojoj su slika i žensko tijelo isto. Istovremeno idealna forma i njena reprezentacija. Utopija u kojoj se razrješava tenzija između ideje u svijetu čistih formi i reprezentacije u fenomenološkoj stvarnosti, te se jedno izjednačava s drugim. *Crtež = žena*.

¹² izvor: web stranica američkog muzeja suvremene umjetnosti *The Broad*



Prikaz 6. *Majmunica* na izložbi u palači Vranyczany-Dobrinović, u sklopu popratnog programa bijenala slikarstva, studeni 2023.¹³

¹³ Fotografija Juraja Vuglača objavljena na portalu Večernjeg lista

Što se nalazi u tekstu?

Spomenula sam kako ovaj tekst služi kao analiza djela, a ne “objašnjenje koncepta” radova. Stavljam navodnike na frazu “objašnjenje koncepta” zato što se tom formulacijom često predstavljaju tekstovi koje likovni umjetnici moraju pisati o svojim radovima kako bi se rad uvažio ili afirmirao u kontekstu određene institucije. Primjerice, upravo ovaj tekst - diplomski esej koji Akademija kao institucija zahtjeva u svrhu prepoznavanja likovnog djela kao diplomskog rada, putem kojeg ja zauzvrat, iz pozicije njegovog autora, zahtijevam prepoznavanje sebe kao umjetnicu u kontekstu akademskog obrazovanja.

Odbacivanjem ideje “objašnjenja koncepta” nikako ne želim insinuirati da umjetnik ne bi trebao pričati ili pisati o svojim radovima ne bi li se u tom slučaju tobože “demistificirala” esencija likovnog djela. Naprotiv, problem je u tome što, ako nužno svaki tekst koji likovni umjetnik piše o svojim radovima uvažavamo kao njihovo “konceptualno objašnjenje”, ispada da svako umjetničko djelo ima jednu jedinu točnu interpretaciju. Time se likovno djelo svodi na razinu zagonetke, a to zauzvrat inhibira i promatrača u kontempliranju djela kao i umjetnika u stvaranju. Naravno, vrijedi napomenuti da postoji tradicija konceptualne umjetnosti u kojoj tekst (koncept) i formalna gesta (slika, objekt performans) zajedno tvore cjelinu umjetničkog rada, no to nije ono na što se referiram.

Smatram da svako umjetničko djelo ima beskonačan broj potencijalnih analitičkih pristupa, utoliko što svaki promatrač, uključujući i autora, ima subjektivni, intelektualni i emocionalni doživljaj djela. Moj odnos s *Majmunicom*, koji sam elaborirala u prethodnom poglavlju, nije objašnjenje koncepta crteža, već subjektivna interpretacija rada iz moje pozicije. Subjektivna interpretacija umjetničkih djela omogućava nam da razmišljamo o “idejama” kakve se formuliraju kroz simboličku strukturu jezika. Interpretacija nam omogućuje da se igramo.

U toj igri, *reprezentacija* konstituira *idealnu formu*, odnosno slika predstavlja ideju. Na početku teksta sam postavila tezu da moj crtež predstavlja *žensko tijelo*. Prije odgovora na pitanje, valjalo je istražiti pojam “ženskog tijela” odnosno “žene” kao *čiste forme*, kao *ideje*.

U trenutku kada se ideja uvrštava u kontekst crteža, tvrdnjom da se na mojim crtežima nalaze ženska tijela, ukazuje se da *reprezentacija* “omogućava” ili konstituira *idealnu formu*. To je trenutak interpretacije - uvrštavanje ideje u crtež. To je ono što nastojim izraziti u ovom eseju putem jednadžbe *crtež=žena*.

Upravo zato Hegelova dijalektika nije filozofija u klasičnom smislu već interpretacijski model. Dijalektika se ostvaruje kada se jedna misao primjenjuje na drugu.

U ovom slučaju, nastojim dijalektiku primijeniti u analizi svojih crteža testirajući *ideju* ženskog tijela u odnosu na *reprezentaciju* koja je crtež.

Ono što se ostvaruje kroz dijalektiku Hegel ne naziva *sintezom* (kako se često pogrešno predstavlja) već njemačkim izrazom *Aufheben*. *Aufheben* ili “sublacija” u prijevodu, je riječ koja ima višestruko i kontradiktorno značenje - istovremeno znači “poništiti” (otkazati, obustaviti) i “transcendirati” (uzdignuti i očuvati).

Procesom sublacije, ideja se istovremeno poništava i uzdiže putem dijalektičkog modela. Ideja je istovremeno i obustavljena i očuvana i transformirana. U ovom tekstu nastojim to razraditi putem navigacije pojma *žena* kroz dvije istovremeno kontradiktorne i komplementarne ideje: “žena ne postoji” do “žena je crtež”.

Moja namjera nije istražiti gdje se točno na crtežu nalazi žena, nego mogućnost crtež-kao-žena. Koje su mogućnosti crteža-kao-žene u odnosu na nemogućnosti mene-kao-žene. Prema istom principu, djevojčica kao barbika istražuje mogućnosti vlastitog identiteta u svijetu igre. Dakle funkcija igre ista je funkciji analize. Ako u igri barbika predstavlja mogućnosti identiteta djevojčice, **u igri analize crtež predstavlja mogućnosti ideje žene.**

Jednostavnijim riječima, umjetnost je igra. U toj igri ne sudjeluje samo umjetnik već i svaki promatrač. U stvarnosti koja je izvan igre, izvan umjetnosti, postoji jaz između *ideja* i *reprezentacija*. Između koncepta i slike. Između misli i prizora. Između čistih formi i njihovih reprezentacija. Između svijeta ideja i svijeta fenomena. Između riječi *žena* i mog tijela.

Umjetničko djelo je fantazija u kojoj su *ideja* i *reprezentacija* jedno te isto. Moji crteži su fantazije u kojoj je ideja *žene* i njena reprezentacija jedno te isto.

Tvrdnja da “djeca uče kroz igru”, analogna je Lacanovoj tezi da samo kroz fantaziju možemo pristupiti stvarnosti¹⁴. Promatrač iz svijeta uzima ideje, forme i opservacije te ih unosi u prostor igre, odnosno fantazije koja je umjetničko djelo. U toj igri, one se istovremeno negiraju, čuvaju i transformiraju.

¹⁴“The Seminar of Jacques Lacan XIV: The Logic of Phantasy”; Jacques Lacan, Cormac Gallagher, 2002., Karnac Books Limited

Što je ugljen kao crtež?

U ovom odlomku želim proučiti na koji način se crtež kao tehnika nadovezuje na interpretaciju koju sam razložila kroz prvih četiri odlomaka.

Za početak ću se vratiti Lacanovoj tvrdnji da je *razlika* jedina prava ontološka činjenica. Razlika konstituira stvarnost. Svaka simbolička struktura kojom poimamo stvarnost, funkcionira na razini razlika. Riječ ne označava objekt na temelju nekakve stvarne, opipljive veze između riječi i objekta, već na temelju razlike te riječi od svih ostalih riječi unutar jezika. To je prijelomno otkriće Ferdinand de Saussure kao predvodnik strukturalizma definirao putem svoje teorije o označitelju i označenom¹⁵.

U kontekstu slikarstva, slika je struktura koja se gradi pomoću nijanse i tona; na temelju razlike između nijanse, kao i razlike između tona.

Svaka uočljiva forma unutar strukture slike konstituirana je putem njene razlike od ostatka slike. Kao što je i svaka riječ unutar jezika konstituirana putem njene razlike od svih ostalih riječi u jeziku.

U crtežu, nijansa se isključuje kao građa. Nijansa je fiksna, te se gradnja slike svodi samo na jednu razliku - onu između tonova jedne jedine nijanse.

Kao paralelu analizi crteža kroz *Majmunicu*, pokušat ću primijeniti dijalektički model **reprezentacije kao idealne forme** u analizi ugljena kao likovnog sredstva. Ugljen kao likovna tehnika se razlikuje od većine drugih tradicionalnih likovnih tehnika s obzirom na činjenicu da ne funkcionira na bazi spoja veziva i pigmenta. Čak je i grafit u olovci najčešće pomiješan s određenom količinom druge substance, prvenstveno gline. Naravno, postoje i prerađene forme ugljena za likovne svrhe, poput prešanog ugljena, no ne referiram se na njih u ovom tekstu pošto ih nisam koristila prilikom izrade crteža. Referiram se prvenstveno na neprerađeni drveni ugljen.

Ugljen je mješavina organskih spojeva. On postaje likovna tehnika "sam po sebi". Ugljen-kao-likovna-tehnika ista je forma kao i ugljen izvan likovnog konteksta; isti kemijski spoj. Jednostavnije rečeno, ugljen koji se prodaje u specijaliziranom umjetničkom dućanu kao "drveni ugljen za crtanje", isti je kemijski spoj koji se prodaje u drugom kontekstu kao primjerice "gorivo za potpalu". Ostvarenje ugljena kao likovnog sredstva, ne zahtijeva dodatnu mehaničku obradu. Ono što ostavlja trag na površini platna nije ostvarenje mehaničkog spoja vezivo + pigment, kao što

¹⁵*Cours de linguistique générale* [Tečaj opće lingvistike], prvo izdanje iz 1916. uredili su Perry Meisel i Haun Saussy, prema predavanjima Ferdinanda de Saussurea na ženevskom sveučilištu između 1906. i 1911.

je slučaj kod drugih tradicionalnih tehnika, već “ugljen kao takav”. U tom smislu, *idealna forma* ugljena je isto što i njegova *reprezentacija*.

Možemo reći da je crtež pojednostavljen oblik slikarstva, pošto se gradnja svodi isključivo na razlike tona. U crtežu s ugljenom, kategorija nijanse “fiksirana” je u ideju ugljena “kao takvog”. Krajnji, najtamniji ton unutar crteža jest potpuno ostvarenje “ugljena kao takvog” - univerzalnog kemijskog spoja koji se zove *ugljen* i u kontekstu umjetnosti kao i izvan umjetnosti.

U teoriji, isti kemijski spoj gradi crtež na mom platnu kao i onaj koji je gorivo za grijanje prostorije u kojoj se nalazim kada crtam. Ova analogija koja sugerira idealiziranu, univerzalnu kvalitetu ugljena kao *čiste forme* pomalo je poetična interpretacija ugljena kao tehnike. Ipak, ugljen nisam nužno odabrala kao tehniku na temelju takve poetičnosti.

Prizemljenije objašnjenje mojeg favoriziranja ugljena kao crtačkog sredstva jest upravo lakoća s kojom se, zbog njegove mekoće, ostvaruje raspon razlika između tonova. Stoga ne čudi da se na prvoj godini slikarstva studije figure izvode prvenstveno u tehnici ugljena. Prema istoj logici je objašnjivo i moje favoriziranje žutice kao podloge za crtež (umjesto papira). Zbog svoje grube teksture, tkanina “prihvata” na sebe više ugljena nego glatka površina papira. Što je veća koncentracija ugljena na jednom mjestu, to je dublja nijansa crne u crtežu - što ponovno doprinosi proširenju raspona razlike između tonova. Prije crtanja, žuticu obrađujem minimalno, stavljajući tek jedan sloj tutkala na stražnju stranu kako bi nosioc bio čvršći, a pritom ne gubim hrapavost strukture na drugoj strani na kojoj ću crtati.

Ipak, u mom nastojanju dijalektičke interpretacije ugljena, “prizemljeno” objašnjenje uvezuje se u ono “poetično”. Stoga je ideja da je crtež u ugljenu “najlakši” oblik likovne tehnike, ujedno doslovna i figurativna tvrdnja. Uzimamo ga iz prirode takvog kakav je, te ga s lakoćom, bez ikakve prerade, ostvarujemo u svrhu likovnog sredstva. Pougljena grančica drveta jedan je od fizički “najlakših” komada crtačkog pribora. Mekoća ugljena omogućava jednostavnost postizanja razlike između tonova nijanse (crne) koja je sama po sebi ugljen. Njegov “apsolutni potencijal”; *čista, opća forma ugljena*, istovremeno je i jedina nijansa i njen najtamniji ton na crtežu; koji je *reprezentacija ugljena-kao-tehnike*.

U ovoj igri interpretacije ugljena kao crteža, ugljen je *negiran* svojim trošenjem prilikom njegova korištenja kao likovnog sredstva, *očuvan* u tragu na platnu kao kemijski spoj, te *transformiran* kao crtež.



Prikaz 7. Detalj crteža: trag ugljenih čestica na platnu

Što je igra crtanja?

U ovom odlomku, želim pomnije istražiti ideju umjetnosti-kao-igre te na koji način mi ta analogija pomaže ne samo u promatranju vlastitog rada već i pri samom činu crtanja.

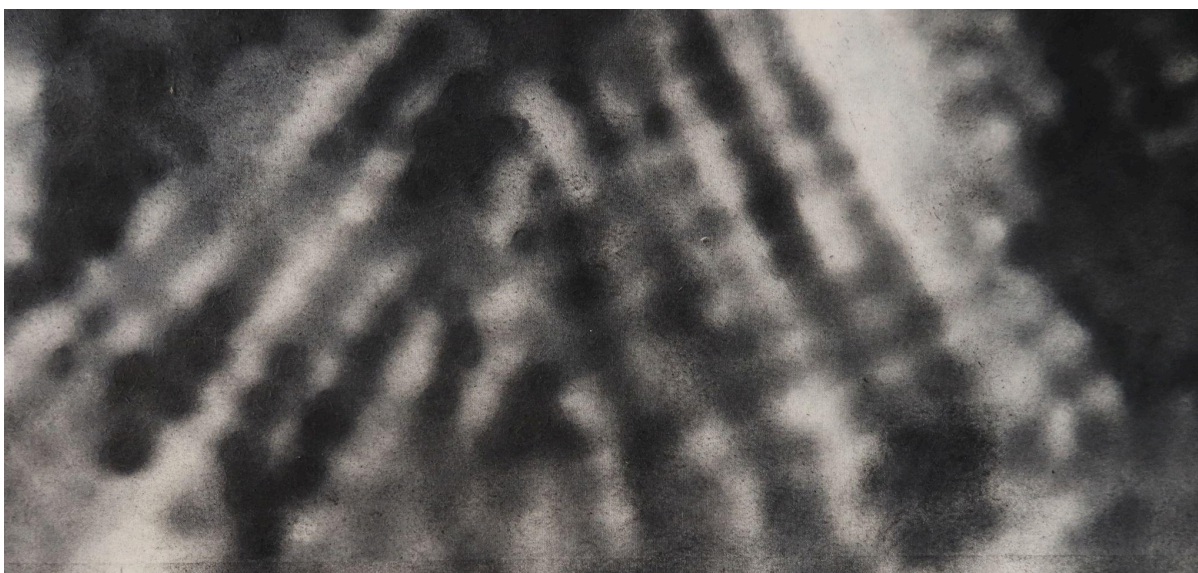
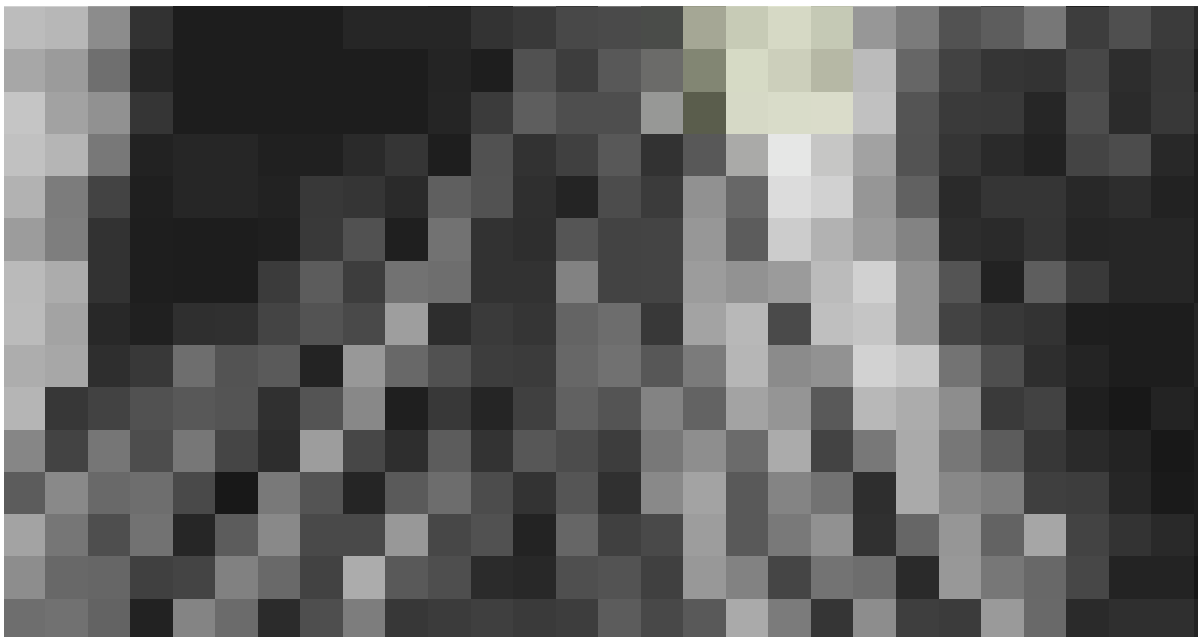
Studentu na prvoj godini studija na Akademiji u Zagrebu, crtanje akta, odnosno ljudskog tijela prema promatranju, predstavlja se kao jedna od ključnih vještina za svakog umjetnika. Svaki od odsjeka na Akademiji, u većoj ili manjoj mjeri, propisuje *crtanje akta* kao obavezni kolegij. Shodno tome, crtanje prema promatranju tijela u prostoru može se učiniti kao “primaran” način crtanja.

Crtanje akta je kolegij koji se temelji na crtanju prema promatranju motiva; motiv je golo ljudsko tijelo koje stoji u središtu crtaone (*akt sale*).

Kada crtam *akt*, fenomenološku stvarnost koju opserviram uvažavam kao reprezentaciju *ideje tijela* kako bih mogla ostvariti reprezentaciju koja je *crtež akta*. Jednostavnije rečeno, ono u što gledam, putem leće koja je moje oko, moj mozak čita kao ljudsko tijelo u prostoru. Međutim paradoksalno je što, ukoliko želim napraviti “dobar crtež akta”, moram “ispraviti grešku” koju moj mozak čini prepoznavanjem reprezentacije kao ideje. Moram znati da ono što crtam nije npr. *noga*, već razlika svjetlosti i sjene koja pada na zaobljenu meku površinu, što se na plohi crteža prevodi kao sistem razlika između tonova.

Crtež *akta* nije samo crtež koji prikazuje tijelo u prostoru, već crtež koji otkriva moju poziciju kao promatrača prizora. Moj crtež prikazuje ono što ja vidim iz svoje pozicije. Crtež nije crtež tijela, već crtež razlike između svjetlosti i sjene koja pada na zaobljenu meku površinu, i to, ključno, iz točke gledišta u kojoj ja stojim kada crtam. **Crtež, stoga, nije samo crtež tijela, već i crtež mog pogleda.**

Na koji se način takav crtež, nastao prema promatranju tijela u prostoru, razlikuje od crteža koji je napravljen prema promatranju dvodimenzionalne reprezentacije tijela? Odgovor na to pitanje istražiti ću na primjeru svojih crteža, koji su nastali prema promatranju pikselizirane digitalne fotografije.



Prikazi 8. i 9. Odnos segmenta pikselizirane fotografije (predložka) i referentnog segmenta na crtežu

Kada crtam prema promatranju topografije digitalne slike, odnosno mreže piksela, fenomenološku stvarnost koju opserviram moram uvažiti kao reprezentaciju ideje *kvadrata* kako bih mogla ostvariti reprezentaciju crteža koji je *crtež fotografije*. Drugim riječima, moj mozak ne čita prizor kao ideju *tijela u prostoru*, kao što je slučaj prilikom crtanja akta. Ono što se čita je ideja mreže dvodimenzionalnih geometrijskih oblika - kvadrata specifičnog tonskog intenziteta; piksela. Međutim, moje je oko istrenirano na čitanje "oprostorenih", trodimenzionalnih formi. Prilikom crtanja, shvatila sam da sam od samog početka, sasvim nesvjesno, svakom pikselu koji nastojim reprezentirati, dodajem i njemu specifičan volumen.

Svakom pikselu koji je na fotografiji, u crtežu dodajem svjetlost i sijenu. Drugim riječima, piksel fotografije u crtežu prevodim kao “oprostorenu” točku. Crtam kvadrat kao (iskrivljenu) kuglu. Moje je oko, isto kao i objektiv fotoaparata, naviknuto na promatranje oprostorenih formi. Međutim, digitalna slika je topografski, geometrizirani prikaz prostora.

U crtežu “ne uspijevam” napraviti vjernu reprodukciju piksela, ali ni figure ljudskog tijela. Svaku pojedinačnu *čistu formu* piksela reprezentiram s vlastitom prostornom logikom. Svaka točka ima vlastitu, jedinstvenu topografiju. Moj crtež stoga nije ni geometrijski dosljedna reprezentacija mreže piksela, ni reprezentacija tijela u prostoru.

Umjesto reprezentacije jednog tijela, tj. ljudske figure u prostoru, svaki piksel se reprezentira kao pojedinačno “tijelo”. Svaka dvodimenzionalna točka piksela prevodi se kao trodimenzionalno tijelo u svom vlastitom prostoru. Zato što crtam jednu po jednu točku (jednu po jednu reprezentaciju piksela), svaka od njih predstavlja jedan “pogled”, jednu jedinstvenu točku gledišta.

Crtež stoga nije reprezentacija fotografije, već reprezentacija mog pogleda. Crtež nije reprezentacija *čiste forme* digitalne fotografije, već reprezentacija mog pogleda na fotografiju. Isto kao što *crtež akta* nije reprezentacija *idealne forme tijela* kojeg opserviram, već reprezentacija mog pogleda na prizor koji interpretira leća mog oka.

Crtanje prema promatranju tijela u prostoru je igra u kojoj *čistu formu* tijela-u-prostoru reprezentiram kao razliku između tonova na dvodimenzionalnoj plohi papira. Crtanje prema promatranju digitalne fotografije je igra u kojoj čistu formu mreže kvadrata (piksela) reprezentiram kao mrežu u kojoj je svaka pojedina ćelija (točka, jedinica) zasebno tijelo u svom zasebnom prostoru. Svaki od tih prostora, reprezentira se na dvodimenzionalnoj plohi mog crteža kao razlika između tonova.

Crtež akta je igra u kojoj se promatrač upisuje u poziciju leće crtača. Pogled na crtež, koji je pogled slike tijela u prostoru kakva se reprezentira putem leće oka crtača. Moj crtež je igra u kojoj se promatrač (ja) upisuje u poziciju leće digitalne fotografije kao i leće crtača. Moj crtež istovremeno je crtež pojedinačnih prostora svake točke i crtež reprezentacije mreže; jednog koordinatnog prostora koji konstituiraju sve točke zajedno. Crtež koji je istovremeno *pogled* geometrijske strukture kakva se reprezentira putem leće digitalne fotografije, kao i pogled crtača na geometrijsku strukturu u kojem je svaka ćelija reprezentacija *čiste forme* piksela. Igra u kojoj je *čista forma* piksela reprezentirana kao tijelo u prostoru.

Crtanje akta nasljedstvo je tradicije zapadnog slikarstva u kojem je linearna perspektiva instrument predočenja stvarnosti. To znači da je ono što “konstituiraju stvarnost”, unutar zapadne tradicije, pogled subjekta.

U svojim radovima nastojim konstituirati stvarnost unutar crteža u kojem su istovremeno prisutne dvije vrste načina reprezentacije. **Unutar strukture koja je crtež, instrument gradnje je i geometrijska perspektiva (digitalne fotografije) kao i linearna perspektiva (“oprostorena” forma iz pozicije promatrača).** To je dio igre. No ono što crtež jest, sam-po-sebi, je sistem razlika tonskih intenziteta. To vrijedi i za moj crtež (prema promatranju fotografije) kao i za klasični pojam *crteža akta* (prema promatranju tijela u akt sali).



Prikaz 10. Crtež u poziciji modela u akt sali na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu

Što je crtež prema promatranju?

Iako smo i ja i moji kolege, od samog početka studija vježbali crtanjem prema promatranju fotografija, često smo se suočavali sa sugestijom kako “nije dobro raditi prema fotografiji”.

Zapitala sam se stoga zašto je promatranje ljudskog tijela u prostoriji “primarnije” od promatranja dvodimenzionalne reprodukcije?

Jedan od ključnih trenutaka u mom obrazovanju bio je kada mi je jedan od profesora crtanja akta pokazao radove Marlene Dumas. Kao i mnogi drugi značajni suvremeni slikari, Marlene Dumas slika prema promatranju fotografije. Neke od prizora na njenim slikama prepoznala sam iz drugog konteksta - primjerice konteksta medijske fotografije slavних ličnosti. Tada sam se zapitala - ako nije dobro slikati prema fotografiji, što onda čini radove Dumas toliko privlačnima?

Značaj prizora medijske fotografije drukčiji je značaju slike Dumas prema promatranju fotografije. Drugim riječima, novi kontekst doprinosi novom značenju motiva. Dumas slika portret Amy Winehouse iz pozicije pogleda koji je pogled fotoaparata. Shvatila sam da je tvrdnja “nije dobro slikati prema promatranju fotografije” istinita u jednom smislu. Nije “dobro” unutar uvriježenog režima tradicije slikarstva koji je pod utjecajem linearne perspektive. Unutar tog režima, pogled autora, odnosno subjekta, je primaran (“dobar i istinit”).

Dumas uvažava pogled fotoaparata kao konstitutivnog, primarnog autora prizora, što se pak kosi s ideološkim implikacijama linearne perspektive prema kojoj je pogled subjekta (autora ili promatrača umjetnosti) primaran agent u poimanju stvarnosti. Na taj je način, crtež prema mehanički reproduciranoj reprezentaciji, transgresija u odnosu na formalno i ideološko nasljedstvo renesanse.

Iza normativnih iskaza poput *dobro*, *loše*, *krivo* ili *istinito* uvijek se nalazi skriveni mehanizam određene ideološke strukture. Unutar ideološke strukture na kojoj počivaju akademske tradicije slikarstva koje potječu iz renesanse, istina je da *nije dobro* slikati prema promatranju fotografije.



Prikaz 11.

Marlene Dumas

Amy Winehouse ('Amy-Blue'), ulje na platnu, 2011.

portret Amy Winehouse, nastao prema medijskoj fotografiji glazbenice¹⁶

¹⁶izvor: internetska stranica britanske Nacionalne galerije portreta

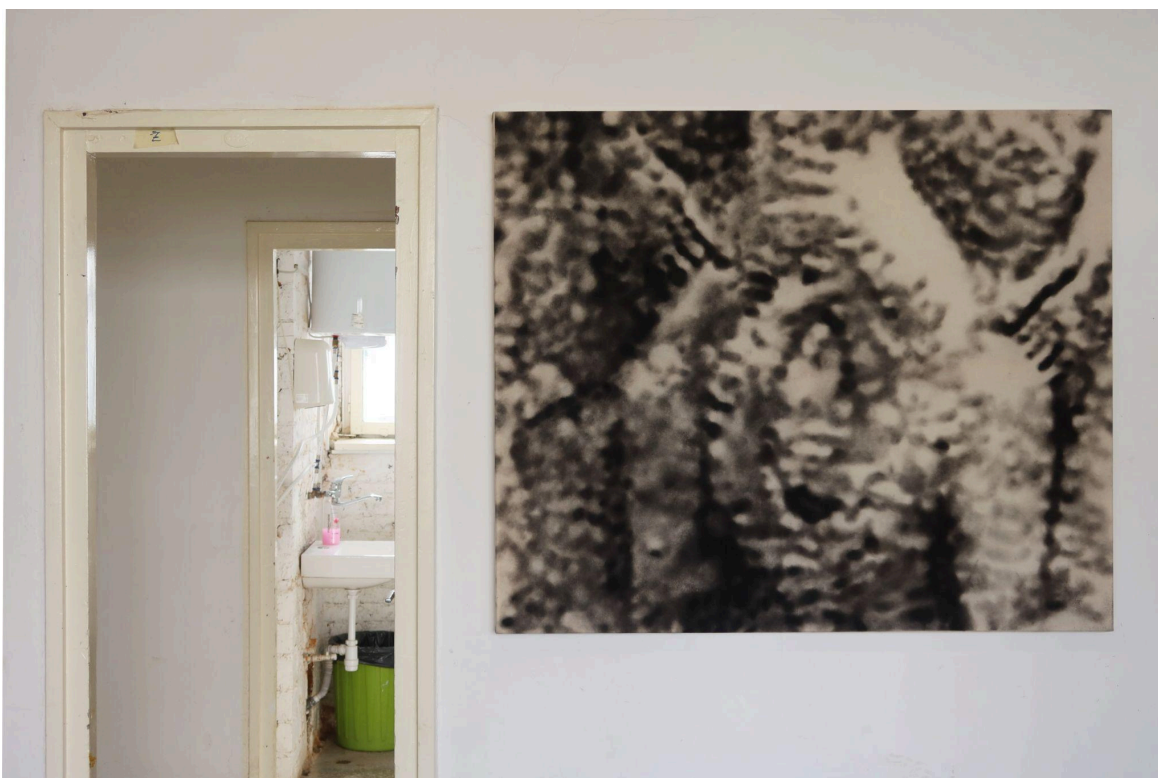
Koji su uvjeti igranja?

U igri umjetnosti, promatrač pripisuje značenja pojavi koju promatra. Pod riječju “promatrač” uključujem i samog autora rada. Promatranje se ne odvija samo u trenutku kada je djelo “dovršeno”, odnosno kada biva izloženo (u galeriji, muzeju ili klasi). Promatranje je sastavni dio crtanja. Promatrač platnu napetom na okvir pripisuje značenja; “slika”, “crtež”, “umjetničko djelo”. Međutim, koja je priroda te igre?

Umjetnost nije igra u smislu, primjerice, šaha ili igre “školica”. Takve igre imaju jasno definirana pravila, te se ciklus igranja završava u trenutku kada (posljednji) igrač pobjedi ili izgubi. Umjetnost je igra analogna igri s barbikom. U igri s barbikom, ili kakvom drugom figuricom, ne postoje jasno definirana pravila. Barbika može pričati iako nema usta, letjeti iako nema krila, hodati iako nema mišiće. Takva igra, pošto nema pravila, može trajati zauvijek. Barbika može u svakom trenutku promijeniti svoje “značenje”, ovisno o mašti djevojčice koja se s njom igra.

Ako bi umjetnost bila igra u kategoriji šaha ili “školica”, tada bi igra imala jasno definirano rješenje. U tom slučaju, promatrač bi slijedio jasno definirana pravila gledanja i promišljanja, koja bi ga mogla dovest do jedinstvenog rješenja. U trenutku kada promatrač dešifrira to jedinstveno rješenje, on pobjeđuje te je igra gotova - igra umjetnosti bi završila, te bi umjetničko djelo ponovno postalo samo platno napeto na okvir.

Međutim, umjetnost funkcionira kao igra s barbikom. Priroda igre ovisi o onome tko se igra. Priroda igre može se fundamentalno promijeniti ne samo u svakom novom ciklusu igre, već i usred samog igranja.



Prikaz 12.

Simbolička igra: Crtež kao označitelj ženskog toaleta na Akademiji

Crtež na prikazu 12. nastao je prema promatranju fotografije tzv. “Sheela Na Gig” skulpture.

“Sheela Na Gig” je naziv koji se dodjeljuje grotesknim (ljudskim) figurama s ekspresivnim, prenaplašenim značajkama ženskog međunožja. Takve figure se mogu vidjeti poglavito na srednjovjekovnim sakralnim objektima diljem zapadne i centralne Europe, a ponajviše u Irskoj i Engleskoj. Njihov simbolički značaj je predmet rasprave arheologa i povjesničara. Pojedini smatraju kako se radi o simbolu plodnosti, dok drugi ističu eksplicitno seksualnu implikaciju prizora; primjerice kao simbola grešnosti tijela unutar kršćanske teologije.¹⁷

Postavljanjem crteža kraj vrata ženskog toaleta, taj groteskni prizor ženskog međunožja poprima novu, vrlo konkretnu simboličku dimenziju. Potencijalne simboličke sugestije plodnosti ili seksualnosti (vezane uz spolne i reproduksijske funkcije) padaju u drugi plan, te je naglasak na striktno biološkoj, anatomskej simbolici organa kao funkcije urinarnog sistema. U ovoj igri, “Sheela Na Gig”

¹⁷ izvor: web stranica *Britannica*, članak pod naslovom “Sheela Na Gig”

ponovno je dio arhitektonske konfiguracije, no ovog puta unutar konteksta suvremene utilitarističke arhitekture javnih institucija.



Prikaz 12.

Sheela Na Gig na sjevernom pročelju župne crkve u Oakseyu, Engleska¹⁸

¹⁸ izvor: web stranica "The Sheela Na Gig Project" (sheelanagig.org/oaksey)

Zašto djevojke crtaju tijelo?

Kada sam pokazala svoj diplomski rad jednom profesoru koji ne radi na Akademiji u Zagrebu, suočio me s aspektom mog rada kojeg ja nisam bila sasvim svjesna. Postavio je pitanje - zašto se toliko studenata na zagrebačkoj akademiji i nakon obaveznog kolegija *crtanje akta*, u svojim radovima, bave tijelom kao motivom? Postavio je stoga vrlo zanimljivo potpitanje - je li savladavanje vještine crtanja tijela prema promatranju neophodno u procesu postajanja slikarom ili umjetnikom generalno, ili se radi tek o specifičnim postavkama procesa učenja koji se provodi na Akademiji u Zagrebu?

Naveo me stoga da razmislim o vlastitim radovima. Bavim li se ja tijelom kao motivom, prvenstveno zbog konteksta zagrebačke akademije, na kojoj sam posljednjih 6 godina učila crtati? Zaključila sam da to svakako mora biti velik dio razloga.

No postoji li iza toga neki osobniji kontekst koji nema veze s Akademijom? Razmišljanje me odvelo u smjeru preispitivanja "osobnog" upravo zato što je profesor između ostalog, primijetio kako se tijelo kao motiv učestalije pojavljuje u radovima specifično *studentica*. Kada sam pak razmotrila i to, zaključila sam kako je u pravu. Velik broj mojih kolegica bavi se sličnom tematikom kao i ja - motivom tijela. Iz toga slijedi da takav "osobni" povod za korištenjem motiva tijela u svojim radovima, ima inherentne veze s iskustvom autora koji živi u biološki determiniranom tijelu žene.

Kada dijete crta svoju obitelj, crtež može izgledati kao reprezentacija: *mama+tata+brat+sestra+pas*. Djetetov doživljaj ideje obitelji nije u skladu s idejom obitelji kakva je opisana u, primjerice, biološkom kontekstu. Crtež je igra u kojoj dijete istražuje značenje riječi *obitelj* putem reprezentacije. Crtež je fantazija u kojoj obitelj nije struktura krvnih srodstava između bioloških jedinki, već konkretna reprezentacija: *mama+tata+brat+sestra+pas*. Tako dijete, kada vidi svog psa u stvarnosti, izvan igre crteža, vidi ga kao dio ideje obitelji.

Svaka pojedinačna reprezentacija ljudskog tijela je igra u kojoj promatrač i autor-promatrač istražuju značenje riječi *ljudsko tijelo*. Ljudsko tijelo na crtežu ili fotografiji nije reprezentacija biološke klasifikacije koja se temelji na sistemu razlika između simboličkih konstrukcija (riječi ili brojeva), već *čista forma* razlike - sistem razlika između tonova i nijansi na dvodimenzionalnoj plohi. Kada gledamo takvu reprezentaciju, iako ono što oko vidi jest sistem razlika, um simbolički čita kao čistu formu *ljudsko tijelo*. Međutim, svaki vizualni umjetnik koji koristi ljudsko tijelo kao motiv, ako je imalo upoznat s tehnologijom svog medija, zna da njegova slika ili fotografija nije ljudsko tijelo, već sistem razlika između nijansi i tonova na

dvodimenzionalnoj plohi. To je ono što se “nalazi na slikama” (odnosno crtežu); to je odgovor na pitanje koje sam postavila na samom početku ovog eseja.

Biološka klasifikacija mog tijela kao ženskog tijela nije ključan uvjet činjenici da se bavim prikazom tijela. Uvjet je način na koji se ta biološka klasifikacija prevodi u političkom iskustvu ženskog identiteta.

U svijetu reprezentacija u kojem se provodi standardizacija ideje “ženskog tijela” i “žene” kao ontološke činjenice, iako ono što oko vidi jest sistem razlika, um simbolički čita kao čistu formu *žensko tijelo* odnosno *žena*. Korporativni i medijski režimi reprezentacija oslanjaju se na standard i ideal prizora *ženskog tijela* kao ontološke činjenice. U patrijarhalnom društvu, ženski identitet mora se kontinuirano afirmirati i reprezentirati kako bi se ideja patrijarhata održala kao ontološka činjenica; kao “prirodna” postavka. Ekonomski sistem koji se oslanja na komodifikaciji fenomenološke stvarnosti, profitira na standardizaciji prikaza ideje *ženskog tijela*. Najbanalniji primjer su kozmetička i estetska industrija koje svoje proizvode reklamiraju prvenstveno ženama, obećavajući da će im njihov proizvod pomoći da se jasnije *reprezentiraju* kao žene, što će doprinijeti tome da se i *osjećaju* kao žene.

Pokušajem “pomirivanja” ideje koja je *žensko tijelo* i prizora koji je moje tijelo, produbljuje se jaz između svijeta idealnih, čistih formi i svijeta fenomenološke stvarnosti. Moje tijelo nikada neće biti ispunjenje ideala “žensko tijelo”. Pozicija biološki i politički determiniranog ženskog tijela je pozicija u kojoj ideja i reprezentacija fundamentalno ne mogu biti usklađene. Pozicija takvog tijela je u vječnom stanju anksioznosti, koju ekonomski sistem eksploatira obećanjima komoditeta koji će razriješiti jaz.

Kada crtamo tijelo, “grešku” koju um čini čitajući prizor kao *čistu formu* tijela, unutar crteža ispravljamo u vidu razlike između tonova.

Stoga, kada studentica slika ili crta tijelo, slika ili crtež je fantazija u kojoj sistem razlika između tonova i nijansi na dvodimenzionalnoj podlozi “ispravlja” grešku ideje tijela kao čiste forme. U svijetu crteža, razrješava se jaz “*čista forma-fenomenološka stvarnost*” te preostaje jedino razlika ton-nijansa. To omogućava zauzvrat potencijal da se vlastito tijelo u stvarnosti vidi kao skup razlika, a ne kao (nemoguća) reprezentacija univerzalne ideje. Po istom principu, crtanje psa kao dijela obitelji potencira dijete da u ideju svog psa upisuje nova simbolička značenja; ona koja nisu vezana isključivo uz biološke klasifikacije. Pas nije samo životinja već i ljubimac, a možda i sastavni dio obitelji.

Ono što uzdržava moju volju za bavljenjem umjetnošću, odnosno slikarstvom, jest upravo taj potencijal. Umjetnost ima potencijal preobraženja uvriježenih obrazaca kojima poimamo stvarnost. To je ono što sam naučila na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu.

Literatura

1. "Utopian body"; Michel Foucault, 1966., esej je objavljen po prvi put u knjizi *Sensorium: Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, 2006., MIT Press
2. "What IS Sex?"; Alenka Zupančič, 2017., MIT Press
3. "The Parallax View (Short Circuits)"; Slavoj Žižek, 2009., MIT Press
4. "Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti"; Walter Benjamin, *Život umjetnosti* 6, 1968., Matica hrvatska
5. "Konceptualna umetnost"; Miško Šuvaković, 2007., Muzej savremene umetnosti Vojvodine
6. "Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science"; Hans Belting, 2011., Harvard University Press
7. "Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism"; Elizabeth Grosz, 1994., Indiana University Press