

Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno značenje

Kovačević, Jelena

Doctoral thesis / Disertacija

2020

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:215:328636>

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](#)





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Jelena Kovačević

**OBLIKOVANJE OSOBNIH SIMBOLA
KROZ LIKOVNE RADOVE I NJIHOVO
UNIVERZALNO TUMAČENJE**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2020.



Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Jelena Kovačević

**OBLIKOVANJE OSOBNIH SIMBOLA
KROZ LIKOVNE RADOVE I NJIHOVO
UNIVERZALNO TUMAČENJE**

DOKTORSKI RAD

Mentor(i):
red. prof. art. Ante Rašić
red. prof. dr. sc. Vera Turković,

Zagreb, 2020.



University of Zagreb

Academy of Fine Arts

Jelena Kovačević

SHAPING OF PERSONAL SYMBOLS
THROUGH ARTWORKS AND THEIR
UNIVERSAL INTERPRETATION

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor(s):
Ante Rašić, Full Professor
Vera Turković, Full Professor Ph.D.

Zagreb, 2020

Mojoj baki, Mari Vejić.

ŽIVOTOPISI MENTORA

Red. prof. art. Ante Rašić

Ante Rašić je rođen 13. prosinca 1953. godine u Imotskom. Završio je Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu 1977. u klasi profesora Nikole Reisera. Bio je suradnik Majstorske radionice Ljube Ivančića i Nikole Reisera 1977.-1978. i stipendist-suradnik kiparskog atelijera profesora Charpentiera na Akademiji likovnih umjetnosti u Parizu 1978.-1979. godine.

Godine 1977. postao je članom Hrvatskog društva likovnih umjetnika (HDLU) i Zajednice umjetnika Hrvatske (ZUH). Jedan je od nositelja pojave primarnog i analitičkog u hrvatskoj umjetnosti, generacije umjetnika sedamdesetih godina. Od 1986. do 1991. godine djelovao je kao predsjednik Hrvatskog društva likovnih umjetnika. Inicirao je i izradio brojne projekte za unapređenje statusa i djelatnosti likovnih umjetnika (brojne izložbe, prvi park suvremene skulpture na otvorenom povodom Univerzijade 1987. u Zagrebu – „PVC Mladost – SRC Cibona”, inicirao je vraćanje objekta tadašnjeg Muzeja revolucije prvotnoj galerijskoj namjeni i likovnim umjetnicima HDLU-a – danas Dom hrvatskih likovnih umjetnika). Sudjelovao je u radu brojnih stručnih žirija i savjeta (gradskih i republičkih) te u umjetničkim savjetima galerija, institucija i likovnih manifestacija. Jedan je od utemeljitelja prve Trajne radne zajednice samostalnih umjetnika u Hrvatskoj – ArTresor u kojoj su djelovali umjetnici, arhitekti i dizajneri (Hrzić, Jelavić, Kiš, Penezić, Rašić, Rogina) 1986. godine. Kao art-direktor, umjetnik i dizajner Studija Rašić s autorskim suradnicima aktivno sudjeluje u kulturnom životu Hrvatske na području likovnih umjetnosti, primijenjene umjetnosti i arhitekture. Do sada je kao autor i koautor inicirao, koncepcijski osmislio i realizirao brojne radove u području likovnih umjetnosti, *environmental arta* i dizajna, ostvario brojne multimedijske projekte-izložbe, uređenja interijera i eksterijera, te oblikovao više stotina kataloga, časopisa, monografija, plakata i vizualnih identiteta tvrtki i institucija. Jedan je od osnivača časopisa za arhitekturu i kulturu *Oris*, a od 1999. do 2009. godine i član redakcije. Osnivač je edicije *Piramida – Studio Rašić*, u kojoj je nakladnik i sunakladnik monografija iz područja likovnih umjetnosti (Ljubo Ivančić, Đuro Seder, *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo – sunakladnik*, Julije Knifer – sunakladnik *Meandar*). Član je uredništva i urednik nekoliko likovnih izdanja (Monografija ALU u Zagrebu, 2002.; *Tabula rasa*, Gliptoteka HAZU, 2014.).

Rašić je sudjelovao na više od 120 skupnih izložbi (Zagreb, Slavonski Brod, Zadar, Rijeka, Varaždin, Motovun, Split, Dubrovnik, Koper, Sarajevo, Beograd, Titovo Užice, Čačak,

Tuzla, Novi Sad, Titograd, Skopje, Graz, Pariz, Ville d'Ivry sur Seine-Paris, Venecija, Saint-Etienne, Beč, Klagenfurt, Salzburg, Prag, Budimpešta), a među njima se izdvajaju: 1976. – Graz, Neue Galerie (Trigon '77. Austrija, Italija, Jugoslavija); 1979. – Pariz, 31. Salon de la Jeune Sculpture 79; Pariz, Artistes Yougoslaves; 1980. – Venecija, Galleria Bevilacqua la Masa „Giovani Artisti Jugoslavi“; Zagreb, Nove pojave u hrvatskom slikarstvu; Pariz, 32. Salon de la Jeune Sculpture 80; Saint-Etienne, Après la Classicisme; 1981. – Zagreb, Akvizicije (GSU); 1982. – Sarajevo, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina; 1986. – Graz, Beč, Klagenfurt, Mlada jugoslavenska umjetnost; 1990./91. – Sarajevo, Skopje, Zagreb, Hrvatska umjetnost u osamdesetim godinama; 1992. – Budimpešta, Kortárs Horvát művészet; Zagreb, Nova hrvatska umjetnost; 2006. – Vukovar, 1. vukovarski salon; 2008. – Osijek, 21. slavonski biennale; 2011. – Zagreb, T-HT nagrada MSU, Muzej suvremene umjetnosti; 2013. – Tabula rasa – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti, Zagreb, Gliptoteka HAZU; 2014. – Tabula rasa II – primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti, Pula, Muzej suvremene umjetnosti Istre MSUI/MACI.

U razdoblju od 1978. do 2005. izlagao na 13., 16., 19., 23., 27., 33., 36., 37. i 39. zagrebačkom salonu u Zagrebu. Od 1985. do 2012. godine izlagao na 2., 3., 8., 9., 10., i 11. triennalu hrvatskog kiparstva u Zagrebu. Održao je devetnaest samostalnih izložbi. Važnije izložbe: 1977., 1978., 1980. – Zagreb, Galerija Nova; 1979. – Beograd (Bijelić, Rašić, Sokić), Salon Muzeja savremene umetnosti; 1986. – Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti; 2004. – Split, Galerija umjetnina; 2005. – Vukovar, Gradski muzej Vukovar, ruševine dvorca Eltz; 2006. – Slavonski Brod, Likovni salon Vladimir Becić; 2011. – Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, samostalna izložba – multimedijски projekt interdisciplinarnog i ambijentalnog karaktera „Umjetnost je lijepa/Art is Beautiful“. Koristio različita medijska iskustva i likovne sadržaje: od kiparske instalacije, slikarstva s performativnim obilježjima, grafičke intervencije *in situ*, *site* specifičnih instalacija interaktivnog karaktera do kiparske intervencije u urbanom prostoru. Izložba je zatim održana 2012. u Muzeju suvremene umjetnosti Istre – MSUI/MACI i Arheološkom muzeju Istre – AMI, Sv. Srca u Puli.

Godine 2008. u okviru 36. Mediteranskog kiparskog simpozija u Labinu, Dubrova, realizirao *Land art* projekt koji je prepoznat i višestruko nagrađivan u svijetu i Hrvatskoj, 13. dionicu Bijele ceste “U iščekivanju kiše“. Godine 2009. realizirao skulpturu za park skulptura na XVI. kiparskoj koloniji Jakovlje.

Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja u inozemstvu i Hrvatskoj iz područja likovnih umjetnosti i dizajna: 1976. i 1981. – Zagreb, 8. i 16. salon mladih; 1977. – Zagreb, nagrada Sedam sekretara SKOJ-a; 1985. – 2. triennale hrvatskog kiparstva; 2002. – New York,

New York festival, Art Directors Club; 2003. – 8. trijenale hrvatskog kiparstva; 2007. – New York, The one Show Design; 2008. – Nagrada Ex Aequo, 21. slavonski biennale; 2009. – London, D&AD Global Awards; 2009. – Zurich, EDWARDS; 2011. – Montreal, SEGD Award.

Za svoj rad više puta je nominiran za godišnju nagradu Vladimir Nator (2002. i 2012.) i Nagradu grada Zagreba (2012.). Odlikovan je Redom Danice hrvatske. O Rašićevu radu objavljeno je više stotina bibliografskih jedinica koje su pisali ugledni teoretičari i povjesničari umjetnosti (M. Lučić, Z. Poznić, V. Horvat Pintarić, Z. Maković, Z. Tonković, V. Maleković, R. Ivančević, D. Matičević, P. Vuković, M. Šolman, A. Medved, M. Susovski, F. Vukić, J. Galjer, R. Vuković, B. Hlevnjak, B. Popovčak, I. Zidić, Z. Rus, T. Maroević, M. Gašparović, Ž. Marcuš, I. Šimat Banov, Iva Körbler, Ivica Župan i drugi).

Djela mu se nalaze u stalnom postavu u muzejima i galerijama: Muzej suvremene umjetnosti u Zagrebu, Moderna galerija u Zagrebu, Galerija umjetnina u Splitu. Radovi su mu objavljeni u brojnim međunarodnim i domaćim publikacijama (*Graphis, Etapes, Novum, Kontura, Oris.*)

Od 1995. radi na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu na nastavničkom odsjeku – slikarstvo kao asistent, od 1997. kao docent, od 2002. kao izvanredni profesor, od 2006. kao redovni profesor na preddiplomskom i diplomskom studiju, a od 2008. na Poslijediplomskom studiju ALU.

Red. prof. dr. sc. VERA TURKOVIĆ

Vera Turković rođena je 1951. godine u Trebinju, BiH. Državljanica je Republike Hrvatske. Osnovnu školu, a zatim i gimnaziju završila je u Sisku 1969. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirala je 1974. godine sociologiju i filozofiju (oba kao A predmet) i stekla zvanje profesora sociologije i filozofije. Iste godine zaposlila se u Klasičnoj gimnaziji u Zagrebu, gdje je do 1986. god. radila kao srednjoškolski profesor sociologije, filozofije, psihologije i logike. Bila je predsjednica aktiva društvene grupe predmeta i predsjednica Savjeta ove škole. Od 1986. do danas radi kao nastavnica na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Magistarski rad iz područja sociologije obranila je 1979. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a na istom je fakultetu 1992. god. doktorirala na temu "Socijalna uloga moderne umjetnosti u konfliktu prirode i društva (uloga Bauhauasa)". Od 1986. godine radi u svojstvu predavača, 1993. godine izabrana je u znanstveno nastavno zvanje docenta, a 2002. godine u zvanje izvanrednog profesora. Na preddiplomskom i diplomskom studiju Akademije likovnih umjetnosti nositelj je i izvođač obveznih predmeta: „Sociologija kulture”, „Sociologija umjetnosti”, „Sociologija obrazovanja”, „Estetika“, a na doktorskom studiju: „Suvremena likovna estetika“ i „Kulturna antropologija. Dugi niz godina predavala je kao vanjska suradnica predmet “Sociologija odgoja i obrazovanja” na Odsjeku za sociologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu (1985 - 1995) i „Sociologiju umjetnosti” na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (1993 - 1995). Sudjelovala je u izvođenju nastave iz predmeta «Priroda i umjetnost» na poslijediplomskom studiju na Odsjeku za sociologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, a na poslijediplomskom studiju Akademije likovnih umjetnosti u Ljubljani predavala je predmet „Estetika“ od 2001. do 2003. godine. Funkciju prodekanice za znanost i upravu na obnašala je od 1996. do 1999. godine, a od 2003. do 2007. godine prodekanice za znanost i studente. Od 2007. godine nadalje predstojnica je katedre za teoriju umjetnosti na Akademiji likovnih umjetnosti.

Osim znanstvene i nastavne djelatnosti obavljala je i mnoge druge stručne poslove na matičnoj ustanovi, sveučilišnim statutarnim tijelima i u stručnim udrugama, te organizirala više međunarodnih i domaćih umjetničko znanstvenih i stručnih skupova. Posjetila je brojne umjetničke akademije u svijetu, prisustvovala međunarodnom kongresima i konferencijama, te održala brojna pozvana predavanja. Višegodišnja je predsjednica i potpredsjednica Hrvatskog vijeća InSEA (International Society for Education through Art). Certificirani je stručnjak za vanjsko neovisno vrednovanje sustava osiguranja kvalitete na visokim učilištima, (certifikat Agencije za znanost i visoko obrazovanje RH). Urednica je nekoliko knjiga (Umjetnost i tržište:

Vrednovanje umjetničkih djela u tržišnoj ekonomiji, Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 2015; Bolonjski proces u visokom umjetničkom obrazovanju, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 2007; Vizualna kultura i likovno obrazovanje, Zagreb: Hrvatsko vijeće Međunarodnog društva za obrazovanje putem umjetnosti, 2001) te autorica brojnih znanstvenih članaka i poglavlja.

SAŽETAK

Na svojem je početku simbol bio prelomljeni predmet načinjen od komada keramike, drva ili kovine. Dvije osobe koje se neće vidjeti duže vrijeme čuvaju po jedan dio. Kada se iznova sastanu, spajanjem dvaju dijelova potvrdit će svoju povezanost. U tomu smislu simbol razdvaja i spaja jer podsjeća na cjelinu koja nanovo može zaživjeti. S obzirom na to da simbol sadrži prelomljeni dio, njegovo se značenje skriva u pukotini jednako kao i u spoju razdvojenih dijelova. Simbol je živ i otvoren za interpretaciju poput umjetničkoga djela. Umjetnost jest simbolički jezik (Cassirer). Umjetnički doktorski rad „Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje“ udružuje metode umjetničkoga istraživanja i kvalitativnoga istraživanja, poput analize sadržaja, heurističke metode, metode samopromatranja i ankete. Cilj je umjetničkoga istraživanja izdvojiti osobne simbole upotrijebljene u crtežima, analizirati njihova značenja te ispitati opću čitljivost unutar izvorišta, crteža.

Teorijski kontekst istraživanja ne prati kronološki slijed pojave pojedinih znanstvenih i filozofskih djela već doslovan tijek vlastitoga istraživanja. Djela navedena u doktorskoj disertaciji potječu iz različitih izvora koji se susreću u jednoj točki, umjetnosti. Freudove su analize kulture i Jungova psihoanalitička istraživanja temelj na kojemu je oblikovan teorijski kontekst. Djela psihoanalitičara poput Verene Kast, Anthonyja Stevensa i Clarisse Pinkola-Estes, te filozofa Ernsta Cassirera, Susanne K. Langer, Ericha Fromma i Gastona Bachelarda, zajedno s lingvistima poput Ferdinanda de Saussurea i Winfrieda Nötha omogućili su potporu u daljnjem razumijevanju vlastitih likovnih tvorevina.

U umjetničkom kontekstu istraživanja izložen je pregled probranih simbola upotrijebljenih u umjetnosti. Pri odabiru simbola uzeta je u obzir prikladnost u odnosu na temu doktorske disertacije. Zbog toga je pregled nastao na temelju subjektivnoga izbora koji je osnažio tijek istraživanja osobnih simbola i njihovu uporabu, a posebno je mjesto zauzelo umjetničko stvaralaštvo Laurie Anderson, Sophie Calle, Zlatka Kopljara i Sandre Vitaljić.

Umjetnički doktorski rad *Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje* uspoređuje i pronalazi univerzalnosti u interpretaciji komunikacijskih vrijednosti osobnih simbola. Umjetnička se aktivnost istraživanjem raščlanjuje na različite procese koji se pri nastanku djela međusobno podupiru te oblikovanjem vlastita sustava osobnih simbola stvaraju osjećaj individualnoga *rasterećenja* umjetnika i pojedincevu formu komunikacije na razumljiv, društveno prihvatljiv način. Navedenim se istraživačkim

postupcima analiziraju stavovi nepristranih ispitanika o čitljivosti / razumljivosti simbola kojima se koristim u svome radu.

Ključne riječi: simbol, crtež, tumačenje, komunikacija, razumijevanje

SUMMARY

At its beginning the symbol was broken object made of a piece of ceramics, wood or metal. Two persons that will not meet for a longer period of time keep a part each. When they meet again they will confirm their connection linking two parts. Thus the symbol separates and links because it reminds of entirety which can upturn again. Taking into consideration that symbol contains the broken part, its meaning hides in fissure as equally as in the link of separated parts. The symbol is alive and open to interpretation like an artwork. The doctoral artwork “Shaping Personal Symbols through Artworks and Their Universal Interpretation” associates methods of art research and qualitative research like analysis of content, heuristic methods and methods of self-observation. The objective art research is to single out personal symbols used in the drawings, to analyse their meanings and to examine general readability within the mainspring, i.e. drawing.

Theoretical context of research does not follow chronological sequence of some scientific and philosophical works phenomenon but literal course of own research. The works cited in the doctoral dissertation originate from different sources which meet in one point, i.e. in art. Freud’s culture analyses and Jung’s psychoanalytical researches are basis on which theoretical context is built. The works of psychoanalysts like Verena Kast, Anthony Stevens and Clarissa Pinkola-Estes, and philosophers Ernst Cassirer, Susanne K. Langer, Erich Fromm and Gaston Bachelard, together with linguists like Ferdinand de Saussure and Winfried Nöth enabled the support in further understanding of own art creations.

The survey of chosen symbols used in art is exhibited in the context of art research. Choosing the symbols, the appropriation to the topic of doctoral dissertation is taken into consideration. Therefore, the survey originated on the basis of subjective choice which strengthened the course of the personal symbols research and their use while the particular place was taken by art creativity of Laurie Anderson, Sophie Calle, Zlatko Kopljär and Sandra Vitaljić.

The art doctoral work “Shaping Personal Symbols through Artworks and Their Universal Interpretation” compares and finds out universalities in interpretation of communication values of personal symbols. The art activity is divided through different processes which support each other while shaping own system of personal symbols create the feeling of individual unburdening of artist and individual’s form of communication in the understandable, socially accepted way. The quoted procedures analyse attitudes of impartial examinees on readability of symbols used in my work.

Key words: symbol, drawing, interpretation and socially accepted way

EXPANDED SUMMARY

1. ON RESEARCH PROJECT AND THE AREA OF RESEARCH ITSELF

1.1. Title justification, motivation

1.2. Context of Research

1.3. Research Questions

1.4. Objective

1.5. Hypotheses

2. RESEARCH METHODOLOGY

2.1. First Research Chapter

2.2. Second Research Chapter

2.3. Third Research Chapter

2.4. Fourth Research Chapter

2.5. Fifth Research Chapter

2.6. Sixth Research Chapter

2.7. Discussion and Conclusion

2.8. Presentation

3. RESEARCH CONTRIBUTION AND CONCLUSION

EXPANDED SUMMARY

1. ON RESEARCH PROJECT AND THE AREA OF RESEARCH ITSELF

1.1. Title justification, motivation

Symbol is alive and open like artwork. Chevalier (1978) emphasizes nine functions of symbol: research function, function of substitution, mediator, union, pedagogy and therapy function, socialization function, echo and transcendent function, and function of psychic energy transformer. This multiplicity contributes to complexity of its activity. Symbol is neither part nor entirety. Symbol at the same time hides and discovers its components provoking intuition. It cannot be approached through rationalization or exclusively through imagination.

Doctoral art research of *Shaping Personal Symbols through Artworks and Their Universal Interpretation* separates personal symbols appeared in the course of drawing activities, analyses the meanings of personal symbols and examines their general readability within mainspring context, i.e. art drawing. This way is simultaneously examined communicology value of personal symbols on the example of individual creativity. In the research a big support was offered by historical survey of using symbol in the world of art within which universality use and strong communication value of the art message are visible.

According to Turković (2009) two equal forms of literacy, verbal and visual and art literacy respectively, cannot function only on the basis of our capabilities to accept information. Verbally literate person has to know and use basic components of the written language, and the same is with visual art literacy. The culture of reading has come to an end partly due to the influence of picture that we can read pretty successfully. The visual review is always more definite than the words since the book moves intellect and emotions (Turković 2009). The visual way is faster to create experience which we can easily connect with the phenomenon of intuition characteristic for human symbol of understanding.

The universal and personal stream within the symbol makes its meaning uncatchable. Symbol is man's creation which warrants cooperation of at least two persons on the occasion of revealing its meaning, observer and creator. Cassirer (1978) asserts that one of the biggest advantages of human symbolism is just the possibility of general application. Except for being universal, symbol is also changeable since we can utter the same thought in different languages or in several ways. Kris's (1970) universal element is recognition of what is known. The

pictures carry thought or meaning but on this occasion they also catch reality for that one who is observing them.

1.2. Context of Research

Context of Research finds its basis in Chevalier's (1978) function separation of symbols. The symbol is alive and open just like artwork, and briefly said it has nine functions. The research function is basic role of symbol since it enables us to observe connection of its parts outside the reasonable limits widening thus our field of consciousness. This very unreachable connection is not a space of our lack of knowledge or powerlessness but the place of undefined presentiment in which symbol is connected to the function of substitution. After that the symbol like intermediary connects known and unknown elements and different directions of our consciousness, consciously and unconsciously, and its unity function contracts in itself complete human experience. The pedagogic and therapy function take an important part of man's life creating from the earliest period of time the base for spontaneous expression, creative imagination and the feeling for what is invisible. In the structure of its socialization the function symbol connects us firmly to context in which we are because groups and time create their symbols. The symbol is alive if it creates echo in human being, and the echo is stronger if it is being nearer to spiritual tendencies of a person. Following the basic symbol function, the research one, and its widening possibility of widening our field of consciousness, Chevalier (2007) quotes transcendental activity of symbol according to Carl Gustav Jung. Regarding the transfer from one state into the other one and connection of contradictions the symbol creates new ways towards widening of consciousness. The last function of symbol is the one of transformer of psychic energy. It gives to our unconscious depths the form full of emotions, ready to urge different psychic processes.

On the basis of presented functions, the aspects of symbols are researched with the accent on personal symbols. With development and survey of art symbols the strongest area of interest are made by psychoanalytic achievements due to its closeness to art activities and creativity course. Further on in consideration the understanding of symbols in linguistics and philosophy are included as well as their strength in everyday visual communication.

1.3. Research Questions

The art research *Shaping Personal Symbols through Artworks and Their Universal Interpretation* arises through the following questions: Is the general readability of personal

symbols possible and in what way the meaning of personal symbol is changed when being observed by impartial respondent?

1.4. Objective

Within the frame of quoted theoretic text the objective of described art research *Shaping Personal Symbols Through Artworks and Their Universal Interpretation* is to separate emerged personal symbols and elements of personal symbols used in the described work, to analyse meaning of personal symbols and to examine their general readability within their mainspring contest, i.e. art drawing.

1.5. Hypothesis

In relation to guiding questions and the objective of research, the following research hypotheses have been formed:

H 1 General readability of personal symbols is possible.

H 2 The meaning of personal symbol does not change when the symbol is observed by impartial respondent.

2. RESEARCH METHODOLOGY

The research is presented in seven entireties: Understanding of symbols -The theoretic research context, Symbols in art, Shaping of own personal symbols in art practice, Universality of symbols explanation, Research methodology, Results, Discussion and Conclusion.

The research is carried out through uniting methods of art research and methods of qualitative research. The data gathered by method of content analysis are connected to symbols and personal symbols, while during shaping and analysis of personal symbols are used the heuristic method, method of direct observation and also method of content analysis. According to the principle of *focus of group*, the understanding of created personal symbols were tested by the subjects of research and coincidence both their and my explanations. Carrying out polling, the data relating to general readability of chosen personal symbols of mainspring context, i.e. drawing, were gathered by the examinees.

2.1. First Research Chapter

The first chapter entitled *Understanding of Symbols - Theoretic context of research*, through qualitative method of content analysis, offers theoretic research area and insight into historic development of symbol appearance and attempt of defining. The concepts close to symbol, sign and archetype, are differentiated in this chapter, and more detailed explanations are offered for functions and nature of symbols as well as disciplines which study it. The discipline which enters into study of symbols considerably influences the direction and process of understanding and beginning of symbol and in the end its interpretation as well. In theoretical context research the area of psychoanalysis is emphasized because psychoanalytic research enabled creation of notions of *personal symbol*, *universal meaning* and *collectively unconscious*. Later the accent was put on the theoreticians who contributed to communicology/communication development value of symbols. Theoretic research is directed onto works of Winfried Nöth, Cassier, Susanne K. Langer, and Georg Gadamer. Fromm's and Bachelard's works follow Freud's analyses of culture and Jung's researches, and particularly the works of psychoanalysts who were influenced by Verena Kast, Anthony Stevens and Clarissa Pinkola-Estes. The researches of De Saussure and Nöth separate linguistic structures organized differently from the structures of artwork while the works of Ernst Kris as well as the researches by Jadranka Damjanov and Vera Turković make intersections of different aspects and possibilities. The quoted authors with the added ones like Erwin Panofsky and Roland Barthes are cited and paraphrased in the other chapters as well.

2.2. Second Research Chapter

The second chapter entitled *Symbols in Art*, through qualitative method of content analysis shows some symbols in the artworks which simultaneously are mainly represented in my artworks exhibited on a solo exhibition Polynomial in September 2018. The historic survey of resulting phenomenon in art context emerged by own choice and analysis of some works in the structure art periods. On the occasion of the work analysis I rely upon already recognized interpretations to which my personal perceptions are added. The special part of the chapter examines contemporary personal symbolism of several authors, for example Sophie Calle, Nives Kavurić-Kurtović and Sandra Vitaljić. The artists like Joseph Beuys and Laurie Anderson are particularly emphasized due to their researches and change of personal experience into new symbolic systems that make them close to topic of doctoral art research. What is visible in this

chapter is that the research does not follow trail of historic symbolism although the works of some symbolists are being examined mainly due to the use of personal symbols.

2.3. Third Research Chapter

The third entirety, *Shaping of own personal symbols in art practice*, shows partly chronologically the process of own research of personal symbols through different media, mainly through heuristic method, method of self-observation and once more through method of content analysis. The chosen works enclose the area of video-art, graphic and drawing, and they simultaneously concern periods of creativity till the moment of work on the doctoral research as well as the works arisen in the structure of doctoral research. Each work is followed by the statement written at the beginning of the work but is also recognized from the present-day position. The continuation is interpretation of the exhibition *Polynomial*, the complex entirety consisting of the attempts to create a smaller collection of personal symbols and their interpretation, sketches, mistakes, notes and observations mentioned in passing, and of the main work of the same name which is the holder of whole doctoral research. The interpretation is followed by spatial setting of entirety *Polynomial* at the end of September 2018, in the interior of Bačva Gallery, Croatian Art Society.

2.4. Fourth Research Chapter

Forth entirety, *Universality of symbol explanation*, is theoretic context serving as preparation for examination carried out in the course of March 2019 in Osijek. In this part of dissertation I look over artwork as a document and start to preoccupy myself with it as a mark of hidden content and the other meaning respectively. Finding and deciphering successfully symbolic values, which often surprise the very artist himself, are subjects of deeper sense of the work. The authors like Turković, Panofsky, Fromm and Didier offer the support to me in the moments of seeing universality of interpretation.

2.5. Fifth Research Chapter

Methodology of research is described in the fifth chapter. The subjects of research are students of the Faculty of Education in Osijek, 77 women and 5 men. The statistical method is used in examination and measure instrument of research is polling.

2.6. Sixth Research Chapter

The sixth chapter states the results of carried out research and put forward the graphic survey of some questions and representation of each answer. Particularly analysed is also each graph and what is emphasized are questions which are important due to number of answers which coincide with those presented in dissertation.

2.7. Discussion and Conclusion

In the ending part of doctoral research I connect the results obtained in carried out polling with practical art research on the basis of which I shaped the symbols whose meaning was examined. I also look back on the therapy role of symbol which I consider a valuable part of communologic function and I explain the value of the process I was passing through on the occasion of shaping personal symbols, analysing their meanings and examination of universal interpretation.

2.8. Presentation

Polynomial series were publicly presented at a solo exhibition of Jelena Kovačević in the Gallery *Bačva* in Zagreb (2018).

3. RESEARCH CONTRIBUTION AND CONCLUSION

The presumed contribution of doctoral art research work *Shaping Personal Symbols through Artworks and Their Universal Interpretation* include the comparison and finding of universality in the interpretation of communication values of personal symbols. Presenting art work as an expression of internal psychologic and mental states of an artist simultaneously examines the notion of art as a symbolic activity and then the structure imagination is analysed for the purpose of creativity course analysis. Through uniting the comunicology values with individuality of personal symbols the interpersonal processes, understanding and acceptance of diversity complete and advance.

This research of art creative activity divides in more activities which mutually support one another in the beginnings. Through shaping own system of personal symbols what appears is the feeling of artist's individual unburdening while his communication form is shown in the understandable, socially accepted way. The mutual tolerance moves inter alia through knowing themselves and in revealing the differences among our real and ideal *I*. Through recognition

and acceptance own experience in the form of personal symbols the way to recognize the same in the others is cleared which considerably contributes to building empathy and the other moral values. Thus the area seized with art widens into all aspects of human life, and art activity, beside its aesthetic functions and important factor in the development of cognitive abilities, critical opinion or active relation toward the environment, simultaneously become a part of continuous mental hygiene of an individual in each period of his life.

UVOD	1
1. RAZUMIJEVANJE SIMBOLA – TEORIJSKI KONTEKST ISTRAŽIVANJA.....	7
1.1. O SIMBOLU	7
1.2. RAZLIKA IZMEĐU SIMBOLA I ZNAKA	14
1.3. VRSTE, NARAV I ULOGA SIMBOLA.....	17
1.4. O SLOBODNOM PROSTORU SIMBOLA	22
1.5. SIMBOLIČKO POIMANJE ISKUSTVA	25
1.6. VEZA UMJETNOSTI I PSIHOANALIZE	32
1.6.1 <i>Crtež kao prostor slobodnih asocijacija.....</i>	<i>36</i>
2. SIMBOLI U UMJETNOSTI	38
2.1. POVIJESNI PREGLED POJAVE SIMBOLA U LIKOVNOJ UMJETNOSTI DO SREDINE 20. STOLJEĆA	39
2.1.1. <i>Prapovijesno doba, rimska, starokršćanska i bizantska umjetnost</i>	<i>40</i>
2.1.2. <i>Umjetnost Srednjega vijeka.....</i>	<i>43</i>
2.1.3. <i>Renesansa.....</i>	<i>45</i>
2.1.4. <i>Barok.....</i>	<i>47</i>
2.1.5. <i>Klasicizam</i>	<i>48</i>
2.1.6. <i>Realizam.....</i>	<i>49</i>
2.1.7. <i>Moderna umjetnost.....</i>	<i>50</i>
2.1.7.1. <i>Impresionizam.....</i>	<i>51</i>
2.1.7.2. <i>Simbolizam</i>	<i>53</i>
2.1.7.3. <i>Ekspresionizam</i>	<i>56</i>
2.1.7.4. <i>Kubizam.....</i>	<i>65</i>
2.1.7.5. <i>Futurizam</i>	<i>68</i>
2.1.7.6. <i>Dadaizam</i>	<i>70</i>
2.1.7.7. <i>Nadrealizam</i>	<i>72</i>
2.1.7.8. <i>Američki realizam.....</i>	<i>79</i>
2.1.7.9. <i>Apstraktni ekspresionizam.....</i>	<i>81</i>
2.1.8. <i>Suvremena simbolika i autori.....</i>	<i>88</i>
2.1.8.1. <i>Pop-art.....</i>	<i>88</i>
2.1.8.2. <i>Neostilovi.....</i>	<i>90</i>
2.1.8.3. <i>Postmoderna.....</i>	<i>95</i>
2.1.8.4. <i>Umjetnice od posebnoga značaja</i>	<i>107</i>
2.1.8.5. <i>Hrvatski autori</i>	<i>111</i>
3. OBLIKOVANJE OSOBNIH SIMBOLA U UMJETNIČKOJ PRAKSI.....	116
3.1. U POTRAZI ZA OSOBNIM SIMBOLIMA.....	116
3.1.1. <i>Postupno prilaženje.....</i>	<i>116</i>
3.1.2. <i>Osobni muzej.....</i>	<i>144</i>
3.1.3. <i>Slagalica.....</i>	<i>145</i>
3.1.4. <i>U korak s promjenom</i>	<i>146</i>

3.2. POLINOM I REKAPITULACIJA.....	148
3.2.1. Likovna osnova / koncept	148
3.2.2. Izdvojeni simboli.....	156
3.2.3. Autoportret sa šalicom kave koja se izljuje.....	162
3.2.4. Anine ruke	167
3.2.5. Majka prikazana kao djevojčica.....	170
3.2.6. Baka.....	172
3.2.7. Labud.....	174
3.2.8. Sitan uzorak na Aninim hlačama.....	175
3.2.9. Tanka bijela vrpca s čvorom	178
3.2.10. Slaganje kao princip stvaranja.....	181
3.2.11. naziv crteža: Polinom.....	182
4. O UNIVERZALNOSTI TUMAČENJA SIMBOLA	188
4.1. IKONOGRAFIJA.....	189
4.2. SEMANTIKA	190
4.3. PERCEPCIJA I VIZUALNA PISMENOST	190
4.4. PREDUVJET KOMUNIKACIJE	195
5. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA.....	196
5.1. CILJ ISTRAŽIVANJA	196
5.2. ISTRAŽIVAČKO PITANJE	196
5.3. UZORAK	197
5.4. INSTRUMENTI ISTRAŽIVANJA	197
5.5. POSTUPAK	197
6. REZULTATI	198
7. RASPRAVA I ZAKLJUČAK	208
LITERATURA	211
INTERNETSKE POVEZNICE:.....	215
PRILOG	219
PRILOG 1.	219
PRILOG 2.	230
ŽIVOTOPIS.....	238

UVOD

Simbol kao pojam gotovo je nemoguće definirati. Pojavi, klasifikaciji i pojašnjenju simbola dosada su pristupile brojne discipline poput filozofije, jezikoslovlja, psihologije i umjetnosti. Prolazeći različita područja i njihova postignuća nalazimo jednakovrijedne pristupe i inačice karakteristika simbola, ovisno o kontekstu unutar kojega se promatra. Prilikom pokušaja definiranja pojma uputno je opredijeliti se iz kojega se kuta želi ući u diskurs o simbolu. Spoj različitih, nekompatibilnih pristupa mogao bi rezultirati zanimljivom, ali opasnom mješavinom. Na samom početku promišljanja najlakše je osloniti se na općenitiji smjer koji u definiranju pojma pokušava pronaći više dodirnih točaka različitih pristupa i stvoriti sigurnu zonu kojoj se istraživač može vratiti u slučaju poteškoća.

U slaganju općenitoga i opsežnoga Rječnika simbola Chevalier i Gheerbrandt (1987) pružili su kvalitetan uvid u različite definicije pojma, svojstva i vrste simbola te njihov nastanak unutar čovjekove psihičke strukture. Pojmovi bliski simbolu, primjerice znak, arhetip i simbolika, potkrepljeni su definicijama iz različitih područja, poput antropoloških Gilberta Duranda ili psihoanalitičkih Jacquesa Lacana. Ipak, jasno je rečeno da taj rječnik ne može biti zbirka definicija kakve nalazimo u ostalim rječnicima i leksikonima, već zbog samoga svog predmeta. Simbol se ne može definirati jer riječi ne mogu u potpunosti izraziti jedno ili više značenja simbola (Chevalier i Gheerbrandt, 2007). Kronološki gledano, najstariji podatci govore da je već od svojih početaka simbol bio, slikovito kazano,

„predmet presječen na dva dijela, dva komada keramike, drva ili kovine. Dvije osobe čuvaju po jedan dio: domaćin i gost, vjerovnik i dužnik, dva hodočasnika, dva bića koja se rastaju na dugo vrijeme. Kada se iznova sastanu, uspoređivanjem dvaju dijelova potvrdit će svoju povezanost gostoprimstvom, svoje dugove, svoje prijateljstvo. (...) Simbol rastavlja i spaja; sadrži oba pojma: razdvajanje i sjedinjenje; on podsjeća na zajednicu koja je bila podijeljena i koja se opet može stvoriti. Svaki simbol sadrži dio razbijenog znaka; značenje simbola otkriva se u onome što je ujedno pukotina i veza između razdvojenih pojmova“ (Chevalier i Gheerbrandt, 2007: XI).

Iz navedenoga se doima da su razdvojeni dijelovi unutar simbola u neprekidnoj čežnji i dinamici jedan prema drugome – to je njihova narav koja uvjetuje narav simbola kao cjeline. Simbol je živ i otvoren poput umjetničkoga djela, priče, kretnje ili pak znanstvene spoznaje. U daljnjem tekstu Chevalier (2007) raščlanjuje kompleksnu problematiku pristupa funkcijama simbola. Sažeto rečeno, simbol ima devet funkcija:

1. istraživačka funkcija
2. funkcija zamjene
3. funkcija posrednika
4. funkcija sjedinjenja
5. pedagoška i terapijska funkcija
6. socijalizacijska funkcija
7. funkcija odjeka
8. transcendentna funkcija
9. funkcija transformatora psihičke energije.

Istraživačka je funkcija osnovna uloga simbola jer nam omogućuje promatranje veze njegovih dijelova izvan granica razuma te na taj način proširuje naše polje svijesti. Upravo ta nedokučiva veza nije prostor našega neznanja ili nemoći već mjesto neodređene slutnje, koje u simbolu vezujemo uz funkciju zamjene. Simbol zatim poput posrednika spaja poznate i nepoznate elemente te različite smjerove naše svijesti, svjesno i nesvjesno, a njegova funkcija sjedinjenja sažima u sebi cjelokupno ljudsko iskustvo. Pedagoška i terapijska funkcija zauzimaju važan dio čovjekova života već od najranije dobi stvarajući podlogu za spontani izraz, stvaralačku maštu i osjećaj za nevidljivo. U sklopu svoje socijalizacijske funkcije simbol nas čvrsto povezuje s kontekstom u kojem se nalazimo jer skupine i razdoblja stvaraju svoje simbole. Simbol je živ ako u čovjekovu biću stvara odjek, a odjek je snažniji što je bliži duhovnim tendencijama osobe. Nadovezujući se na osnovnu funkciju simbola, istraživačku, i njezinu mogućnost proširivanja našega polja svijesti, Chevalier (2007) navodi transcendirajuće djelovanje simbola prema Carlu Gustavu Jungu. U smislu prijenosa iz jednoga stanja u drugo te spajanja proturječnosti, simbol stvara nove puteve k proširivanju svijesti. Posljednja pak funkcija simbola jest ona transformatora psihičke energije. Našim nesvjesnim dubinama daje oblik napunjen emocijama, spreman za poticanje različitih psihičkih procesa (Chevalier i Gheerbrandt, 2007).

Višestrukost funkcija odnosno uloga simbola pridonosi složenosti njegova mehanizma djelovanja. Princip po kojem pristupamo tumačenju simbola suprotstavlja logiku imaginarnoga i logiku razuma, što možemo primijetiti na već spomenutom primjeru *tessera hospitalisa*, prelomljenoga predmeta, gdje napetost među razdvojenim dijelovima stvara poseban, nedokučiv odnos koji naslućuje. Simbol nije jedan od svojih dijelova, niti je cjelina. Svoje dijelove istovremeno skriva i otkriva, u bljeskovima, provocirajući intuiciju. Racionalizacijom ili isključivo imaginacijom možemo mu se približiti.

Teorijski okvir istraživanja u doktorskom radu grana se poglavito oko djela Ernsta Cassirera i Susanne K. Langer. Prema Cassireru (1978) čovjek je *animal symbolicum*, umna simbolička životinja odgovorna za stvaranje različitih simboličkih oblika te sposobna za ostvarivanje tzv. relacijske misli koja

„počiva na čovjekovoj sposobnosti da izolira relacije razmatrajući ih u njihovom apstraktnom značenju, sposobnost koja je osnova cjelokupnog njegova razvoja“ (Cassirer, 1978: xlii).

Kao potvrda tomu u predgovoru *Filozofije u novome ključu* Susanne K. Langer (1967) objašnjeno je da autorica nastoji uputiti na simbol kao predmet moderne logike jednako kao i psihologije te da se u njemu krije ključ za poimanje ljudskoga duha.

Pisani dio istraživanja osobnih simbola i njihovoga univerzalnog tumačenja podijeljen je na sedam cjelina navedenih sljedećim redosljedom: *Razumijevanje simbola - Teorijski kontekst istraživanja*, *Simboli u umjetnosti*, *Oblikovanje osobnih simbola u umjetničkoj praksi*, *O univerzalnosti tumačenja simbola*, *Metodologija istraživanja*, *Rezultati te Rasprava i zaključak*. U okviru navedenoga teorijskog konteksta cilj predstavljenoga umjetničkog istraživanja, *Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje*, jest izdvojiti nastale osobne simbole odnosno elemente sustava osobnih simbola upotrijebljenih u predstavljenom radu, analizirati značenja osobnih simbola te ispitati njihovu opću čitljivost unutar svojeg izvorišnog konteksta, umjetničkoga crteža.

Postavljena istraživačka pitanja ispituju je li moguća opća čitljivost osobnih simbola te na koji se način mijenja značenje osobnoga simbola kada ga promatra nepristrani ispitanik. Sukladno predloženim istraživačkim pitanjima oblikovane su dvije hipoteze:

H1 Moguća je opća čitljivost osobnih simbola i H2 značenje osobnoga simbola ne mijenja se kada ga promatra nepristrani ispitanik. Istraživanje je provedeno udruživanjem metoda umjetničkoga istraživanja i kvalitativnih metoda. U cjelinama *Razumijevanje simbola - Teorijski kontekst istraživanja* te *Simboli u umjetnosti* metodom su analize sadržaja prikupljeni podatci koji su potom uobličeni u skladu s temom istraživanja. Prilikom oblikovanja i analize osobnih simbola rabljena je heuristička metoda, metoda samopromatranja i metoda analize sadržaja. Nakon prikupljanja osobnih simbola, u četvrtoj se cjelini koristim različitim stručnim izvorima koji se bave univerzalnošću simbola. U petoj je cjelini na temelju fokus grupe ispitana razumljivost kreiranih osobnih simbola subjektima istraživanja i podudarnost njihova i mojega

tumačenja. Anketnim upitnikom prikupljeni su podaci koji se tiču opće čitljivosti odabranih osobnih simbola unutar izvorišnoga konteksta realiziranoga rada.

Prva cjelina obrazlaže teorijski kontekst istraživanja i pruža uvid u povijesni razvoj nastanka simbola i pokušaje definiranja. Pojmovi koje nerijetko vežemo uz simbol, poput znaka ili arhetipa, u ovom su poglavlju diferencirani u odnosu jedan na drugoga te u odnosu na simbol. Nadalje, detaljnije su pojašnjene višestruke funkcije i narav simbola, i predstavljene discipline koje proučavaju simbole. Potonje je od iznimne važnosti jer disciplina koja se upušta u proučavanje, uvelike utječe na smjer i proces razumijevanja nastanka simbola te, u konačnici, i njegovo tumačenje. Područje psihoanalize istaknuto je jer su istraživanja u tom smjeru omogućila stvaranje pojmova *osobnoga simbola*, *univerzalnoga značenja* te *kolektivnoga nesvjesnog*. Naglasak je potom stavljen na teoretičare koji su doprinijeli razradi komunikološke vrijednosti simbola. Teorijsko je istraživanje usmjereno na djela Ernsta Cassirera, Susanne K. Langer i Georga Gadamera. Djela Fromma i Bachelarda na poseban se način nastavljaju na Freudove analize kulture i Jungova istraživanja te na djela psihoanalitičara na koje je utjecao, Verene Kast, Anthonyja Stevensa i Clarisse Pinkola-Estes. Istraživanja De Saussurea i Nötha raščlanjuju jezične strukture uređene drukčije od struktura umjetničkoga djela, dok djela Ernsta Krisa te istraživanja Jadranke Damjanov i Vere Turković stvaraju sjecišta različitih aspekata i mogućnosti. Navedeni su autori, uz dodatak drugih, poput Erwina Panofskog i Rolanda Barthesa, citirani i parafrazirani i u ostalim poglavljima.

Druga cjelina metodom analize sadržaja čini pojedine simbole u umjetnosti koji su ujedno zastupljeni u mojim likovnim radovima izloženima na samostalnoj izložbi *Polinom* u rujnu 2018. godine. Povijesni je pregled pojave simbola u umjetničkom kontekstu, prema tomu, nastao vlastitim odabirom pojedinih autora u sklopu umjetničkih razdoblja. Poseban dio razmatra suvremenu osobnu simboliku nekolicine autora. Umjetnici Joseph Beuys i Laurie Anderson, primjerice, istražuju i preoblikuju osobne događaje koji su izvor inspiracije i poticaja u nastavku istraživanja. Istraživanje ne slijedi trag povijesnoga simbolizma, iako su djela pojedinih simbolista razmatrana poglavito zbog uporabe osobnih simbola. Suvremeni odjek simbolizma u stvaranju osobnih simbola povezan je u konačnici s izričajem umjetnica poput Sophie Calle, Nives Kavurić-Kurtović i Sandre Vitaljić.

Treća cjelina, *Oblikovanje osobnih simbola u umjetničkoj praksi*, dijelom kronološki prikazuje proces vlastitoga istraživanja osobnih simbola kroz različite medije poglavito heurističkom metodom, metodom samopromatranja i nanovo metodom analize sadržaja. Odabrani radovi obuhvaćaju područja videoumjetnosti, grafike i crteža, a tiču se razdoblja stvaralaštva do trenutka rada na doktorskom istraživanju. Svaki je rad praćen mojom izjavom

pisanom u vrijeme nastanka djela, ali i sagledan iz današnje pozicije. U nastavku slijedi interpretacija djela *Polinom*, složene cjeline koja se sastoji od pokušaja stvaranja manje zbirke osobnih simbola i njihova tumačenja, skica, pogrešaka, zapisa i usputnih opaski te od glavnoga istoimena rada, koji je nositelj cjelokupnoga doktorskog istraživanja. Interpretacija je praćena prostornim postavom cjeline *Polinom* krajem rujna 2018. godine u interijeru Galerije Bačva Hrvatskoga društva likovnih umjetnika.

Četvrta cjelina, O univerzalnosti tumačenja simbola, teorijski je kontekst koji služi kao priprema za ispitivanje provedeno tijekom mjeseca ožujka 2019. godine u Osijeku. U ovom dijelu disertacije promatram umjetničko djelo kao dokument te se započinjem baviti njime kao oznakom skrivenoga sadržaja odnosno drugoga značenja. Pronalaženje i odgonetavanje simboličkih vrijednosti, koje često iznenađuju i samoga umjetnika, predmetom su dubljega smisla djela. Autori poput Turković, Panofsky, Zeki, Fromm te Didier pružaju mi podršku u trenucima propitivanja univerzalnosti tumačenja.

Peto poglavlje opisuje metodologiju istraživanja. Subjekt istraživanja čine 82 studenta Fakulteta za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku, od kojih 77 čine žene, a 5 muškarci. Prilikom ispitivanja korištena je statistička metoda, a mjerni instrument istraživanja jest anketa.

U šestome poglavlju iznosim rezultate provedenoga istraživanja te pokazujem grafičke prikaze pojedinih upita i zastupljenosti svakoga odgovora. Također zasebno analiziram svaki graf te ističem pitanja koja su značajna po broju odgovora koji se podudaraju s onima opisanim u disertaciji.

U zadnjemu dijelu doktorskoga istraživanja povezujem rezultate dobivene provedenom anketom s umjetničkim praktičnim istraživanjem na temelju kojega sam oblikovala simbole čije sam značenje ispitala. Također se ponovno osvrćem na terapijsku ulogu simbola koju smatram važnim dijelom komunikološke funkcije te objašnjavam značenje procesa kojim prolazim prilikom oblikovanja osobnih simbola, analiziranja njihova značenja i ispitivanja univerzalnoga tumačenja.

Pretpostavljeni doprinos umjetničkoga istraživanja doktorskoga rada *Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje* obuhvaća usporedbu i pronalaženje univerzalnosti u interpretaciji komunikacijskih vrijednosti osobnih simbola. Prikazivanjem umjetničkoga djela kao izraza unutrašnjih psiholoških i duševnih stanja umjetnika ujedno je razmatran i pojam umjetnosti kao simboličke aktivnosti te analizirana struktura imaginacije u svrhu analize kreativnoga tijeka. Umjetnička se kreativna aktivnost ovim istraživanjem raščlanjuje na različite procese koji se pri nastanku djela međusobno podupiru te oblikovanjem vlastitoga sustava osobnih simbola stvaraju osjećaj individualnoga

rasterećenja umjetnika i pojedinačevu formu komunikacije na razumljiv, društveno prihvatljiv način.

1. RAZUMIJEVANJE SIMBOLA – TEORIJSKI KONTEKST ISTRAŽIVANJA

Istraživanje o simbolu, njegovoj funkciji i naravi sa svakim me pomakom ostavljalo u još većoj nedoumici. S obzirom na to da se moje prijašnje obrazovanje nije u tolikoj mjeri udaljavalo od umjetničke prakse, filozofski su mi i lingvistički pogledi otvorili puteve k novim pitanjima i sadržajima koje je trebalo istražiti. U sljedećem tekstu teorijskoga konteksta nisam nastojala pratiti kronološki slijed pojave pojedinih djela već pružiti doslovan tijek vlastitoga istraživanja. Željela sam isto načelo rabljeno prilikom rada na samostalnoj izložbi primijeniti na istraživanje znanstvene i filozofske literature jer na taj način stječem istinski uvid u dogodnišnji proces, koji je rezultirao ne samo osobnim obogaćivanjem i nadgradnjom već i spoznajom o snazi koja se u istraživaču gomila u trenucima kada je usredotočen na svoj krajnji cilj. Djela navedena u prvoj cjelini stoga potječu iz različitih diskursa koji se susreću u jednoj točki, umjetnosti. Chevaliereov i Gheerbrantov Rječnik simbola bio je odskočna daska k širokom spektru zahvaćenome simbolima. Cassirerovo poimanje čovjeka i njegove djelatnosti te tekstovi Susanne K. Langer usmjeravaju me na mnogostrukost i slojevitost čovjekovih simboličkih tvorevina, dok su djela Fromma i Bachelarda na poseban način u teorijski okvir unosila liriku svakodnevice. Freudove analize kulture i Jungova istraživanja, prikazana u autorskim djelima jednako kao i djelima psihoanalitičara na koje je utjecao, kao što su Kast, Stevens i Pinkola-Estes, približila su mi područje nesvjesnoga i potencijal koji ono sadržava za proizvodnju simbola. Autori poput de Saussurea i Nötha otkrili su mi svijet do sada nepoznatih struktura koje su uređene na način u potpunosti drukčiji od struktura umjetničkoga djela, dok su djela Ernsta Krisa i istraživanja Jadranke Damjanov i Vere Turković u mojemu doživljaju oblikovale sjecišta različitih struja, pogleda i mogućnosti.

1.1. O simbolu

Kada govorimo o nastanku i tumačenju, simboli su predmet zanimanja različitih disciplina poput psihologije, filozofije, povijesti, lingvistike, antropologije, umjetnosti, medicine, marketinga ili politike. Na mrežnim je stranicama pojmovnika *Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža* simbol, (lat. *symbolum* < grč. *σύμβολον*: znak, znamenje), pojam koji se rabi u humanističkim znanostima. Općenito govoreći, simbol se često poistovjećuje s pojmom znaka. Tom se prilikom smatra da su svi simboli znakovi, no svi znakovi (signali) nisu

simboli. Simbol pripada posebnoj vrsti znaka koji je s označenim predmetom povezan sličnošću, dok je njegovo značenje mnogostruko i nikada ne denotira nešto određeno, poput znaka. Romantičari simbol postavljaju nasuprot alegoriji i zadržavaju njegovo neodređeno značenje. On je ikonički znak bogatoga značenja. Simbolizam i nadrealizam temelje se na razlici znaka kao jednostavnoga komunikacijskog slikovnog podatka i individualnoga, značenjima bogatoga. Na tom tragu, s porastom teorijskoga zanimanja za simbole, smatra se da je kultura prožeta različitim oblicima čovjekove simboličke djelatnosti.¹

Simbol se, nadalje, ističe kao termin unutar semiotike, znanosti o znakovima i simbolima. Najopćenitije gledano, pojam simbola sinonim je za pojam „znaka“ u semiotici. U želji za istraživanjem ovoga, meni potpuno nepoznatoga područja, posežem za preglednim priručnikom Winfrieda Nötha. Ovo me djelo postupno uvelo u problematiku semiotike i pružilo korisne informacije vezane uz terminologiju. Nöth (2004) u *Priručniku semiotike* ističe da se pri tomu znakovi nekada svrstavaju u podrazred simbola. U užem smislu, Nöth simbole svrstava u podrazred znakova. Tako definiran, simbol može biti konvencionalni znak, ikonički (slikovni) znak te znak opterećen posebnim konotacijama. Prva dva znaka vezujemo uz znanosti o kulturi. U daljnjem tekstu Nöth pruža, među ostalim, jezgroviti pregled poimanja simbola kod autora koji su se njime bavili, poimanje simbola u estetici, osvrt na značenje simbola i njegov smisao te, u konačnici, simbol sagledan iz konteksta psihoanalize. Tako Goodman simbol doživljava kao općenit i bezbojan pojam kojim su obuhvaćene riječi, slike ili, primjerice, karte. Lacan rabi pojam simbola u smislu najbližijem pojmu znaka unutar opće semiotike. U njegovim je djelima simbolnost dio trojstva unutar kojega uz simbolično stoje još stvarno i imaginarno. Realno je domena primitivnoga, imaginarno je područje slika, dok se simbolično nalazi u području jezika i vizualnih znakova. Govoreći o spominjanju simbola u estetici, Nöth ističe autore Kanta i Hegela. Immanuel Kant simbole određuje kao sredstva analogije dok ih Hegel u djelu *Estetika* definira kao znakove. Ipak, razlikuje čisto arbitrarne znakove od simbola, čije je značenje opće (Nöth, 2004). U teoriji Charlesa Peircea simbol predstavlja jednu od triju vrsta znakova. U tom je slučaju simbol proizvoljan i konvencionalan u relaciji na predmet te je sličan de Saussureovu poimanju jezičnoga znaka.

Među najznačajnija djela semiologije pripadaju analize Ferdinanda De Saussurea. De Saussure (2000) tvrdi da postoje simboli koji sadrže ostatke prirodne veze između predmeta i njegova znaka te su u velikoj mjeri prihvaćeni u komunikaciji pa ne bi ni na koji način mogli biti zamijenjeni nekim drugim simbolom. U De Saussureovom djelu *Tečaj opće lingvistike*

¹ preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=55997> 25. lipnja 2018.

izdanom 1916. godine pronalazim prikaz ustrojstva lingvističkoga znaka koje mi uvelike pomaže u razumijevanju simbola. Autor upozorava da veza koja spaja ime i stvar nije jednostavna operacija, kako se često pretpostavlja. Jedinstvo jezičnoga znaka čini zbližavanje dvaju termina psihičke prirode koji se u našem mozgu povezuju asocijacijama. Jezični znak spaja pojam i akustičnu sliku (prirodnu predodžbu riječi putem osjetila, psihički otisak zvuka). De Saussure (2000) nadalje predlaže da se za cjelinu zadrži riječ *znak*, a da se riječi *pojam* i *akustička slika* zamijene s *označenik* (*signifié*) i s *označitelj* (*signifiant*). Prvo je načelo u spajanju arbitarnost znaka. Veza kojom su označitelj i označenik povezani jest proizvoljna pa iz toga proizlazi da je jezični znak arbitaran. Autor predlaže da se za označavanje jezičnoga znaka ili, točnije rečeno, označitelja ne rabi riječ *simbol*. Osobina je simbola da nije u potpunosti arbitaran. Unutar simbola uvijek postoji neki zaostali element prirodne veze između označitelja i označenika. Primjerice, vagu kao simbol pravde nikada ne bismo mogli zamijeniti nekim drugim predmetom. Drugo je načelo u spajanju označenika i označitelja linearni karakter označitelja. Označitelj je slušne prirode te se događa u samome vremenu, a proteže se u prostoru linearno. Obrnuto od vizualnih označitelja kao što su pomorski signali, elementi akustičkih označitelja iskazuju se lančano jedan za drugim (de Saussure, 2000). Nakon de Saussurea sam u svojim bilješkama tražila slične zaključke i podjele koje su se ustrojstvom nadovezivale na autora, ali i udaljavale. U tome bih smislu napomenula da Barthes (2009) u svakom semiološkom sustavu vidi tri različita člana i nikada ne poima jednog po jednog člana, nego vezu koja ih sjedinjuje. Promatra, dakle, označitelja, označeno i znak, koji je suma asocijacija prethodnih članova (Barthes, 2009). Mišćević i Zinaić (1981) upućuju na harvardskoga profesora povijesti umjetnosti i arhitekture, Henrija Zenera, koji govori o poteškoćama uspostavljanja semiologije umjetnosti. Čini se da bi unutar semiologije tj. općega istraživanja o znacima, umjetnost trebala imati udio. S obzirom na to da je lingvistički model semiologije vrlo razvijen, neobičan je položaj semiologije umjetnosti. Od 19. stoljeća, točnije u djelima Wölfflina, Morellija i autora bliskih njihovu promišljanju, postoje pokušaji osnivanja teorije koja bi umjetnost obrađivala poput jezika. De Saussure djelomično pojašnjava sukob analogije plastičkih umjetnosti i jezika. Verbalni su znakovi u potpunosti proizvoljni i utemeljeni na konvenciji, za razliku od umjetničkih znakova koji su dijelom prirodni te podupirani analogijom. Zener ustvrđuje da ne postoji jezik umjetnosti (prema de Saussureovom *langue*) te da bi važan izazov u oblikovanju semiologije umjetnosti bila distinkcija analitičkih jedinica. Iznenađujuće je što nakon toliko desetljeća promišljanja o obliku kao povlaštenomu području kritike umjetnosti, povijest umjetnosti još uvijek oskudijeva stručnim izrazima te tehnikom formalne analize (Mišćević i Zinaić, 1981). Krećemo li se u smjeru formiranja semiologije

umjetnosti, jedan od važnijih ciljeva bio bi odrediti granice konvencionalnoga i prirodnoga. U tom smislu Zerner navodi shvaćanje Meyer Shapira koji perspektivu rabi kao prirodni kôd, objašnjavajući ju na primjeru veze veličine lika i njegova značenja (Mišćević i Zinaić, 1981). Shapirove teorije, među ostalim, spominje i Jiří Weltruski, pišući o slici i njezinu značenju. Autor ističe da se slikarstvo koristi izražajnim sredstvom, vizualnim znakom, svojstvenim ne samo njemu. Karakteristika je vizualnoga znaka relativna prirodnost i materijalnost označitelja. Upravo materijalnost označitelja uvelike utječe na način na koji slika prenosi značenje odnosno kakav semiotički efekt izaziva. Weltruski citira Shapirovo opažanje da su kvaliteta gornjega i donjega dijela slike u vezi s promatračevom građom, gravitacijom, a moguće i vizualnim poimanjem neba i tla. Nadalje, Weltruski govori da je semiotska uloga materijalnoga na slikarskome djelu očitija u apstraktnim slikama. Sastavnice su slike u manjoj mjeri diferencirane nego jezične sastavnice, gledajući značenjske mogućnosti. Funkcije sastavnica slika raznolike su i mogu se zamjenjivati jer svaka komponenta stječe drukčiju vrijednost čim postane dijelom slike (Mišćević i Zinaić, 1981). Razmatranja Jiříja Weltruskog dotiču se dijelomično de Saussureove teorije spomenute na početku poglavlja. Proturječje u izražajnim sredstvima vizualnoga i jezičnoga znaka vidljivo je u vezi *označenoga s označiteljem*. U jeziku je zvuk konvencionalno vezan za jezik, stoga su *označeno* i *označitelj* vezani spojem koji je određen unutar lingvističkoga sustava. Slikarstvo je, pak, u tolikoj mjeri drukčije od jezika te se čini da su sastavnice vezane na suprotan način tj. da su povezane sličnošću. Povezujemo li *označeno s označiteljem* u slikarstvu trebamo imati na umu udio „kodificirane vezanosti“ (Mišćević i Zinaić, 1981: 141). Istaknuti termin Weltruski pojašnjava na primjeru simbolizma boja i grafičkih simbola. Naše je shvaćanje takvoga prikaza ograničeno iz razloga njegove pripadnosti semiotskom ustroju slike koja se razlikuje od našega, uglavnom mimetičkoga ustroja. Vezanost tumačimo kao znakove sličnosti, a simbol kao oznaku. Simbol ima jedno glavno značenje sastavljeno od više različitih značenja koja postaju vidljiva uporabom. Tu pojavu, navodi Weltruski, Gombrich uspoređuje s višeznačnošću jezika. Međutim, u slikarstvu se još uvijek značenje slike promatra sa stajališta što prizor „predstavlja“. U lingvistici se, primjerice, analizira značenje morfema, dok analize semiotike slike uglavnom sežu do ikonologije (i Panofsky izjednačuje „značenje“ i „predmet događanja“) (Mišćević i Zinaić, 1981).

U filozofiji se simbol definira kao slikovni izraz koji na osjetilni način predočava sadržaj iz područja nadosjetilnoga. U psihoanalizi je simbol sadržaj koji poprima drukčiji oblik – ideja ili misao zamijenjena drugom mentalnom predodžbom. Tim se „prerušavanjem“ u područje svjesnoga donose različiti sadržaji koji su iz nekoga razloga prije toga bili nesvjesni.

Da bismo razumjeli što je simbol, trebamo prvo pokušati shvatiti čovjeka i njegove aktivnosti. U analizi čovjeka i njegova djelovanja, najjasnija sam i najprimjenjivija objašnjenja pronašla u djelu Ernsta Cassirera. Čovjek je, prema Cassireru (1978), otkrio novu metodu svoga prilagođavanja vanjskoj zbilji. Pored osjetilno-živčanoga sustava, koji je zajednički svim životinjskim vrstama, u čovjeku nailazimo na prisustvo trećega sustava kojega autor naziva *simboličkim sustavom*. Taj pronalazak ima utjecaj na cijeli ljudski život jer zbog njega čovjek, uspoređen s ostalim životinjama, ne živi samo u široj stvarnosti već u njezinoj novoj *dimenziji*. Uočena je očita razlika između organskih reakcija i čovjekovih odgovora. Kod prve dolazi do neposredna i neogodiva odgovora na vanjski podražaj, dok je kod druge odgovor prekinut ili odgođen slijedom sporog misaonog procesa (Cassirer, 1978). Pod utjecajem vanjskih i unutarnjih događanja čovjek pohranjuje prikupljene podatke i priprema ih za obradu, aktivnost koja ne mora nužno biti kontinuirana niti ostvarena u jednome, cjelovitom vremenu. Spori misaoni proces o kojemu Cassirer govori nekada je raščlanjen, zaustavljen, a među njegovim etapama nerijetko dolazi do dugih stanki. Pretpostavimo da su i stanke dio toga kreativnoga tijeka jer čovjeku pružaju odmak i odmor od spoznajne aktivnosti. Tijelo i duh se nakon stvaralačkoga napora moraju oporaviti. Upravo to stvaralačko, sposobnost da iz neopipljive ideje stvorimo materijalni produkt, jest ono što nas razlikuje od ostalih vrsta. Duhovna je alkemija čovjekova namjera i odluka da od sirovoga, neobrađenoga materijala podsvijesti i ljudske prirode oblikuje uzvišeniju formu kojom će komunicirati. Cassirer zaključuje da životinja ima praktičku imaginaciju i inteligenciju, dok je samo čovjek razvio jedan novi oblik – *simboličku imaginaciju i inteligenciju* (Cassirer, 1978).

Percepcija je jako čovjekovo oruđe bez koje stvaralačko mišljenje nije moguće. Od Aristotela pa do današnjih teorija spoznajne uloge percepcije u spoznajnome činu nikada nije bila samostalna. Čak štoviše, marginalizacija se percepcije kao spoznajnoga alata u znanosti odražava na mnoga područja ljudskoga djelovanja, poput obrazovnoga sustava, što uvelike čudi s obzirom da se nalazimo u razdoblju slikovnoga obrata. To je stajalište vjerojatno povezano sa subjektivnošću interpretacije takvih sadržaja ili različitim perceptivnim sposobnostima pojedinaca. Susan Sontag (2007) i njezino djelo *O fotografiji* posebno me privukla, prvenstveno zbog moje ljubavi prema tome mediju te sam stoga željela saznati nešto više o fotografiji iz jednoga sasvim drugog aspekta. Sontag u tekstu navodi da se stvarnost oduvijek tumačila pomoću slika, dok je filozofija pak pokušavala odvratiti čovjeka od te *ovisnosti* utvrđivanjem mjerila za razumijevanje realiteta bez pomoći slike. Otkriće fotografije nije dovelo do porasta priklanjanja uz objektivnu stvarnost, ako takva kategorija postoji, već upravo suprotno – novo je doba učvrstilo čovjekovo uzdanje u sliku (Sontag, 2007). Mišćević i Zinaić (1981) ističu

Barthesovo napominjanje da je jedino fotografija u stanju iskazati svoju poruku bez kôda jer od mnoštva slika jedino fotografija može prenijeti doslovnu obavijest bez pomoći znakova ili pravila. Za razliku od fotografije, kodna se narav crteža stvara na tri razine: reprodukcija prizora na crtež podrazumijeva preobražaj pod utjecajem prijenosnih kodova koji su povijesno zadani (poput perspektive); crtanje također podrazumijeva odbacivanje beznačajnih podataka, dok fotografija to nije u stanju (ako ne govorimo o fotomontaži). „Drugim riječima, denotacija je crteža manje čista od fotografske denotacije jer nema crteža bez stila“ (Barthes, 1981: 78). Treća je razina učenje kodova crteža, koje Barthes ističe kao važnu semiološku činjenicu u de Saussurea (Mišćević i Zinaić, 1981). Sontag (2007) citira Feuerbacha koji nedugo nakon pojave fotografije primjećuje da tadašnje suvremeno društvo sliku postavlja ispred stvari, kopiju prije originala, a predodžbu i pojavu prije stvarnosti i živoga bića. Njemački je filozof vizionarski utvrdio jednu od najvećih pošasti današnjice – prizor je postao zamjena za iskustvo iz prve ruke (Sontag, 2007). Problem razumijevanja stvarnosti postaje složeniji kada shvatimo da se slika ne stvara samo izvan nas, već i u nama samima: u našim kreacijama, bljeskovima ideja, odabirima, projekcijama, snovima, priviđenjima, vizijama, iluzijama i halucinacijama. Neovisno o zdravlju organizma, bile patološke ili ne, te su slike simboli. Sontag (2007) za primjer slike kao unutarnjega čovjekova odraza navodi opažanja E. H. Gombricha koji ustvrđuje veću povezanost slike i objekta u primitivnih društava. Predmet i njegova slika bili su dvije fizički različite tvorevine iste energije ili duha (Sontag, 2007).

Cassirer (1978) smatra da umjesto ispitivanja podrijetla i razvoja prostora percepcije, treba analizirati simbolički prostor. U usporedbi s njim, percepcijski je prostor „mozaik jednostavnih osjetilnih podataka“ (Cassirer, 1978: 57). Složenim i teškim misaonim procesom razmatranja simboličkoga prostora spomenutim na početku poglavlja, počinjemo poimati ideju apstraktnoga prostora, jednoga od prvih i najznačajnijih otkrića grčke misli. Ulaskom u taj teritorij čovjekov kulturni život kreće u novome smjeru. U daljnjemu tekstu Cassirer (1978) uvodi složene procese simboličkoga pamćenja i simboličke misli, kojima je zajednička dodirna točka pojam imaginacije, iako je njezina uloga drukčija u oba slučaja. Simboličko je pamćenje proces ponavljanja i rekonstrukcije pojedinčeva iskustva iz prošlosti, gdje imaginacija postaje nužan element pravoga sjećanja. U drugome slučaju, onomu spoznajnom, simbolička misao jasno razlikuje realno i moguće, zbiljsko i irealno.

Vratimo se percepciji kao jednomu od spoznajnih alata, točnije samoopažanju. Subjektivnost, iako ne omogućuje znanstveni i mjerljiv rezultat, ne bi trebala biti zanemarena. U tome smislu Cassirer (1978) ističe metodu opažanja vlastitih psihičkih procesa. Isključivo introspektivno stajalište može izazvati sumnju, ali ne može biti isključeno iz istraživanja. Bez

samoopažanja i izravnoga osvještavanja osjećaja, opažaja i misli, ne bi mogla biti definirana niti psihologija kao područje istraživanja čovjeka. Ipak, odabirom isključivo toga puta nikada se neće steći cjelovita slika ljudske prirode. Metoda samoopažanja otkriva samo onaj mali dio čovjekova života dostupan našem pojedinačnom iskustvu (Cassirer, 1978). Poniranjem u sebe, činom samopromatranja nužnim za održavanje osobne mentalne higijene, udaljavamo se od fizičkoga svijeta i prenosimo na sam početak dugotrajnoga procesa samospoznaje. Kategorija razuma nije isključena iz toga procesa, ali razum nije pojam prikladan za obuhvaćanje cijeloga bogatstva i raznolikosti oblika čovjekova kulturnog života – simboličkih oblika. Iz toga razloga Cassirer (1978), umjesto definiranja čovjeka kao *animal rationale*, osmišljava termin *animal symbolicum*. Na taj način ističe čovjekovu specifičnu odluku kojom mu se otvorio jedan novi put, onaj k civilizaciji (Cassirer, 1978). Sviješću da oblik koji stvaramo i kojim se koristimo, koji nas privlači ili mu težimo utjelovljuje materijalnu granicu čijim prelaskom ulazimo u područje apstraktnoga značenja, gradimo usporednu misao. Taj je neuhvatljivi i neopipljivi sadržaj čovjekova specifična osobina na temelju koje se događa samo njemu svojstveno simboličko ponašanje. Udaljavajući se svojevolumino od materijalnoga svijeta, čovjek ulazi u svijet simbola. Sljedeće djelo kojemu se okrećem jest ono Susanne K. Langer, iz razloga što je svrstana u krug Cassirerovih istomišljenika. Langer (1967) slijedi Cassirerovu misao i svojim riječima potvrđuje čovjeka kao jedinoga tvorca simbola. Langer naglašava da su simboli sredstvo kojim se objekti shvaćaju. U tomu se smislu i razlikuju od znakova, koji izravno upućuju na objekt. Simboli predstavljaju zamisao, glavnu misao (engl. conception) stvari, a ne samu stvar (Langer, 1967). Za shvaćanje takvoga pristupa važno je poznavati dvije funkcije jezika, konotaciju i denotaciju. Navedeni su semantički pojmovi međusobno oprečni. Denotativno značenje izravno predstavlja predmet koji se odnosi na neki jezični izraz. Na mrežnim je stranicama Hrvatske enciklopedije naveden primjer *majke* kao ženskoga roditelja. Pod konotativnim bismo značenjem razumjeli subjektivni pojam o majci kojim je ukazano na, primjerice, brižnost.² Dakle, prema Langer (1967), konotacija pripada svim simbolima jer je ona funkcija koja odgovara činu shvaćanja. Konotacija riječi odnosno simbola jest zamisao, ideja subjektivnoga iskustva, a denotacija je zamisao objekta kao veza riječi s vanjskim svijetom. Upravo se po zamisli znak razlikuje od simbola, stoga ona postoji kod intuitivnih (umjetničkih) simbola i kod diskurzivnih (znanstvenih) simbola (Langer, 1967).

Cassirer (1978) pod teritorijem obuhvaćenim simbolima podrazumijeva jezik, mit, umjetnost i religiju kao osnovne sastavnice te stvarnosti i navodi da bez simbolizma čovjek ne

² preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14586> 10. srpnja 2018.

bi imao pristupa svijetu ideja koji se otvara u tim društvenim pojavama. Što se više usredotočuje na simbol, čovjek gubi fizičku stvarnost (Cassirer, 1978). Jednako tako i Langer stvara čvrstu poveznicu simbola, artikulacije iskustva i slike. S tom namjerom ističe važnost imaginacije kao određenoga oblika spontane intelektualne aktivnosti te piše da je imaginacija vjerojatno najstarija mentalna karakteristično ljudska osobina koja je moguć izvor sna, religije, umjetnosti i svega racionalnoga (Langer, 1967).

U svakodnevnom ophođenju, komunikaciji i prisjećanjima neprestano tumačimo i tragamo za značenjem. Čitamo između redaka, promatramo pozadinu nekoga slučaja, izvlačimo skrivenu nit. Cassirer (1978) citira Tainea:

„Kad svojim očima promatrate vidljivog čovjeka, što tražite? Nevidljivog čovjeka. Riječi koje vam ulaze u uši, kretnje, pokreti glave, odjeća koju nosi, svakovrsni vidljivi čini i djela, samo su izražaji; ispod njih se nešto otkriva, a to je duša. Ispod vanjskog čovjeka krije se unutrašnji čovjek; prvi ne otkriva drugoga“ (Cassirer, 1978: 256).

S obzirom na moje zanimanje za ljudsko tijelo i pokret, koje se odražava u najvećoj mjeri u mojoj ljubavi prema plesu, smatram značajnim istražiti i različite poglede na nj. Da je ljudsko tijelo zaista simbol, a ne alegorija duha, govori i Fromm (1970) u svome djelu *Zaboravljeni jezik* gdje navodi da čovjek s izuzetnom preciznošću izražava svoje emocionalno stanje posredstvom kretnji i gesta. Štoviše, ta je simbolika promatraču jasnija nego verbalni izraz (Fromm, 1970). Jungovka Clarissa Pinkola Estés (2004) u svojoj knjizi *Žene koje trče s vukovima* govori o sposobnostima ljudskoga tijela, koje rijetko kada promatramo na taj način. Spisateljica primjećuje da nas tijelo, kroz stanja uzbuđenja ili osjetilnih podražaja poput mirisa, slušanja glazbe ili zvuka glasa voljene osobe, može prenijeti nekamo drugamo. Često čujemo kako duša prosvjetljuje tijelo, ali jednako tako možemo reći da tijelo duši pruža uvid. Ono joj je oslonac u svjetovnome životu, pomoć i prevoditelj. Tijelo je poput čistoga lista papira na kojemu duša može ispisivati pojedinčev život. Tijelo nas štiti, podupire i potiče, ono je spremnik sjećanja i osjećaja te pokretač doživljaja (Pinkola Estés, 2004). Tijelo je kao simbol odigralo značajnu ulogu u radovima predstavljenima na izložbi *Polinom*, a o čemu ću dodatno pisati u poglavljima 3.2.3. *Autoportret sa šalicom kave koja se izlijeva* i 3.2.4. *Anine ruke*.

1.2. Razlika između simbola i znaka

Pojmovi simbola i znaka odrednice su koje se u svakodnevnoj konverzaciji često isprepliću, miješaju ili se koriste na neprikladan način. Zbog složene prirode simbola te činjenice da se simbolima i znakovima u konačnici prenose poruke, dolazi do izjednačavanja

njihove uporabe. Razdoblje slikovnoga obrata donijelo je u prostor komunikacije mnoštvo *skraćenica*, vizualnih oblika prepunih značenja koje u svojoj koncentriranoj pojavi nose raznolike informacije. Simboli i znakovi zauzeli su izuzetno velik udio u životima te primjećujemo njihovo nastanjivanje unutar neopipljivoga tijela čovjeka jednako kao i u vanjskome materijalnom svijetu.

U pokušaju pronalaženja isključivo jedne karakteristike kojom bismo oštro odijelili znak od simbola, rekli bismo da je znak informativan. On nas obvezuje da ga promotrimo, daje uputu, obaviještava nas ili upozorava. Tom prilikom promatrač ne razvija emocionalnu vezu s promatranim oblikom te izostaju razine interpretacije koje upućuju na sadržajnu dubinu onoga što se promatra zato što je znak objektivan i razumljiv gotovo svakomu. Upravo je informativan karakter ono što dovodi do zabune prilikom razlikovanja simbola od znaka. Simbol u svomu vizualnomu aspektu pokazuje jedan, nerijetko prepoznatljiv oblik, a očekuje složeno putovanje k nepoznatomu koje će u konačnici biti udruženo u jedinstvenu i cjelovitu viziju. Poznato i nepoznato unutar su simbola raspršeni do najsitnijih dijelova, poput čestica pijeska, čije razdvajanje ne ovisi isključivo o racionalnom poimanju. Simbol je prema tomu višedimenzionalan, a poruka koju nosi zahvaća različite razine pojedinačnih struktura ličnosti. Iz toga proizlazi snaga i moć simbola kao prenositelja sadržaja koje jednoznačan pojam znaka ne sadrži. Osobine se moći unutar simbola vezuju uz pobuđivanje čovjekovih iskustava pa na taj način imaju, pored edukativne, terapijsku ulogu jer nas putevima imaginacije vode k manje očitim sadržajima. Na taj način simboli potiču naše želje i akcije koje nas pak usmjeravaju k daljnjim ostvarenjima ili neuspjesima. Kod znaka su smjernice svedene isključivo na fizičku, nedvosmisleno primjenjivu razinu, a njegova namjera nije zadržati nas. Sasvim suprotno, znak ubrzava – kratkim *dobacivanjem* poruke, mi ju vizualno *hvatamo* i nastavljamo dalje. Simbol uvijek zahtijeva interpretaciju.

U knjizi *Znakovi i simboli* (Žderić, 2010) znak je vizualni prikaz izravne funkcije te je kao takav sastavni dio pisanoga ili vizualnoga jezika. Znakovi osobi šalju jednostavnu poruku čije značenje poimamo u trenu i neposredno. Na mrežnim stranicama Hrvatske enciklopedije navedeno je da se znak oslanja na čovjekova prethodno usvojena znanja. Kako bi došlo do nove spoznaje između znaka i označenoga, mora postojati jasno uočljiva povezanost. U tom smislu razlikujemo *prirodne znakove*, primjerice plač djeteta, gdje se povezivanje s označenim događa prirodno, i *proizvoljne (arbitrarne)* ili *konvencionalne znakove* koje je razvio čovjek, s određenom namjerom. Primjer konvencionalnih znakova jesu razvijeni jezici i pisma. Simbol u sebi nosi obilježja obaju vrsta znakova, proizvoljnih i konvencionalnih, ali pri tomu vodi k

nečemu drugome što on sam nije. Znakovi uvijek izravno zastupaju označeno. Suvremena logika dijeli znanost o znaku na:

- signifiku, opća znanost o sredstvima međuljudskoga sporazumijevanja
- sintaktiku, znanost o međusobnom odnosu znakova
- semiotiku, znanost o nizovima ili skupinama znakova u njihovoj povezanosti s označenim
- pragmatiku, znanost o odnosima između znakova i njihovih korisnika³.

Simboli se, prema Cassireru (1978), ni u kom slučaju ne mogu svesti na obične signale odnosno znakove već zbog svojega različitog ishodišta. Signal je dio fizičkoga bitka – on je „operator“, a simbol ljudskoga svijeta značenja – „designator“. Signali, operatori, imaju određen fizički ili materijalni bitak, dok simboli, designatori, imaju samo funkcionalnu vrijednost (Cassirer, 1978). Vežanost znaka za predmet Cassirer (1978) pojašnjava odnosom svakoga pojedinačnog znaka na točno određeni pojedinačni predmet. Ta je *ciljanost* i *usredotočenost* formirala prirodu znaka, a time i područje njegove uporabe. Racionalnu primjenjivost znaka i njegovu svrhovitost u egzaktnim znanostima pojašnjava Verena Kast. Na ovu autoricu nailazim prilikom istraživanja Jungovih sljedbenika. Interpretacije Jungova naslijeđa su me u mnogočemu pripremile za njegovo izvorno djelo. Znak je, prema Kast (2009), znatno racionalnije pojmljiv jer se obraća intelektu pa se stoga i rabi u matematici, prirodnim znanostima ili obradi podataka. Simbol je zbog svoje iracionalnosti nemoguće u potpunosti pojmiti - uvijek zadržava višak značenja, povezan je s osjećajima te je zato više primjenjiv u područjima povijesti, duha, religije ili umjetnosti (Kast, 2009). Filozof Gajo Petrović u svomu predgovoru Cassirerova *Ogleda o čovjeku* zorno predočava da znak nije samo ovitak misli već nužan organ koji sudjeluje u njezinoj organizaciji i razvoju. Prema tomu, pojmovno određivanje sadržaja i njegovo znakovno učvršćivanje neodvojivo su povezani (Cassirer, 1978).

Logika razuma s pomoću koje djeluju znakovi uvelike se razlikuje od iracionalnoga područja simbola. Chevalier i Gheerbrant (1987) povezuju stvaranje simbola unutar ljudske psihe s tri instance: s imaginacijom (podsviješću), razumom (sviješću) i duhom (nadsviješću). Zbog svoje središnje sastavnice simboli nailaze na uporište u stvarnosti i svjesnom poimanju, međutim djelovanje podsvijesti i nadsvijesti čine ga neuhvatljivim i neobradivim u potpunosti – on suvereno kroči putevima imaginacije poput mladoga junaka Atreja u književnome djelu *Priča bez kraja*. Područje imaginacije prema C. Levi-Straussu znatno se razlikuje od prostora razuma, međutim i tijekom najslobodnije stvaralačke spontanosti izbor se slika, povezivanje,

³ preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67350> 17. lipnja 2018.

suprotstavljanje i nizanje, ne ostvaruje u neredu i hirovito (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Ernst Cassirer (1978) u svojoj estetskoj analizi razlikuje tri vrste mašte: moć invencije, moć personifikacije i moć proizvodnje čistih osjetilnih oblika. Umjetnik se upušta u igru oblika, linija i crteža, no ta se ludička aktivnost ne prepušta ugodnom osjećaju i asocijacijama već zahtijeva potpunu usredotočenost (Cassirer, 1978).

Filozofkinja Susanne K. Langer (1967) također je željela upozoriti da simbole ne trebamo analizirati samo unutar područja moderne logike, već i unutar psihologije, psihoanalize i drugih posebnih nauka. Langerova je u svome djelu *Filozofija u novome ključu* izdvojila simbole kao ključ za rješavanje svih humanističkih problema. Glavni čimbenik nove metode teorije spoznaje nisu osjetila već uporaba simbola. Osjetila pak, u tom slučaju, neprekidno stvaraju materijal koji se spontano preoblikuje u simbole pa na taj način iskustveni podatci mijenjaju svoj osjetilni karakter. Tijekom te preobrazbe duh je prirodni organ u službi osnovnih ljudskih potreba, dok mozak predstavlja pretvarač iskustva u simboličke tvorevine. U tom je smislu potreba za simbolizmom temeljna i samo ljudska potreba. Autorica egzaktno iznosi značenja i definicije znaka i simbola unutar kojih je značenje funkcija tri termina: termina koji nešto znači, termina koji je označen (objekt) i termina koji upotrebljava značeće termine (subjekt). Znak u tom slučaju predstavlja odnos značenja s tri termina, dok se kod simbola javlja četvrti termin, koncept (pojam, ideja, logička slika). Kako bi ta raščlamba bila razumljiva, Langer objašnjava pojmove *značenja* i *termina* koje koristi. Termini su u logici elementi koji se nalaze u izvjesnom odnosu, a značenje je prije svega odnos, a ne kvaliteta termina (Langer, 1967).

1.3. Vrste, narav i uloga simbola

Simbol se najčešće objašnjava kao pojam koji stoji umjesto nečega drugoga. U teorijskom okviru posebno značajno mjesto zauzima Erich Fromm, s obzirom da je u svojim razmatranjima istaknuo tri vrste simbola koje ću navesti u narednome tekstu, a čije karakteristike pronalazim i u likovnim simbolima koje rabim u svojim radovima. Prema Frommu (1970) simbolički je jezik onaj u kojem svoje unutarnje iskustvo izražavamo kao da je osjetilno, posljedica nečega što smo činili ili proživjeli u vanjskome materijalnom svijetu. U tomu je smislu simbolički jezik vanjski simbol unutarnjih zbivanja, simbol naše duše i duha (Fromm, 1970). Autor nadalje objašnjava posebnu povezanost simbola i onoga što je simbolizirano njime podjelom na tri vrste simbola:

- konvencionalni simboli
- slučajni simboli

- univerzalni simboli.

Konvencionalni je simbol puki znak postignut dogovorom, primjerice interpunkcijska oznaka točke na kraju rečenice. Slučajni i univerzalni simboli podkategorija su kojom se izražavaju unutarnja iskustva te oni sadrže obilježja simboličkoga jezika. U slučajnome se simbolu veza između simbola i simboliziranoga uspostavlja, kao što i sam naziv govori, sasvim slučajno. Fromm (1970) opimjeruje tu kategoriju opisom osobe koja je doživjela nešto tužno u nekom gradu te će pri spomenu toga grada nakon nesretnoga događaja gotovo uvijek biti tužnoga raspoloženja. Ti su simboli česti u snovima i u potpunosti su osobni. Međutim u univerzalnome simbolu stvara se značajna povezanost između simbola i onoga što on predstavlja. U ovome sam trenutku istraživanja osjećala snažnu potrebu podsjećati se da područje mojega interesa nisu univerzalni simboli već mogućnost univerzalnoga tumačenja osobnih simbola. Osvještavanje univerzalnoga simbola kod Fromma dovodim u vezu s Cassirerovim *nevidljivim čovjekom*, točnije citatom filozofa Hippolytea Tainea (1828.-1893.) kojega rabi kako bi opisao skriveno čovjekovo djelovanje koje je predmet promatračeva zanimanja. Fromm smatra da u kreaciji univerzalnoga simbola imaju udjela svi ljudi te je on povezan s onim što simbolizira u cjelokupnoj svojoj biti. Ukorijenjen je u samome čovjeku te predstavlja jedini zajednički jezik koji je ljudska vrsta razvila prije univerzalnoga konvencionalnoga jezika. Zanimljivim držim autorovo navođenje primjera univerzalnoga simbola koje se velikim dijelom podudara s primjerom *prirodnoga znaka*, navedenoga u poglavlju 1.2. *Razlika između simbola i znaka*. Naime, Fromm (1970) ističe da kao što ne moramo učiti plakati kada smo tužni, ni simbolički jezik ne trebamo učiti jer on nije ograničen na određenu populaciju. Plačem je djeteta, podsjećam, opimjeren i *prirodni znak*. Upućujem na djelomičnu podudarnost s Frommovim stajalištem jer analizirajući djetetov plač ne možemo uvijek govoriti o tuzi kao pokretaču. U ovome trenutku istraživanja približavam se užem području svojih propitivanja, međutim ponovno bih istaknula da predmet predstavljen u disertaciji nije univerzalni simbol već mogućnost univerzalnoga tumačenja osobnoga simbola kao jedne od mogućnosti simbolizacije.

Švicarska psihoterapeutkinja Verena Kast (2009) u simbolu ponajprije vidi svakodnevni predmet spoznatljiv osjetilima, no koji krije dublju pozadinu, značenje i višak toga značenja, nešto što u prvi tren uopće nije moguće u potpunosti dokučiti. Vanjski aspekt svakodnevnoga predmeta i značenje koje nosi neodvojivi su jedno od drugoga (Kast, 2009). Upravo u toj unutarnjoj povezanosti simbola i onoga što on prikazuje krije se razlika između simbola i znaka. S obzirom na to da su znakovi konvencije utvrđene dogovorom i objašnjenjem, oni niti u jednom trenutku ne sadrže višak značenja. Simbolu se pak uvijek može pridodati novo značenje

(Kast, 2009). Vođena tom mišlju autorica nadalje oblikuje zanimljivu definiciju simboliziranja, navodeći da ono znači ispitivanje konkretne stvarnosti s obzirom na onu koja je skrivena, ali i ispitivanje konkretne stvarnosti kao refleksije skrivene stvarnosti. U tomu smjeru ističe i terapeutsku ulogu simbola, spomenutu u uvodnome dijelu disertacije i detaljnije opisanu u poglavlju 3.2.2. *Izdvojeni simboli*. Simbol u koji se aktivno unesemo može prenijeti u sadašnjost odnosno nanovo ostvariti niz naših proživljenih psihičkih iskustava, ali i očekivanja, pod uvjetom da smo se s njima emocionalno suočili. Teorije Verene Kast razvijene su pod Jungovim utjecajem te se ona u svojem djelu koristi terminologijom i podjelom izuzetno važnom i prikladnom za teorijski dio ovoga istraživanja. Psihoanalitičar Carl Gustav Jung prvi opaža razliku simbola individualnoga i nadindividualnoga karaktera. Individualni simboli svoje značenje crpe iz života pojedinca, a nadindividualni simboli većinom su zastupljeni u umjetnosti (Kast, 2009). Doktorska disertacija *Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje* prema tomu ujedinjuje određene aspekte i karakteristike obaju navedenih simbola s namjerom, između ostaloga, unaprijeđenja komunikološke vrijednosti umjetničkih djela te shvaćanja važnosti cikličkoga odnosa *umjetnik – djelo – poruka* za interpretaciju suvremenih umjetničkih djela.

Za razradu pojma simbola odnosno individualnih i nadindividualnih simbola potrebno je spomenuti osnovni strukturalni element psihe, arhetip. Uz arhetipe se vezuje i termin kolektivnoga nesvjesnog koje je, uz arhetipove, iskustva i doživljaje, sastavni dio osobnoga ili individualnoga nesvjesnoga. Arhetipovi su, prema Jungu, dinamične sastavnice koje preko osobnih kompleksa u vidu sadržaja individualnoga nesvjesnog prilaze našoj svijesti kao simboli (Kast, 2009).

„Kompleksi su mjesta prerade simbola, a iza kompleksa se nalaze arhetipovi. Ili imamo posla s individualnim simbolima koji su suviše povezani sa životnom pričom, ili pak s nadindividualnim simbolima u kojima arhetipski sadržaji dolaze do izražaja“ (Kast, 2009: 153).

Simboli preslikavaju komplekse, žarišne točke i „krizna mjesta“ unutar pojedinca. Nadindividualne, kolektivne komplekse nazivamo arhetipovima (Kast, 2009). Individuacija je psihički proces otkrivanja Jastva ili Osobnosti. Taj Jungov termin nema zajedničko tumačenje s individualizmom, namjernim ukazivanjem na navodnu svojstvenost. Individuacija je kontemplativna i složena aktivnost kojom se Jastvo oslobađa pogrešne persone kojom je ogrnuto. Persona, kompromisna pojava koju pojedinac odabire i kojom se predstavlja društvu, zajedno sa snažnom sugestibilnošću arhetipova može zatomiti Jastvo, ono uistinu individualno u čovjeku. U mojem shvaćanju individuacija igra značajnu ulogu u čovjekovu pokušaju razumijevanja osobnih simbola te zato uvrštavam proces u teorijski kontekst istraživanja, a

ponovno ga se dotičem i u poglavlju 3.2.2. *Izdvojeni simboli*. U konačnici, Jung tvrdi da se nesvjesnomu najbolje pristupa kroz kreativnu aktivnost. Kast (2009) ukazuje na dva aspekta individuacije, proces integracije i proces odnosa. Unutarnji, subjektivni proces integracije, okupljanja ideja, emocija i drugih sastavnica u jedinstvenu cjelinu, podupire se objektivnim procesom odnosa. Proces integracije čini simbole koji dopiru do naše svijesti razumljivima, osobito emocije koje vežemo uz njih, nakon čega spomenuti simboli djeluju na naše akcije i stavove (Kast, 2009).

Pod utjecajem jungijanskih razmatranja simbola Verene Kast (2009) svoje teorijsko istraživanje usmjeravam prema određenim djelima samoga Carla Gustava Junga, točnije *Dinamici nesvesnog* (1977). U njegovoj podjeli i analizi osobnoga i kolektivnoga nesvjesnoga autor upravo u ta područja smješta općeljudske, izvorne slike - arhetipove. Po svojoj su definiciji arhetipovi složen pojam jer se njihove karakteristike variraju u podjeli nesvjesnoga. Arhetipovi su u najširem smislu više puta ponovljeni otisci subjektivnih reakcija koji se istovremeno, u sklopu iskustva, ponašaju kao snage ili stremljenja koja gone k ponavljanju tih istih iskustava. Nesvjesno je, prema Jungu (1977), stalno aktivno. Ono stvara kombinacije materijala kojime raspolaže te na temelju toga određuje naše buduće djelovanje. Taj je princip jednak onomu u svijesti, samo što su radnje nesvjesnoga znatno neizravnije i bogatije u tomu. Zbog toga je nesvjesno čovjekov saveznik, ali samo ako se pojedinac može oduprijeti iskušenjima koja se javljaju na tome putu. Sadržaj nesvjesnoga bogat je spremnik raznolikih podataka. Tu nalazimo sve one materijale koji se iz nekoga razloga nisu domogli praga svijesti. U tome smislu govorimo o tendencijama iz djetinjstva koje su se potom zbog svoga neprikladnoga karaktera, uslijed djelovanja moralnoga utjecaja okoline, potisnule. Osim potisnutoga materijala u ovome području nalazimo i sve psihičke sadržaje ispod praga svijesti, uključujući subliminalne poruke. U svojem otkriću podjele nesvjesnoga na sloj osobnoga i kolektivnoga Jung (1977) vidi daljnji napredak shvaćanja čovjeka. Kolektivno se nesvjesno označava i kao neosobno, njegovi se sadržaji mogu naći posvuda te sadrži preinfantilno doba tj. ostatke života predaka. Postojanje šire, kolektivne psihe, Jung (1977) je objasnio na temelju univerzalne sličnosti mozga svakoga čovjeka. Ta sličnost pruža univerzalnu mogućnost istovrsne duhovne funkcije, a ta je funkcija upravo kolektivna psiha odnosno kolektivno nesvjesno. Drugi sloj nesvjesnoga, osobno nesvjesno, sadrži izgubljena sjećanja, potisnuta odnosno namjerno zaboravljena neugodna iskustva, subliminalna opažanja i sadržaji koji još nisu spremni prijeći u područje svjesnoga. Slike su sjećanja osobnoga nesvjesnog doživljene i ispunjene slike, za razliku od arhetipova kolektivnoga nesvjesnog. Persona, kompromisna pojava koju pojedinac odabire i kojom se predstavlja društvu, u Jungovu (1977) je djelu

objašnjena kao svjesna ličnost uglavnom samovoljno preuzeta iz kolektivne psihe. No persona je samo maska individualnosti iza koje se krije kolektivna psiha (Jung, 1977).

Nesvjesno je dinamičan prostor obilja. U Jungovim (1977) analizama ono stvara sliku prikladnu stanju svijesti, koja je puna ideja i osjećaja te sve samo ne proizvod racionalnoga. Te su slike neobične, i upravo je ta osobina vrlo važno svojstvo stvaralačke misli. U svojem djelu *Dinamika nesvesnog* Jung detaljnije analizira područje nesvjesnoga gdje navodi da je ono, izuzev izgubljenih sjećanja, potisnutih i onih sadržaja koji su preslabi da bi doprli do svjesnoga, zbir nagona i arhetipa. Međutim potonja dva odvajaju se i čine sloj kolektivnoga nesvjesnog. Arhetipovi ili praslike korelati su nagona, a posjeduju ih svaki čovjek. Jung prisustvo arhetipova dokazuje psihopatologijom duševnih poremećaja kod kojih uočavamo snažno prisustvo kolektivnoga nesvjesnog u vidu pojave arhaičnih nagona popraćenih očitim mitološkim slikama. Jung (1977) ne doseže funkcioniranje nesvjesnoga, ali pretpostavlja da je ono psihički sustav satkan od istih sastavnica kao i svijest – percepcije, apercepcije, pamćenja, fantazije, volje, afekta, osjećanja, prosuđivanja i drugih. Njegova je značajna spoznaja postojanje kolektivnih nesvjesnih uvjeta koji održavaju i potiču stvaralačku djelatnost fantazije izazivajući odgovarajuća oblička i pri tomu rabeći raspoloživi materijal svijesti (Jung, 1977). Simboli imaju određenu ulogu, a Jung ju objašnjava u djelu *Čovjek i njegovi simboli* (1987), vrlo zanimljivoj zbirci doprinosa različitih autora, koja me privukla svojim opsežnim osvrtom na simbole u umjetničkim djelima. Za početak, Jung (1987) razlikuje prirodne i kulturne simbole. Prirodni su simboli nastali iz čovjekovih nesvjesnih sadržaja pa time predstavljaju inačice važnih arhetipskih slika. S druge strane, kulturnim simbolima predstavljamo „vječne istine“ te se još uvijek upotrebljavaju u brojnim religijama. Ti su simboli doživjeli mnoštvo preoblikovanja, čak i razvoja i tako su postali dijelom kolektivnoga imaginarija koji su usvojila civilizirana društva. Jung (1987) upozorava da kulturni simboli, s obzirom na to da zadržavaju veliku količinu svoje izvorne „čarobnosti“, mogu izazvati duboku emotivnu reakciju u pojedinim osoba, a koja se čini poput predrasude. Jungov je proces individuacije objašnjen u spomenutom djelu Verene Kast (2009), a u izvornome Jungovom tekstu autor ističe da tijekom individuacije tumačenje simbola igra vrlo važnu ulogu zato što su upravo simboli prirodni načini pomirenja nanovoga ujedinjenja suprotnosti unutar naše psihe (Jung i dr., 1987).

Sigmund Freud bio je moj sljedeći logičan odabir u istraživanju. Iako nisam osobito sklona njegovim analizama, neupitan je doprinos koji je ostvario u području psihologije, a koji se potom uvelike odrazio na svijet umjetnosti. Freud (1976), Jungov preteča, u svojem djelu *Iz kulture i umjetnosti*, na početku poglavlja *Nelagodnost u kulturi* razmatra pitanje religije. Freudov stav da je religija svojevrsna iluzija nije toliko važan za temu disertacije, međutim u

jednom dijelu teksta autor se dotiče tzv. *uništavanja* zapamćenoga sadržaja. Prema njegovim promišljanjima u duševnome životu ne može nestati išta što je u nekomu trenutku nastalo. Sav sadržaj ostaje sačuvan i u povoljnim uvjetima može ponovno izaći na vidjelo. Takve situacije bi bile, primjerice, stanja duboke regresije. Prigovor je toj Freudovoj tvrdnji bila pretpostavka fizičke traume. Međutim i u tome slučaju autor je mišljenja da je jedino u duševnoj sferi moguće očuvanje svih prethodnih sadržaja jer se oni pretapaju iz jednoga oblika u drugi (Freud, 1976).

Jedan je od najistaknutijih Freudovih sljedbenika, koji je psihoanalizu uklopio u područje umjetnosti, bio Ernst Kris, austrijski psihoanalitičar. Govoreći o psihoanalizi, Kris (1970) misli na složeni niz tvorevina i općih pretpostavki na temelju kojih se oblikuju određene hipoteze te na prostrani teritorij za proučavanje ljudskoga ponašanja unutar kojega je uklopljeno mnoštvo samostalnih čimbenika. On umjetnost promatra kao jedan od oblika komunikacije što čini njegovo djelo zanimljivim za istraživanje. U tome smislu ističe da postoji pošiljatelj, primatelj i poruka (Kris, 1970).

U svojoj sam se disertaciji zadržala na poruci, za koju me zanimalo je li čitka promatraču unatoč tomu što je njezino podrijetlo vrlo osobno. Sama je poruka, pak, tijekom analize doživljavala svojevrsne promjene koje su nerijetko i mene kao pošiljatelja iznenadile. Među novijim autorima koji se bave simbolima, nailazim na Anthonyja Stevensa. Psihijatar i jungovac Stevens (2005) u svome djelu *Arijadnino klupko, Vodič kroz simbole čovečanstva* upućuje da je vrlo malo poznato o neurofiziologiji stvaranja simbola, međutim psihički su procesi uključeni u tu aktivnost bolje poznati. Ti se procesi svode na tri načela: sličnost, kondenzacija i mikrokozmičko načelo. Prema Stevensovim (2005) riječima, Freud jest djelomično bio u pravu kada je uvidio da je proizvodnja simbola vrlo osoban proces koji se može dovesti u vezu s već proživljenim događajima ili željama. Ipak, smatram da patološka osnova nije u svim slučajevima temelj za nastanak simbola, niti su to sadržaji seksualne prirode. Potonje je vidljivo već iz tematike umjetnički istraživane u praktičnome dijelu disertacije, a to su četiri naraštaja žena iz vlastite obitelji.

1.4. O slobodnom prostoru simbola

Za svoje sam istraživanje rabila psihoanalitičku podlogu kako bih si razjasnila tijek nastanka simbola i osobnih simbola te instance koje mentalna predodžba prolazi prilikom svojega daljnjega oblikovanja. Nastojala sam u većini slučajeva promatrati simbol kao proizvod umjetničke aktivnosti te, u konačnici, temeljiti i istraživački dio disertacije na toj činjenici. Freud (1976) pak uživanje u umjetničkim djelima shvaća kao vrhunac zadovoljstva dobiven

kroz fantaziju. Posredstvom umjetnika djela postaju dostupna i onomu tko nije tvorac. Tko ima razvijen senzibilitet za umjetnost, u stanju ju je cijeliti na najviši mogući način koji mu predstavlja izvor užitka i utjehe. Nažalost, prema Freudu, ta blaga opijenost u koju nas vodi umjetnost može pružiti samo privremeni bijeg od stvarnosti (Freud, 1976). Ipak, s obzirom na to da je simbol kao pojam nedohvatljiv u potpunosti i nikada do kraja, u daljnji rad uvrštavam djela kojima se usmjeravam na analize značenja simbola, a samim time i osobnih simbola. Nöth (2004) govori o Freudovu simbolu kao „neizravnoj prikazbi“ koja se temelji na usporedbi. Međutim, ono što je zajedničko simbolu i onomu umjesto čega on stoji nije uvijek očito. Zbog toga Freud interpretaciju simbola iz sna smatra vrstom prevođenja u kojemu uvijek ima neprevodivih dijelova. Stajališta je da se snovi mogu primjereno interpretirati samo u odnosu na događaje u životu pojedinca, ali je bez obzira na taj zaključak pokušao pronaći određeni simbolički kod (Nöth, 2004). Henri Zerner navodi Freudovu odlučnost u osudi moderne umjetnosti, posebice ekspresionizma i nadrealizma, koji su se neprestano pozivali na njegove teorije. U svojem djelu *Tumačenje snova* govori da san ne sadrži kompoziciju niti povezanost kao umjetničko djelo, te da je posljedica drukčije mentalne aktivnosti nego one u diskurzivnome mišljenju. S druge je strane Rorschach nastojao održati umjetničku vrijednost mrlja rabljenih na svojim testovima (Mišćević i Zinaić, 1981).

Svjestan je čovjek onaj koji preuzima simbol nakon što on prijede iz područja nesvjesnoga u nama pojmljive sadržaje svjesnoga. U tim trenucima simbole, općenito govoreći, preuzimaju čovjeku svojstvene društvene pojave – filozofija i umjetnost. Zbog ograničenosti vlastitoga istraživanja nisam željela područje interesa previše širiti na književnost, glazbu ili dramu, stoga se zadržavam u prostoru likovne i vizualne umjetnosti, dok filozofiju pak zahvaćam onim djelima koja se odnose isključivo na predmet disertacije ili su u nekome trenutku prikladni za pružanje čvršćega teorijskog okvira.

Slika je oduvijek bila tu kao pomoć pri razumijevanju teksta. U prapovijesnim su špiljama hrabri lovci slikovno pojašnjavali svoje pothvate u nadi da će, polijeganjem obrisa na plohu, i u stvarnosti osvojiti životinju. Srednjovjekovna *Biblia pauperum*⁴ koristila se gotovo isključivo slikom kako bi prenijela Božju poruku nepismenima. Slika je u tim trenucima predstavljala zajednički jezik putem kojega je bila moguća komunikacija – vjerska je misao imala priliku stići do osobe koja ju je željela *živjeti*. Njemački filozof Hans Georg Gadamer (2003) smatra da svijet i danas osjeća posljedicu te odluke. Iz razloga što primjećuje oblikovanje jednoga sasvim posebnoga teritorija, svijeta umjetnika, svoje zanimanje

⁴ lat. Biblija siromaha

usmjeravam prema Gadamerovim tekstovima. Taj je teritorij plodno tlo za rast osobnih simbola. U svome djelu *Ogledi o filozofiji umjetnosti* navodi da je povijest zapadne umjetnosti od tada pa do 19. stoljeća razvijala zajednički jezik oblika za zajedničke sadržaje samorazumijevanja. Krajem 18. stoljeća situacija se mijenja i umjetnik uviđa sve veći šum u komunikaciji s ljudima među kojima živi i kojima želi nešto poručiti. Gadamer (2003) primjećuje da umjetnik novoga razdoblja nije dio zajednice, već podskupine koju sam okuplja i stvara:

„U svome zahtjevu upućenom ljudima on se osjeća poput svojevrsnog 'novog spasitelja' (Immermann). Donosi novu poruku pomirenja, a poput kakvog društvenog autsajdera taj zahtjev plaća tako što je sa svojim umjetničkim pozivom umjetnik još samo za umjetnost“ (Gadamer, 2003: 13).

Autor zaključuje da slika više nije prizor, već da je umjetnost mišljenju osmislila nove zadaće i postavila promatrača u aktivan položaj. „Svako djelo za onoga tko ga prima na neki način ostavlja slobodan prostor koji ovaj mora ispuniti“ (Gadamer, 2003: 43). Za Gadamera to prije svega znači kretanje vođeno očekivanjem smisla neke cjeline, koje se završava pojedinčevim ispunjenjem smisla cjeline. U slučaju predstavljenoga doktorskoga istraživanja, slobodan je prostor mjesto neizvjesne praznine, dio koji namjerno nedostaje baš poput neistraženoga dijela simbola. U tome se smjeru kreće i autor kada objašnjava da simbol i simbolično znači da se nešto pojedinačno prikazuje kao komadić bitka koji nosi obećanje da će pronaći svoj izgubljeni djelić kako bi ostvario cjelovitost, ili obećava da je tražena krhotina zapravo komadić našega života (Gadamer, 2003). Francuski filozof Gaston Bachelard poetično primjećuje:

„Čini se da postoje u nama ti mračni kutevi koji podnose jedino drhtavo svjetlo. Senzibilno srce voli lomne vrijednosti. Ono komunicira s vrijednostima koje se bore, dakle sa slabim svjetlom što ratuje protiv tmina. Tako sve naše sanjarije skromne svjetlosti čuvaju određenu psihološku realnost u životu naše svakodnevice. One imaju značenje, a reći ćemo čak da imaju i funkciju. Sve u svemu, te sanjarije mogu pružiti upravo psihologiji nesvjesnoga čitav aparat slika, kako bi se tankoćutno, prirodno, ne izazivajući osjećaj zagonetnoga, ispitalo biće sanjača“ (Bachelard, 1990: 15).

Lomna vrijednost, kako ju naziva Bachelard, u kontekstu ovoga istraživanja - jest simbol. Gadamer (2003) jasno govori da se umjetnost opire čistom poimanju upravo zbog uporabe simbola, i to je njezin neprobojni štit. Velika nas umjetnost uvijek dočeka nespremne, stoga se bit simboličkoga sastoji u tome što ono za svoj cilj ne stremi značenju do kojega je došlo intelektualnom aktivnošću, već ono značenje sadrži u sebi. Umjetničko djelo prema tomu nije alegorija, već njegovo značenje nosi u njemu samome, a „simbol je ono po čemu nešto

prepoznamo“ (Gadamer, 2003: 76). Autor nadalje definira glagol *prepoznati* te navodi da on ne označava radnju kojom se nešto još jednom vidi. Prepoznavanja nisu ponovljeni susreti, nego znače *spoznavanje* onoga što već poznajemo. Tijekom prepoznavanja spoznajemo vjerodostojnije nego u trenutku prvoga susreta jer uočavamo ono *trajno*. „Prava je funkcija simbola i simboličkog sadržaja svih umjetničkih jezika da usavršavaju taj proces“ (Gadamer, 2003: 76).

Prema istraživanjima povjesničarke umjetnosti i teoretičarke Jadranke Damjanov (1991), oblik nije „subjektivno“ svojstvo stvari nego svojstvo opažaja. Izvorište oblika jest u doslovnome opažaju koje pruža mogućnost preobražaja onoga što je opaženo.

Gledanjem iz „nejasne mrlje“ kao „temeljne zbilje“⁵ nastaje određenim brojem fiksacija ili, skoro automatski, svijet uobičajenih značenja, ili, htijenjem osvještavanja, svijet oblika⁶ (Damjanov, 1991: 83).

U tome smislu vratila bih se na Jungova tumačenja s početka 20. stoljeća, koje prenosi Verena Kast (2009), kada je upućivao na emotivno naglašene sadržaje koji su polazište fantastičnih oblika mašte, a samim time i početna točka za stvaranje simbola. Simboli su mjesta gdje se prerađuju kompleksi⁷, pa prema tomu Jung razlikuje simbole individualnoga i nadindividualnoga karaktera. Individualni simboli svoje značenje nalaze u životnom iskustvu pojedinca, a nadindividualni su simboli općeljudski te se odnose na mnoge. Upravo su nadindividualni simboli pretežito zastupljeni u stvaralaštvu (Kast, 2009).

1.5. Simboličko poimanje iskustva

S radom Jadranke Damjanov sam se upoznala tijekom srednjoškolskog obrazovanja, kada sam njezin poetično znanstveni stil pisanja držala prezahtjevnim. Već pročitane knjige sada sam nanovo čitala sa sasvim drukčijim interesom. Tvrdnje su postupno pronalazile mjesto u mojim mentalnim prostorima, sada kada sam ih mogla istražiti kroz vlastiti rad. Damjanov (1991) postavlja upit postoji li mogućnost za stvaranje osjetilnih jezika. Autorica se pri tomu poziva na de Saussureovo⁸ razlikovanje pojmova *langue* koji pokriva jezik, zatim jezik kao sustav ili jezik u užem smislu riječi, *language* kojim označava jezičnost, sveukupnost jezičnih pojava, jezik u širem smislu riječi, te *parole* odnosno govor ili razgovor. Uporaba je tih termina,

⁵ D. Bohm, citiran kod M. Fergusson: *The Aquarian Conspiracy*, Paladin Grafton Books, London, 1980, str. 197

⁶ O razinama opažaja vidi citirani odlomak J. J. Gibsona iz *The Perception of the Visual World*, str. 6.

⁷ „Kompleksi su energetske centri koji nastaju oko neke afektivne značenjske jezgre, a koji su vjerojatno izazvani nekim bolnim srazom pojedinca s određenim zahtjevima ili pak nekim događajem u njegovoj okolini kojemu nije dorastao“ (Kast, V., 2009:49).

⁸ F. de Saussure, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1969, str. 23.

prema Damjanov (1991), znatnije oslobodila uporabu pojmova jezik i jezičnost nego što je to učinila lingvistika i nova disciplina koja se bavi znakovnim sustavima - semiologija. *Language*, kao termin preuzet iz semiologije, može se rabiti za neverbalne znakovne sustave koji ispunjavaju zahtjev dviju jezičnih osi: sintagmatskoj i paradigmatskoj odnosno sustavnoj. (...) Za Barthesa je semiologija znanost koja prelazi područje lingvistike, a koja proučava svaki znakovni sustav kao da je jezik. (...) Znakovi (monemi) uglavnom se unutar verbalnih jezika razlažu na manje jedinice (foneme), ali „u neverbalnima se *oblik mora izdvojiti kao pojam koji je razlikovan po svojoj osjetilnoj posebnosti i po mjeri*“ (Damjanov, J., 1991: 185). Ako oblik shvatimo na takav način, on je univerzalnost koja pruža zajednički temelj svim sustavima znakova, pa čak i jednim dijelom verbalnoga (Damjanov, 1991).

Ernst Cassirer (1978) također pojašnjava de Saussureove definicije pojmova *la langue* i *la parole*. Jezik (*la langue*) je univerzalan, ali je proces govora (*la parole*), promatramo li ga kao vremenski tijek, individualan. Specifičan je način govora svojstven svakomu čovjeku. Prionemo li znanstvenoj analizi jezika, individualne nas razlike neće zanimati jer želimo proučiti društvenu činjenicu reguliranu općim pravilima. Ta su pravila posve neovisna o govoru pojedinca, a bez njih jezična zadaća ne bi mogla biti ispunjena - jezik ne bi mogao biti sredstvom komuniciranja među pripadnicima govorne zajednice (Cassirer, 1978).

Nakon predstavljenih pojmova jezika, jezičnosti i govora, smatram potrebnim preusmjeriti se na područje likova, oblika, vizualnoga i umjetnosti. Ponovno se pozivam na Jadranku Damjanov (1991) jer njezina teorijska razmatranja i zaključci spajaju verbalni i slikovni senzibilitet na razumljiv način koji se uistinu može opaziti na umjetničkom djelu. Damjanov u tomu smislu govori o osvještavanju opažajnog procesa. Osvijestimo li opažaj, postane li doslovni opažaj dovoljno izražajnom predodžbom, oblik poprima izgled onoga oblika što se vidi (doslovne razine opažaja) i stvara se pojam. Oblik tada postaje pojmom jer dolazi do uzajamnoga djelovanja izvođačke i opažajne radnje, što je karakteristika čovječanstva općenito. Međutim, shvaćanje oblika kao pojma dogodilo se osvještavanjem medija u razdoblju moderne (Damjanov, 1991). Kada govorimo o jezičnom znaku i njegovoj govornoj inačici, Damjanov navodi da se u svim likovnim medijima upotrebljavaju znaci vezani uz oba pojma. Govor medija ne prethodi vizualnom jeziku i obratno jer je jezik pretpostavka i konačni ishod. Govor mora rabiti jezik i nema jezika bez govora. Vizualni se jezik neprestano uočava u likovnom govoru svih medija. Govor pretpostavlja postojanje vizualnoga jezika kao mogućnosti. Svako je djelo istovremeno jezik i govor, a tek radnjom koju vrši govornik – izvođač i gledatelj – osvještava se bit onoga što se događa te se uspostavlja „jezik kao sustav međusobno lučivih osjetilno spoznatljivih konstanti“ (Damjanov, 1991: 188).

U poglavlju 3.2.11. *Naziv crteža*: Polinom teorijski utjecaj postaje prepoznatljiv u mom vlastitom radu. Crtežom analiziram zajednički oblik koji na prostoru plohe tvore osobe prikazane na velikome crtežu. Ideja za analizom obrisa prikaza preuzeta je od Barthesove (1989) grafičke analize uručivanja i primanja dara u japanskoj kulturi, obrazložena u njegovoj knjizi *Carstvo znakova*. Inače, autorovo sam djelo prvo upoznala kroz knjigu *Tamna komora*, koja je znatno drukčija od *Carstva znakova*, na koju me usmjerava mentorica. U spomenutome je poglavlju pozornost usmjerena k pokretu i linijama koje tvore oblik, dok ću u teorijskome dijelu disertacije istaknuti simboliku paketa odnosno dara koji osobe povezuje. Barthes ga opisuje kao geometrijski strogo oblikovanoga, ali uvijek potpisanoga blagom asimetrijom, naborom ili čvorom. Zbog brižnosti kojom osoba umotava dar, izmjenom različitih materijala poput kartona, papira, ili vrpce, paket više nije puka ambalaža kojom se predmet prenosi do svojega budućeg vlasnika. Dar sam za sebe postaje predmetom i mišlju, a omot dolazi tik uz njega kao još jedna dragocjena pojava (Barthes, 1989). Vođena tom mišlju, nastojala sam cjelokupni izložbeni postav *Polinom* smjestiti u jedan *paket*, koji će na taj način putovati do svojih budućih odredišta te će u konačnici u toj kutiji biti i pohranjen. Arci papira od kojih je izložba sačinjena bit će položeni jedan na drugi, dekonstruirani – rastavljeni dijelovi slagalice, poput starih fotografija koje se pregledavaju s vremena na vrijeme, kada je obitelj na okupu. Slaganje kao načelo stvaranja simbolička je gesta objašnjena u istoimenom poglavlju disertacije, međutim ta se aktivnost provlači duž cijeloga procesa te je istovremeno i poveznica pojedinih etapa nastanka radova i završnoga postavljanja izložbe u galerijski prostor. Simbol paketa i pripadajućega mu omota Barthes (1989) obrazlaže namjerom skrivanja i odgađanja.⁹ Ono što omot skriva, odgađa se *za kasnije*, što paketu daje još jednu funkciju pored zaštite, a ta je da odgodi u vremenu dolazak do cilja – otkrivanje što je unutra. Veliki se trud ulaže u omot te kroz to unutrašnji predmet gubi nešto od svojega postojanja. Barthes navodi da u tim trenucima dar postaje varkom, prividom jer *označeno* bježi iz jednoga omota u drugi i kada napokon dođemo do srži, sitnice koja je u paketu, ona nam izgleda beznačajno i nezatno. Autor poima zadovoljstvo kao polje označitelja, koje je otvaranjem bilo napadnuto i ispražnjeno. Naći označeno koje je u znaku, znači baciti ga (Barthes, 1989).

S druge strane, pohranjivanje svih radova u jedan *paket* za mene znači sažimanje. Postav radova koji se prostirao unutar velike površine Galerije *Bačva* Hrvatskoga društva likovnih umjetnika, sada je komprimiran u plosnatu mapu i ne zauzima prostor koji je prethodno nastanio. Smanjivanje je česta boljka umjetnika jer se na koncu svakoga izlaganja postavlja

⁹ Vraćajući se na pojam paketa u Barthesovom promišljanju, uočavam jasnu vezu sa simbolom kao fenomenom koji slojeve svojega unutarnjeg sadržaja neprestano skriva i *odgađa*.

jednostavno i prizemno pitanje – kamo s radovima? Unazad petnaest godina pokušavam stvarati uratke koji će zauzeti što manje prostora, pa čak i poneke koji zauzimaju isključivo virtualnu memoriju. Također, nastojim se koristiti materijalima koji lako mogu nestati i time, pretpostavljam, *prestati*. Zaustavljanje djela te njegovo pravo na zaborav i iščeznuće, misli su koje mi često prolaze glavom. Zanimljivo je u ovome se trenutku prisjetiti Freudove tvrdnje da ono što je u nekomu trenutku nastalo, ne može nestati. Iako govori o nesvjesnom, činjenica da sav sadržaj ostaje sačuvan preleven u neku drugu formu, koja čak ne mora poteći od istoga umjetnika već može nastati posredstvom međusobna utjecaja. Prema tomu izdvojila bih isključivo materijalno, ono od čega je sazdana izložba *Polinom*, kao sastavnicu samu za sebe.

Vera Turković se u svome se radu često okreće prirodi i umjetnikovoj povezanosti s njom, ali ne samo u smislu inspiracije. Iz toga razloga proučavam nekoliko autoričnih tekstova unutar kojih nalazim poveznicu sa svojim stremljenjima. U tekstu *Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost* (2002) Turković govori o specifičnoj poveznici umjetnosti i prirode. Prema autorici, umjetnik u prirodi pronalazi materijal za umjetničko izražavanje te su nerijetko i same osobine materije ono što ga vodi k stvaralaštvu. Prema Turković, dva su načina na koji umjetnik pristupa prirodi:

1. umjetnik koji prirodu promatra i analizira izvana
2. umjetnik je dio prirode (Turković, 2002: 319).

Prva vrsta umjetnika prirodu opaža pa potom interpretira, poput slikara krajolika. Umjetnik koji je dio prirode na drukčiji način ulazi s njom u dijalog te ju nadopunjava, što možemo pratiti u nizu ekoloških praksi suvremene umjetnosti (Turković, 2002). Prateći tu podjelu, svrstavam radove na izložbi *Polinom* u prijelaznu kategoriju s obzirom na to da su nastali posredstvom opažaja prirode i pod njezinim utjecajem, ali i zbog činjenice da je podloga većine crteža pamučni papir posebne teksture i *zvuka*, koji već samom toniranošću upućuje na prolaznost i buduću dotrajalost odnosno svojstvo da će jednoga dana ponovno biti vraćen prirodi. Turković (2002) u svome tekstu navodi primjer finskoga umjetnika imena Jussi Kivi te njegove specifične mračne krajolike koje fotografski uprizorava, uklapajući u njih ostatke suvremenoga života ili, kako ih autorica oštroumno naziva - „urbane upadice“. Stvari poput prometnih znakova ili električnih stupova čine njegove fotografije *stvarnijima* od idiličnih romantičnih krajolika. U nastavku ću doktorske disertacije, u poglavlju *3.1.1. Postupno prilaženje*, dodatno razjasniti simbole prirode i urbanih prizora, na primjeru posljednjega crteža u nizu od deset, koji prikazuje olujom zahvaćen prostor gradilišta.

Vratimo li se na autoričin drugi po redu način umjetnikova pristupa prirodi, u kojem osoba vidi sebe kao dio prirode, činjenica da je materijalna strana izložbe *Polinom* razgrađiva

bila je za mene od iznimne važnosti. Obrazloženje bih započela duhovitim dijalogom s početka Soderbergova filma, u kojem glumica Andie MacDowell (Ann Bishop Mullany) razgovara sa svojim terapeutom:

Smeće. Sve o čemu razmišljam cijeli tjedan je smeće. Ne mogu prestati misliti o njemu.

Kakve su te misli o smeću?

Mislim... stvarno se brinem što će biti s tim silnim smećem. Zaista, toliko ga mnogo imamo. Shvaćaš? Stvarno mislim, moramo krenuti i to smeće konačno odložiti. Posljednji put... kad sam se počela tako osjećati, jest kad se onaj šlep nasukao i, znaš, ono je išlo okolo-naokolo otoka, a nitko nije po to dolazio. Sjećaš li se toga?

Da, sjećam se. Znaš li što je moglo biti okidač te zabrinutosti?

Da, da. Znaš, neku noć je John iznosio smeće i stalno mu je ispadalo i to me je natjeralo... počela sam zamišljati kako kanta za smeće proizvodi smeće. I to se ne zaustavlja, kanta nastavlja proizvoditi smeće. I to buja i buja sve do poplave. I, znaš, što bi ti učinio da pokušaš zaustaviti nešto poput toga?

Ann, vidiš li ti tu ikakav obrazac?

Što želiš reći?

Dakle, prošloga smo tjedna razgovarali o tvojoj opsjednutosti obiteljima žrtava zračnih nesreća. Sada razgovaramo o tvojoj zabrinutosti zbog problema sa smećem.

Da... I?

Dakle, ako razmišljaš o tome, mislim da ćeš vidjeti predmet svoje opsjednutosti kao nešto nepromjenljivo negativno nad čim nemaš nikakvoga nadzora.

Da, istina, ali što misliš koliko ljudi juri okolo-naokolo opsjednuti koliko je sve divno? Znaš, mislim možda to i čine, ali sigurno ne idu na terapiju. U svakom slučaju... biti

sretan nije baš tako sjajno. Mislim, posljednji put kada sam bila uistinu sretna, dobrano sam se udebljala. Mora da sam nakupila 11 kilograma. Mislila sam da će John dobiti moždani.¹⁰

Taj je dijalog sastavni dio rada *Bossa Nova*, nastaloga 2015., u kojem se bavim nematerijalnim u umjetnosti, točnije plesom. Djelo se sastoji od tekstualnoga dijela, istaknutoga pribadačama na velikoj plutenoj ploči, i šesnaest fotografija na kojima zajedno sa suprugom plešem bossa novu. Autorski tekst prati odsustvo plesa u vlastitome životu, od ranoga djetinjstva do danas, dok fotografije plesnih pokreta na simbolički način uprizoruju novu životnu situaciju u kojoj smo se kao supružnici našli te ispitivanje mogućnosti usklađenoga uzajamnog djelovanja pod novim okolnostima (frazu *bossa nova* u prijevodu znači novi trend).



Slika 1: dio cjeline *Bossa Nova*

fotografija na papiru, 50 x 70 cm, 2015.; foto: Ines Matijević Cakić

Počevši od same činjenice da je djelo rađeno na istoj, mekanoj i razgradivoj, vrsti papira kao i ciklus *Polinom*, u tekstu su rada jasno istaknute tvrdnje iz kojih je vidljiva tendencija k nematerijalnom ostvarenju ideje:

„Usporedno s tim aktivnostima, sinula mi je ideja o nematerijalnom umjetničkom djelu. S vremenom sam postajala sve opterećenija s količinom papira na kojima su se nalazili moji crteži, a popratna pojava cijele situacije bila je pomisao komu to uopće treba. Papiri, mislim. S

¹⁰ Transkript autorice, *Seks, laži i video vrpce*, redatelj Steven Soderberg, 1989.

papira se sumnja proširila na bilo koji oblik materijalnoga djela koji je zauzimao površinu veću od 25 cm². Pokušala sam se usredotočiti na minijature, ali ni to nije zaživjelo. Sve me više zaokupljalo neuhvatljivo“ (Kovačević, 2015).

Iz tih razloga smatram da je *Bossa novom* započeto okretanje k dematerijalizaciji umjetničkoga djela, koja je pak u ciklusu *Polinom* stavljena u drugi, manje vidljiv, plan: uočavamo ju tek u mnoštvu blago požutjelih papira koji, ostavljeni na hrpi nakon što je izložba skinuta, podsjećaju na stara pisma i bilješke spremne za odvajanje od vlasnika. Takav odnos autora i prirode nije u potpunosti ono što Turković (2002) opisuje u svome tekstu stoga ga postavljam na pola puta između navedene podjele. Ipak, možda je nematerijalna umjetnost zapravo oduvijek prisutna kao odjek umjetničke aktivnosti, i stvara se usporedno s materijalizacijom ideje. Autorica u daljnjem tekstu ističe istinsku moć kreativne misli i upuštanja u umjetničko stvaralaštvo na posve jasan, iskren i snažan način:

„Jedna od važnih uloga umjetnosti, u kojoj je umjetnost nezamjenjiva, je ona koju ima u organizaciji emocija; ona registrira osjećaj u svim njegovim posebnim značenjima, ona daje strukturu i rafiniranost, kao i smjer unutarnjem životu svojih suvremenika. Zadatak umjetnika danas je da prođe u još neviđena područja bioloških funkcija, da istražuje nove dimenzije industrijskog društva i da prevede nova otkrića u emocionalnu orijentaciju. Umjetnik svjesno i nesvjesno razrješava mnoge probleme iz života jedne izobličene i kaotične kompleksnosti svakodnevice i povezuje ih u emocionalnu strukturu od velikog značaja“ (Turković, 2002: 328).

Organizacija emocija sastavni je dio terapijskoga učinka umjetnosti, spomenutoga u uvodnome dijelu disertacije, a razrađenoga između ostaloga na konkretnim primjerima osobnih simbola u poglavlju 3.2.2. *Izdvojeni simboli*.

Jadranka Damjanov (1991) otvara pitanje mjere umjetničkoga unutar umjetničkoga djela koju povezuje s oslobađanjem značenja toga djela odnosno elemenata upotrijebljenih u nekoj kompozicijskoj cjelini. Damjanov tvrdi da je srž svakoga vizualnog pojma odnos te da taj odnos stvara unutar pojma dvaju značenja. Ako je tako, onda postoji mogućnost da osnovna značenja koja međusobno postoje kao suprotnosti „dozovu i čitavu sinestetsku i na nju, nadograđenu simboličku seriju analognih značenjskih parova, dakle svojevrsnu značenjsku sveukupnost“ (Damjanov, 1991: 189). Autorica potom prilazi zaključku da se umjetničko djelo mjeri po tomu koliko je u stanju osloboditi značenja koja su u vizualnim pojmovima. Po tome umjetničko djelo tek međudjelovanjem dolazi do izražaja. (Damjanov, 1991).

Cassirerovo (1978) opažanje ljudskoga djelovanja odnosno stremljenja k pronalasku i shvaćanju nevidljivoga čovjeka, onoga koji se krije unutar vanjske opne, fasade, tjelesnoga čovjeka refleksija je umjetničke aktivnosti. Autor navodi da se umjetnost kao simbolička forma

ne bavi reproduciranjem stvarnosti. Ona ju ne oponaša već se upušta u njezino razotkrivanje i identifikaciju. Samim je time umjetnik u neprekidnomu postupku konkretizacije (Cassirer, 1978). Simboličku transformaciju iskustva Susanne Langer (1967) smatra osnovnim problemom u teoriji ljudskoga duha. Poriv k simboličkom izrazu i općenitom simboličkom poimanju iskustva je osnovna čovjekova duhovna sila te predstavlja zajednički korijen umjetnosti i znanosti (Langer, 1967).

1.6. Veza umjetnosti i psihoanalize

Godine 2017. upisujem poslijediplomski specijalistički studij art terapije i to se razdoblje poklapa s pisanjem doktorske disertacije. Ova podudarnost pridonosi mojemu razumijevanju terapijskoga procesa koji sam prošla radeći na likovnome dijelu istraživanja, ali pišući. Tražeći drugo mišljenje o svome radu i razgovarajući, osjetila sam emocionalno i mentalno rasterećenje. Prije toga trenutka nisam shvaćala koliko je opterećenje stvarala činjenica da željene sadržaje prilikom oblikovanja ne iznosim onom brzinom kojom sam htjela. Tijekom specijalističkoga studija upoznala sam se s radom Dunje Degmečić na čijim sam predavanjima prisustvovala. Degmečić (2017) jezgrovito iznosi psihoanalitičke pristupe umjetnosti, ističući da je Freud pokrenuo zanimanje psihoanalitičara za umjetnost kada je početkom 20. stoljeća napisao prve važnije radove o kreativnosti i umjetnosti. Freud je u svome djelu *Kreativni pisci i dnevno sanjarenje* kreativnost u odraslih osoba predstavio kao produžetak i razradu psihološke aktivnosti dnevnoga sanjarenja. Umjetniku udubljenom u kreativni rad, njemu važan kao što je djetetu igra, omogućeno je izražavanje fantazije na diskretan način koji ga brani od anksioznosti te ujedno pruža ugodu pri otpuštanju napetosti. Freud je umjetnost opisivao kao inačicu sekundarnoga razvoja koji inače nalazimo u snu, ali koji se od sna razlikuje po tome što uključuje održavanje svjesnosti te razlikovanje stvarnoga i nestvarnoga. Ipak, tijekom umjetničke aktivnosti stvara se doživljaj u kojem je ta razlika jednim dijelom i privremeno prekoračena. Nadalje, teorije ego psihologije, koja umjetnost vidi kao aktivnost ega, ističu dinamičku interakciju između svjesnoga i nesvjesnoga procesa mišljenja te da se umjetnost stvara u uvjetima različitima od onih tijekom sna (Degmečić, 2017). Autorica potom iznosi stajališta Melanie Klein i Hanne Segal, zatim D. W. Winnicota, Heinza Kohuta i Kligermana. Klein i Segal umjetnost vide kao pokušaj uspostave „poboljšanog oblika vlastitog iskustva kroz kreativnu aktivnost“ (Degmečić, 2017: 34) odnosno kao posljedicu nezdravih poriva, no Winnicot ju opisuje kao dio umjetnikova selfa (sebstva) – kreativnost se za Winnicota javlja u međuprostoru umjetnikovih unutarnjih fantazija i svijeta objekata. Kohut je,

pak, uvjeren da je umjetnikov odnos prema svijetu narcistički te da je ovaj u potrazi za savršenim stanjem selfa. Degmečić (2017) u konačnici navodi četiri Klingermanova obilježja kreativnosti, kojim se želi uputiti na umjetnikovu neprestanu potrebu za potvrdom nakon uloženoga kreativnoga napora:

- unutarinja motivacija
- egzibicionistička ekstaza i potreba za ponavljanjem toga osjećaja
- potreba za postizanjem bljeska savršenstva
- potreba za ponovnim stjecanjem perfekcije stapanjem s idealima moćnih self objekata (Degmečić, 2017).

Kandinski i Worringer (1999) u djelu *O duhovnom u umjetnosti* pokušavaju objasniti specifičan osjećaj koji umjetnika vezuje i privlači k umjetnosti, ali i njezinom produktu, umjetničkom djelu. Istinsko umjetničko djelo, prema Kandinskome, proizlazi iz umjetnika na skriveni način. Napuštajući umjetnika djelo stječe samostalan život te postaje neovisan duhovni subjekt, *biće*. „Umjetnik mora imati što reći, jer najveća zadaća nije ovladavanje oblikom, nego prilagodba oblika sadržaju“ (Kandinski i Worringer, 1912: 218). Umjetnik tako nema pravo živjeti bez svoga zadatka te mora biti svjestan da su njegovi osjećaji, misli i postupci neopipljiv, ali čvrst materijal iz kojega stvara. Prema tomu, umjetnik može biti slobodan samo u umjetnosti (Kandinski i Worringer, 1912).

Kako bi objasnila nadahnuće umjetnika moderne, Aniela Jaffé ističe mogućnost da umjetnici, kao ni alkemičari, nisu uvidjeli važnu psihološku činjenicu, projekciju. „Zagonetna nadahnutost“, kako ju autorica naziva, proizlazi iz čina projekcije dijela umjetnikove psihe u materiju ili objekt. Tema važna za razumijevanje simbolizma u modernoj umjetnosti jest na koji je način izražen odnos između nesvjesnoga i svijesti u umjetničkim ostvarenjima umjetnika moderne. Jung objašnjava da svijest upravlja vrijednošću nesvjesnih sadržaja. Isključivo svijest može odrediti smisao slika i odrediti njihovo značenje u sadašnjem trenutku. Ako se pokrenuto nesvjesno prepusti samo sebi, njegovi bi sadržaji mogli postati presnažni te uzrokovati razaranje (Jung i dr., 1987). „Dr Jung je naglasio kako se pravi simbol javlja samo kada postoji potreba da se izrazi ono što misao ne može misliti, ili što se samo slutiti, ili osjeća (...)“ (Jung i dr., 1987: 248-249).

„Umjetničko djelo je govor u kojem su izraz i komunikacija isto. Suočeni s njim izazvani smo da pratimo, variramo, ne bi li ga razumjeli (ponovno stvorili-obnovili) ili, pak, razumijevajući ga njemu odgovorili suprotnom mišlju, drugim govorom. Kako god bilo, djelo zaokuplja čitavu našu osobnost jer nije samo jedna „misao vodilja“ koja izvučena iz niza djela

funkcionira kao pravilo, što je npr. vizualna shema, nego je cjelovitost, cilj za sebe“ (Damjanov, 1991: 61).

Iako autoričino stajalište u ovome slučaju nije potaknuto psihoanalizom, možemo ga uklopiti u shvaćanje značaja koji ta teorija ima u razmatranju stvaralačkoga tijeka, umjetničkoga poriva i sadržajne analize, pri čemu navodim samo neka područja. Sljedbenici utemeljitelja psihoanalize, Freuda, psihoanalizu su razvili kao granu znanosti, iako joj se ta postignuća često osporavaju. Središte je psihoanalize čovjek, a primjenjiva je na tri područja:

- proces mentalnoga funkcioniranja (ljudska psiha)
- teoriju ličnosti
- terapijsku tehniku.

Psihoanaliza je dubinska metoda proučavanja ljudske psihe koja tijekom terapijskoga procesa širi pacijentovu svijest o samome sebi, usmjeravajući ga na prihvaćanje cjelovitosti svoje ličnosti zajedno sa svim njezinim ograničenjima. Pored transfera, transferne neuroze, otpora, kontratransfera i interpretacije, osnovni su pojmovi vezani uz psihoanalizu nesvjesno i slobodne asocijacije (Kozarić Kovačić i Frančišković, 2014). Autorice Kozarić Kovačić i Frančišković ističu da se nedostupni sadržaji nesvjesnoga najčešće očituju u pogreškama i snovima te ih na taj način približavamo svijesti. U Freudovoj je topografskoj teoriji područje nesvjesnoga jedna od instancija psihičkoga aparata koja se nalazi između predsvjesnoga i svjesnoga, a neuroznanstvena istraživanja danas potvrđuju njegove zaključke. Slobodne asocijacije temeljni su način rada u psihoanalizi kojima je omogućeno pacijentovo spontano iznošenje misli (Kozarić Kovačić i Frančišković, 2014).

Tijekom rada na crtežima i bilješkama predstavljenima na izložbi *Polinom*, ali i na pisanome dijelu disertacije, djelomično sam se oslanjala na terapijske intervencije u psihoanalizi jer ih smatram konstruktivnim usmjerenjem k razumijevanju vlastitoga kreativnog procesa i osobnih simbola koji su nastali tijekom dvogodišnjega rada na izložbenome postavu. Autorice navode četiri skupine na koje dijele intervencije, a to su konfrontacija, klarifikacija, interpretacija i prorada (Kozarić Kovačić i Frančišković, 2014).

Langer (1967) izdvaja dva područja koja su se iznenada značajno razvila, zahvaljujući priznavanju važnosti simbola, a to su moderna psihologija i moderna logika. Moderna psihologija podrazumijeva pojavu psihoanalize. U tome smislu autorica ističe da simbolizacija nije važan čin mišljenja već aktivnost važna za mišljenje, aktivnost koja mišljenju prethodi. Građa koju dostavljaju naša osjetila neprestano se pretiče u simbole. Vratimo li se na već spomenutu denotaciju i konotaciju, Langer (1967) te pojmove dodatno analizira te govori da u denotaciji, najjednostavnijoj simboličkoj funkciji postoje četiri uvjeta: subjekt, simbol,

predstava i objekt. Denotacija je, dakle, složeni odnos imena (naziva) prema objektu koji ga nosi. Neposrednija se veza zbiva kroz konotaciju gdje se razvija odnos između imena (simbola) i njemu pridruženoga pojma. Konotacija neke riječi jest zamisao koju ta riječ izražava. Konotacija se uvijek nalazi uz simbol, čak i kada je objekt denotacije odsutan. Langer (1967) u jednome trenutku zaključuje da je slika u svojoj biti simbol, a ne preslika (kopija) onoga što prikazuje jer posjeduje određene odlike koje joj omogućuju da funkcionira kao simbol svoga objekta. Vizualne su forme, poput linije ili boje, podložne povezivanju u cjelinu odnosno *artikulaciji* što govori da mogu biti sastavnim dijelovima složenih struktura. Međutim, zakoni koji vladaju artikulacijom razlikuju se od onih primijenjenih unutar jezika. Najvažnija je razlika što, prema Langer (1967), vizualne forme nisu diskurzivne. U daljnim se autoričnim objašnjenjima moja promišljanja udaljavaju od navedenih spoznaja. Naime, Susanne Langer smatra da je razlog nemogućnosti postavljanja diskursa, kada govorimo o vizualnim formama, taj što se sastavnice tih oblika ne prikazuju jedna za drugom već istovremeno, dok se veze koje određuje takav sklop shvaćaju u jednoj djelatnosti viđenja. Ideja koja sadrži mnogo sitnih, usko vezanih dijelova ne može se projicirati u oblik diskursa jer njezinu profinjenost nije moguće objasniti govorom (Langer, 1967). Smatram da je ta aktivnost ipak moguća, a potvrdu nalazim u analizama Jadranke Damjanov koje su zastupljene u teorijskome dijelu istraživanja te također u cjelini u kojoj izlažem raščlambe oblikovanja osobnih simbola. Iako sastavnice vizualnoga oblika na promatrača djeluju istovremeno, teorije percepcije iznjedrile su zaključke na temelju kojih možemo razlikovati doslovno i shematsko opažanje te naknadni utjecaj viđenoga¹¹ na oblikovanje mišljenja. Pred kraj svojega djela *Filozofija u novome ključu*, Langer iznosi da je odlika simboličkih značenja ta da se mogu beskonačno razvijati (Langer, 1967), što govori da simbol nikada ne možemo do kraja i u potpunosti shvatiti. To svojsvo izmicanja čini njegovu dinamiku posebnom i bezvremenskom. Simbol je u svakome razdoblju i trenutku spreman *probuditi* te upravo u tome leži komunikološka snaga umjetnosti.

Psihoanalitička su razmatranja umjetničkoga procesa i stvaralaštva već dugi niz desetljeća sastavni dio formalnih i sadržajnih analiza djela. Psihoanaliza je tim uplivom pomogla umjetniku jednako kao i promatraču te otvorila novu dimenziju shvaćanja umjetničkoga produkta kao produžetka umjetnikove misli i tijela. U tome duhu psihoanalizi u umjetničkome području pristupa i Ernst Kris (1970) koji ističe da kreativni umjetnici njegova doba već uhodano koriste metodu slobodnih asocijacija kao vježbu i poticaj ili kao samostalan način izražavanja. Pojedini su nadrealisti pripisali svom radu funkciju dokumentiranja

¹¹ preuzeto s http://likovna.kultura.ufzg.unizg.hr/Miroslav%20Huzjak_Metoda_analitickog_promatranja.pdf 27. svibnja 2018.

cjelokupnoga kreativnog procesa, pruživši uvid u tijek koji je do tada bio vrlo intiman i prešutan. Psihoanaliza i njezine spoznaje stoga društveno osnažuju umjetnost i umjetnika (Kris, 1970).

Najveći je teret, ali ujedno i snaga, izložbenoga postava *Polinom* ljubav. Mogla bih ga zamijeniti neprikladnijom riječju *prtljaga* - mnogo neodvojivih osjećaja koje nosim sa sobom gdje god idem. Ljubav kao sveprožimajući osjećaj kojim vežem prikazane likove, drži na okupu malu skupinu te briše prostorne i vremenske koordinate. Za ljubav one nisu bitne i baš naprotiv, njihovo je nepostojanje ujedinilo sve prisutne. Različite su se ljubavi približile i među sobom stvorile zajednički prostor – ljubav majke prema djetetu, djeteta prema majci, bake prema unuci i unuke prema baki dotiču se upravo u tom posebnom i neraskidivom zajedništvu. Ta uzajamnost, toliko snažna, čini se da sama stvara svoju težinu i postaje bremenom, u smislu odgovornosti, brige i siline emocija koje nerijetko rađaju tjeskobu. Najveći dar, ali i opterećenje jest čovjekova misao. Fromm (2000) u svojem djelu *Umijeće ljubavi* analizira fenomen ljubavi kroz razum. Čovjek je obdaren razumom i na taj način živi život svjestan sebe i svojih bližnjih, svoje prošlosti i budućnosti. Svijest o sebi kao zasebnomu entitetu, svijest da je jednom prilikom rođen i da će bez svoga htijenja umrijeti, prije ili nakon svojih voljenih, svijest o vlastitoj samoći i bespomoćnosti pred prirodom i drugim ljudima njegovo postojanje pretvara u nepodnošljivu samicu. Taj je osjećaj ujedno izvor svih naših tjeskoba. Ljubav je aktivan, a ne pasivni afekt i nikako nije čin sudbine. Aktivna je ljubav u prvom redu *davanje*, a ne primanje, a Fromm u tim aktivnostima vidi osnovni problem i izvor sukoba unutar ljubavi (Fromm, 2000). Tih se tvrdnji iznova dotičem u poglavlju 3.2.3. *Autoportret sa šalicom kave koja se izlijeva*.

1.6.1 Crtež kao prostor slobodnih asocijacija

U svojem sam se praktičnom dijelu doktorskoga istraživanja velikim dijelom koristila spomenutom metodom slobodnih asocijacija, bez koje ne mogu niti započeti bilo kakvu kreativnu aktivnost. Ovisno o sklonosti k određenome likovnom tipu, osoba bira likovno-tehnička sredstva s kojima započinje rad odnosno sredstva koja potiču na aktivnost svojom teksturom, tragom, podatnošću, otporom i nizom drugih čimbenika koji utječu na individualni izbor. U osobnome slučaju češće odabirem crtaća sredstva koja u odmaklim dijelovima procesa kombiniram sa slikarskom tehnikom akvarela, ili obrnuto, dok najrjeđe imam potrebu za izražavanjem u kiparskim odnosno tehnikama prostornoga oblikovanja. Čak i u takvim trenutcima posežem za papirom koji potom plastički oblikujem. Zbog vlastite opredijeljenosti k grafičkom likovnom tipu i važnomu mjestu koji papir kao medij zauzima u mojem

stvaralaštvu, u nastavku ću teksta izložiti karakteristike i pojedine odrednice crteža te njegovu ulogu u kreativnoj aktivnosti i umjetnosti.

Frane Paro (1991) navodi da crtež može biti samostalan rad umjetnika ili pak predložak i početna etapa prilikom koncepcije i stvaranja budućega likovnog djela (u slikarstvu, grafici, kiparstvu, arhitekturi, fotografiji, scenskoj umjetnosti i dr.). Tematski ga možemo podijeliti na crteže nastale promatranjem i one nastale zamišljanjem. Paro razlikuje tri discipline ili kategorije crtanja:

- crtanje prema prirodi
- crtanje vizualno upamćenoga
- crtanje imaginarnoga (Paro, 1991).

Zadržimo li se u nešto proširenome prostoru slobodnih asocijacija, mogli bismo čin crtanja promatrati kao onaj bilježenja vlastitih misli. Ako čovjek najčešće poseže za što bržim zapisivanjem misli kako ih ne bi zaboravio, kakvo i koliko olakšanje donosi crtanje? U trenutku dok misao rišemo na materijalnu podlogu, neponovljiva se maglovita predodžba prenosi iz našega područja ideja. Brzo nastalomu crtežu, skici, predstoji razrađeni rad, gotovo neizbrisiv, nesklon blijeđenju. Umjetnikova je želja vidjeti pred sobom konkretan oblik, fizičko i opipljivo, plod nesvjesnoga i svjesnoga, jer taj će spoj biti prisutan samo u trenucima stvaranja. Vjerojatno stvaramo da bismo se oslobodili *tereta* ideje i želje da pred svojim očima vidimo njezinu materijalnu formu. Drukčiji je oblik bilježenja crtanje prema prirodi i crtanje vizualno upamćenoga jer u tom slučaju ne možemo govoriti o napetosti iščekivanja materijalizacije – priroda je već učinila svoje. Prapovijesni su crteži unutar spilja vjerojatno predstavljali čovjekovu želju za ovladavanjem prirodom i lovom stoga i ponovno možemo govoriti o snažnom unutarnjem impulsu koji vodi k stvaranju. Funkciju životinjskih i simbola lova koji u tim obrednim prilikama nastaju mogli bismo svrstati pod onu transformatora psihičke energije, funkciju koja čovjekovim nesvjesnim područjima daje oblik pun emocija i spreman za poticanje daljnjih psihičkih procesa. Crtanje imaginarnoga mogli bismo raščlaniti na način rada prema zamišljanju i izmišljanju.¹² Zamišljanje pretpostavlja postojanje nekakvoga mentalnog vizualnog predloška koji osobu usmjerava tijekom stvaralačkoga rada, dok u radu prema izmišljanju stvaramo sasvim nove tvorevine. Koji god način rada odabiremo, crtajući bilježimo, u većoj ili manjoj mjeri, vlastite misli. Iz toga kuta možemo promatrati sve crteže i prateće

¹² Moja se pretpostavka temelji na vlastitom iskustvu rada u području metodike likovne kulture, gdje način rada koji nastavnik odabire tijekom sata može biti prema promatranju, nakon promatranja, prema zamišljanju i prema izmišljanju.

bilješke predstavljene na izložbi *Polinom*, analizirane u doktorskoj disertaciji. Cjelokupni je zapisani i nacrtani sadržaj brižno prenesen na podlogu papira kako ne bi bio zaboravljen. Time stvorena dokumentacija privatno je sjećanje na moju baku, kćerino rano djetinjstvo i moju ulogu u kratkome razdoblju gdje su se četiri ženske osobe s velikoga crteža susrele. Iako se ne otkriva brzo, prožimajući je osjećaj koji drži na okupu sve sastavnice izložbe, privrženost.

U predgovoru knjige *New Perspectives In Drawing*, serije *Vitamin D*, crtanje je definirano kao specifično ljudska kategorija, koja je u suvremenoj umjetnosti podijeljena na dva glavna vida. Prvi, konceptualni vid crtanja, promatra liniju kao apstraktni znak, a napetost njezina odnosa s podlogom pripisuje iskonskom podrijetlu samoga medija. Promotrimo li crtež općenito, činjenica jest da bilježi ljudski razvoj i aktivnost. Zanimljivijim smatram drugi definirani vid crtanja, koji crtež stavlja u funkciju subjektivne, intimne i autentične bilješke, neodvojive od crtačeva temperamenta. Autorica predgovora spomenute knjige, Emma Dexter, tvrdi kako je crtanje uvjetovano trima čimbenicima: imaginacijom, kreativnošću i vještinom (Dexter, 2005). Ova se podjela na određeni način poklapa s Parinom (1991) raščlambom načina crtanja imaginarnoga, vizualno upamćenoga te crtanja prema prirodi.

2. SIMBOLI U UMJETNOSTI

Analitičarka i Jungova suradnica, Aniela Jaffé, u knjizi *Čovjek i njegovi simboli* govori o simbolizmu u likovnim umjetnostima. Autorica navodi da čovjek, zbog svoje prirodne sklonosti k stvaranju simbola, nesvjesno objektima ili oblicima pridaje psihološku važnost te ih na taj način pretvara u simbole koji se potom javljaju u religiji i umjetnosti (Jung i dr., 1987). S obzirom na to da na pojedinim crtežima ciklusa *Polinom* koristim životinjsku simboliku, koja je najvažnija u primjeru lika labuda na velikome crtežu, istaknula bih Jafféino objašnjenje životinjskoga simbolizma još od samih početaka čovjekova kreativnog djelovanja, tijekom prapovijesti. Obilje takvih simbola u religiji i umjetnosti naglašava važnost toga simbola, ali je ujedno pokazatelj važnosti uključivanja nagona u čovjekov život (Jung i dr., 1987). Drugim riječima, Jaffé objašnjava da je temelj našega postojanja i ljudske prirode općenito upravo nagon, ali da je čovjek jedini koji taj nagon može obuzdati. Možda je upravo umjetnička aktivnost jedan od društveno prihvatljivih, zdravih načina obuzdavanja naših poriva i nalazi li se na tome mjestu veza između umjetnosti i psihoanalize? Ta pretpostavka ima smisla uzmemo li u obzir sublimaciju kao zreli mehanizam obrane. Degmečić (2017) objašnjava da je prema

Freudu, umjetnost također oblik čovjekove obrane, koju vidi kao učinkovitu mogućnost za pokretanje raspona mnoštva psiholoških mehanizama, primjerice premještanja, kondenzacije i sublimacije. Bez obzira na interes i istraživanje, Freud je umjetnost doživljavao kao pomoćni fenomen koji nije ključan za čovjekovo psihološko postojanje (Degmečić, 2017). Sublimacija nagona omogućuje višim psihičkim aktivnostima, poput umjetnosti ili znanosti, postići važnu ulogu u kulturnome životu (Freud, 1976). Jaffé nadalje izvrsno analizira značenje nagona u primitivnoga čovjeka te u čovjeka današnjice:

„U oba slučaja „životinja“ je otuđena od svoje prave prirode; i za oba je prihvaćanje životinjske duše uvjet cjelovitosti i potpuno življenje. Primitivni čovjek mora pripitomiti životinju u sebi i stvoriti od nje korisnog sudruga; civilizirani čovjek mora izlječiti životinju u sebi i učiniti je svojim prijateljem“ (Jung i dr., 1987: 239).

Moderna je umjetnost unijela sveobuhvatne promjene u sva područja kreativnoga života. Izmijenjena je percepcija umjetnika, iskoristivost materijala te općeniti kontakt umjetnika i materijala. Tvar od koje nastaje umjetničko djelo nije više tradicionalna poput pigmenta, kamena ili tuša. Mijenjaju se prostori u koje se umjetnost smješta, a promatrač joj biva sve bliže. Aniela Jaffé u tim promjenama vidi snažnu simboliku. Točnije rečeno, autorica modernu umjetnost vidi kao simbol psihičkoga stanja čovječanstva i pokušava razjasniti što privlači velik broj posjetitelja izlozbama moderne umjetnosti. Istaknula bih jednu rečenicu kojom Jaffé, prema mojemu doživljaju teksta, jezgrovito i u trenu jasno, podastire osnovni razlog naklonjenosti publike: „Očaranje nastaje kad se trgne nescjesno“ (Jung i dr., 1987: 250). Moderna je umjetnost ustvari tražila izlaz i situacije u kojoj se Čovjek našao. S psihološkoga aspekta, čovjekov stav prema materijalnom premetu i stav prema duhovnom, upućuju na kolektivni psihički rascjep koji je iznjedrio simbolički izraz uoči Prvoga svjetskog rata. Takav se rascjep prvi put javio u renesansi, u suprotstavljanju znanja i vjere. S vremenom se povećava ponor između prirode i duha te nescjesnoga i svjesnoga (Jung i dr., 1987).

2.1. Povijesni pregled pojave simbola u likovnoj umjetnosti do sredine 20. stoljeća

Razmišljamo li o umjetnosti kao simboličkoj aktivnosti, tada možemo prepoznati simbole u svakoj čovjekovoj radnji usmjerenoj k umjetničkom cilju. U ovome ću poglavlju izložiti kratak pregled simbola rabljenih u umjetnosti od svojih početaka pa sve do sredine 20. stoljeća. Prilikom odabira simbola bila sam vođena vlastitom znatiželjom, interesima te prikladnošću u odnosu na temu doktorske disertacije. Zbog toga je ovaj pregled nastao na temelju subjektivnih kriterija koji su pružili podršku u daljnjem tijeku istraživanja osobnih

simbola i njihove uporabe. Zbog isticanja tek pojedinih umjetnika u svakome razdoblju, pregled će se možda činiti nepotpunim. Moja namjera nije bila predstaviti detaljno sva razdoblja umjetnosti, već unutar razdoblja istaknuti umjetnike čije stvaralaštvo ima u kontekstu suvremene simbolike te autora novije generacije. U tome smislu ne pružam klasični pregled razdoblja, težeći što objektivnijem prikazu, već, naprotiv, vođena isključivo vlastitim subjektivnim, zapisujem intimnu kronologiju umjetničke aktivnosti koja je izvršila utjecaj na moje stvaralaštvo tijekom dvadeset godina obrazovanja u tom području. Od zastupljenih djela u velikom broju prevladavaju slikarska i crtačka ostvarenja zbog tehničke srodnosti s medijima u kojima realiziram izložbu *Polinom*. Također, odabir je prikazan povijesnim redosljedom, prateći vremenska razdoblja u kojima su simboli nastali, s posebnim naglaskom na ponovnu uporabu simbola u nekom budućem umjetničkom razdoblju. U tome se povijesnomu pregledu koristim poglavito knjigom *Likovna kultura, pregled povijesti umjetnosti*, kipara i umirovljenoga profesora Antuna Babića, zbog konciznosti sadržaja i usmjerenosti na simboličko ostvarenje u umjetnosti i arhitekturi kroz razdoblja te također poznatim pregledom *Povijesti umjetnosti* H. W. Jansona i Anthonyja F. Jansona dodirnih točaka s praktičnim dijelom mogega umjetničkog istraživanja, a tiče se isključivo simbola odnosno osobnih simbola. Tako može biti neobično što se, primjerice, više zadržavam u razdobljima nadrealizma ili ekspresionizma, a manje u rokokou, no taj je nesrazmjer uzrokovan stilskim obilježjima rokooka s kojim nalazim vrlo malo zajedničkoga. Nadalje, usmjerena sam poglavito na svjetska djela dok ostvarenja iz Hrvatske u većoj mjeri spominjem u sljedećem poglavlju, 2.1.8. *Suvremena simbolika i autori*.

2.1.1. Prapovijesno doba, rimska, starokršćanska i bizantska umjetnost

Prapovijesni su crteži po mračnim špiljama Altamire i Lascauxa simbolizirali želju tadašnjih lovaca za ovladavanjem gonjenom životinjom, no možda je zanimljivije napomenuti da su prvi simboli bili apstraktnoga oblika. Najstariji su zapisi takve vrste, stari preko 40 000 godina, pronađeni u pokrajini Kantabrija na sjeveru Španjolske, u spilji El Castillo. Babić u svojem Pregledu povijesti umjetnosti ističe tezu Ljube Babića o prvotnosti crteža, za koji smatra da je prethodio drugim oblicima umjetnosti, poput slikarstva ili kiparstva. Babić smatra da je crta sama po sebi apstrakcija, za razliku od opipljivoga, realnoga volumena, te da je sposobnost apstrahiranja i stvaranja znaka temelj umjetnosti (Babić, 1997). Po dobi je El Castillo gotovo ravnopravna spilja na indonezijskom otoku Sulawesi, a način na koji su tamošnji ljudi stvarali je sličan europskomu – ispuhivanjem pigmenta preko predloška,

nerijetko vlastite ruke. Španjolska je spilja od indonezijske udaljena 8000 km, ali obje začudno otkrivaju identične motive ljudskih ruku. Ruke, kojima stvaramo, držimo, lovimo, milujemo ili odgurujemo, čovjekov su neiscrpan motiv umjetničkih djela do današnjega dana.



Slika 2: Detalj iz špilje El Castillo, Puente Viesgo¹³

Dijete svoje prve tragove postojanja ostavlja roditeljima za uspomenu u obliku dlanova utisnutih u smjesu mekanu poput gline. Olovkom radimo obrise našega dodira podloge, kao da smo cijelo biće usmjerili prema rukama. U poglavlju 3.2.2. *Izdvojeni simboli*, u kojem analiziram osobne simbole rabljene na velikom crtežu *Polinom*, posebno se dotičem položaja kćerinih ruku koji odaje njezinu strepnju i znatiželju. Zbog toga kao važan izdvajam simbol prapovijesnih ruku kao dokaza postojanja unutar određenih prostorno-vremenski koordinata. U daljnjem se tekstu, općenito, usmjeravam na osobnu simboliku ljudskoga lika, koji u mojemu stvaralaštvu čini riznicu uspomena, podataka i događaja vezanih isključivo uz obiteljsku kronologiju.

Kulture koje su slijedile u metalnome dobu, a pripadale su sredozemnomu području, poput Egipta, zadržale su prapovijesno religijsko strahopoštovanje prema snažnim i sposobnim životinjama. Taj stav možemo primijetiti u egipatskome principu oblikovanja božanskoga lika, koji je dijelom čovjek, dijelom životinja (Babić, 1997). U ovome se povijesnom razdoblju zanimam za simbole ptica, biljaka i rogova. Navedeni su prikazi u praktičnome dijelu istraživanja uklopljeni u nekoliko crteža manjega formata, a potom i u završni veliki rad. Staroegipatski lik ptice nalazimo u nekoliko inačica, ali i u različitim kontekstima poput žrtvenih ili svetih ptica. *Ba* je ptica s ljudskom glavom koja predstavlja dušu tj. netjelesno biće koje nakon smrti odlazi na nebo. *Benu* je poput feniksa, ptice koja ima sposobnost obnavljanja te je ujedno i simbol uskrsnuća. Vjerojatno najpoznatija među egipatskim pticama je *Ibis*, sveta ptica.¹⁴

¹³ Popis izvora svih slikovnih priloga iz ovoga istraživanja nalazi se u prilogu.

¹⁴ preuzeto s <http://www.amz.hr/naslovnica/egiptologija/mitologija/leksikon.aspx>, 29. studenoga 2018.



Slika 3: Ptica *Ba*

Sasvim je razumljiva poveznica ptica i neba, s obzirom na to da te životinje mogu dokučiti ono što čovjek samim svojim tijelom nije u stanju. Nakon što dotaknu svodove, ptice se s utiscima vraćaju na tlo. Njihove putanje leta tvore tanke niti koje poput klupka povezuju zemlju i nebo.

Grčka religija prva napušta životinju kao božanstvo te se okreće čovjekovu liku. Osnovne su vrijednosti istina spoznatljiva razumom, sloboda od dogme i fanatizma te ljepota koja se temelji na umjerenosti i harmoniji. Čak i najranije grčke skulpture prikazuju dva osnovna motiva, muškarca i ženu (Babić, 1997). Grčka je monumentalnost i želja za osvajanjem prostora drukčija od egipatske. Dok se egipatske piramide, mastabe i sfinge doimlju kao zaustavljene u vremenu uslijed svoje velebnosti i težine, grčka arhitektura i skulptura dinamizira prostor. Ljudsko tijelo i tijelo građevine postaju simbolima navedenih vrijednosti, istine, slobode i ljepote, u naponu snage čak i prilikom mirovanja. Dobar je primjer simbolike istine motiv ženskoga akta, koji se nešto češće javlja u helenističkome razdoblju (Babić, 1997).



Slika 4: Tri gracije (rimska kopija), 2. st.

Ljudsko je tijelo očito od početaka svojih prikaza stajalo kao spremnik ideja, značenja i nagovještaja. Grčki su bogovi bili bliži stvarnomu čovjeku jer su posjedovali vrline jednako

kao i mane. Njihova pojava uistinu skriva zbir karakteristika koje ne bismo mogli oštro svesti pod *dobre* ili *loše* - bili su nedokučivi kao simboli.

Rimska se umjetnost i kultura gradila pod mnogim utjecajima, a posebice pod grčkim, njihove tvorevine ne možemo jednostavno opisati kao preuzimanje tuđih. Najveći je doprinos ostvaren u djelima koja odražavaju njihovu praktičnu i realističnu narav. Osim u gradnji objekata različitih namjena, ta je narav najbolje vidljiva u oblikovanju realističnih portreta. Međutim, od III. stoljeća portretna se umjetnost počinje sve manje baviti individualnim karakteristikama, a više općenitostima. Portret postaje simbol (Babić, 1997).

Starokršćanska i bizantska umjetnost razvija se u znaku vjere, no u VII. se stoljeću javlja islam kao nova religija u bizantskoj prijestolnici. Općenito govoreći vjera svoje simbole polako i postupno čini vidljivima: krug u starokršćanskoj umjetnosti označava nebo, križ postaje osnovni simbol vjere, a riba simbol Isusa (Babić, 1997). Osim velikih slika na zidovima, u bizantskoj se umjetnosti javljaju i prijenosne slike na drvetu – ikone. Fenomen ikone shvaća se kao posrednik odnosno simbolički prijenos čovjekova izražavanja vjere i nade u Boga. Ona je mističan predmet koji vjernika podsjeća i približava nedostižnom uzvišenom stanju. Opipljivoga oblika, materijaliziran, sažima ljudsku čežnju, nadu i prepuštanje, pred našim očima.

2.1.2. Umjetnost Srednjega vijeka

Refleksije o Bogu i vjeri nastavljaju svoj razvoj i u srednjovjekovnoj umjetnosti. Ovom prilikom termin *srednjovjekovni* rabim u najširem smislu, obuhvaćajući razdoblja od predromanike do kasne gotike. Crkveni tornjevi postaju istinska središta gradova, a njihovi vršci protokom vremena dosežu veće udaljenosti. Interijeri sakralne arhitekture dozivaju i okupljaju vjernike koji priče o Bogu promatraju upravo na tim mjestima. Graditelji su crkava u neprestanoj potrazi za poboljšanjem konstrukcije koja bi podnijela gradnju sve viših svodova. Novina se u obliku geometrijske osnove javlja u razdoblju gotike, a svjetlost počinje prodirati u unutrašnji prostor. Harmonija brojeva prisutna u geometrijskoj osnovi i svjetlost čine temelj kršćanskoga simbolizma (Babić, 1997). Pored pitanja vjere ponovno se razmatra odnos čovjeka i prirode, koji postaje sve aktualniji približavanjem gotici. Pri tome se misli i na doživljaj života te pomisao na smrt. Općenito, uočljivo je i popuštanje atmosfere straha u koncepciji umjetničkih djela, prisutne u ranome srednjem vijeku. Veliku je zaslugu za okretanje k ljubavi imao sveti Franjo Asiški koji je u umjetnost unio sastavnicu blagosti, što je dovelo do postupnoga slabljenja intenziteta mržnje i nasilja (Faure) (Babić, 1997). Zbog te promjene umjetnost postaje bliža običnomu čovjeku. Snaga pozitivne i tople poruke okrenula je

umjetničko djelo ljudima, koliko god to paradoksalno zvučalo, jer je upravo za njih i stvarana. Strašna upozorenja i osude ranijega razdoblja gotika je uspjela preoblikovati. Zanimljivo je upitati se jesu li romaničke vizualne poruke vjerniku bile krivo tumačene ili se sadržaj zaista promijenio. Nadalje, iluminirane rukopisne knjige vrlo su važan dio srednjovjekovnoga slikarstva koji se zadržao sve do renesanse. Ta se umjetnost na podlozi pergamenta razvijala istim putem kakav se odvijao u kiparstvu i slikarstvu, a taj je od dekoracije do naracije (Babić, 1997). Međutim, dekoracija kao pojam nerijetko uklapa simbol u svoj cjelokupni oblik. Jedan takav primjer jest naš najraniji sačuvani primjerak iluminiranoga rukopisa, *Evangelarium Spalatense*, nastao u VIII. stoljeću, koji u jednome dijelu inicijal slova L oblikuje od okomito i vodoravno položene ribe (Babić, 1997), simbola Isusa Krista.



Slika 5: Ukoričen *Splitski evangelijar* (lijevo) i transkripcijski *Splitski evangelijar* iz 2016. godine (desno); foto: Vladimir Sokol.

U razdoblju kasne gotike realizam i simbolizam povezani su na prirodan način. Babić u svojem kratkom pregledu povijesti umjetnosti ističe primjer Merodeova oltara, Majstora iz Flémala, vjerojatno umjetnika Roberta Campina. Sveti su događaji toga umjetničkog djela smješteni u svakodnevicu, međutim sačuvali su svoje značenje baš zbog diskretno rabljenoga simbolizma. Nadalje, Jan Van Eyck prikazuje intiman prostor građanskoga doma sa zaručnicima Arnolfini čiji realizam zadržava nekoliko detalja istaknutoga značenja, poput svijeće koja simbolizira Boga (Babić, 1997).



Slika 6: Johannes Van Eyck, Portret Arnolfinijevih, 1434.

Možda je najintrigantniji primjer kasnorenesansnoga nizozemskog umjetnika Hieronymusa Boscha koji svojom umjetnošću stvara fantastične svjetove napučene zagonetnim motivima. Bosch je u svojim djelima okupio obilježja flamanskoga realizma i simbolički iracionalizam pojedinih srednjovjekovnih kršćanskih sekti (Babić, 1997).

2.1.3. Renesansa

Od razdoblja renesanse može se ustvrditi da ljudsko tijelo prestaje biti isključivo simbolom te postaje dijelom stvarnosti, što posebno možemo uočiti u kiparskim ostvarenjima. Najveći ranorenesansni kipar Donatello, radeći na skulpturi svetoga Marka, prvi put dopušta da oblik tijela svetca utječe na oblik draperije koja ga ovija. Taj je potez ujedno i početak novoga pristupa u umjetnosti kojim slikari prvo stvaraju akt, a potom ga odijevaju (Babić, 1997). Simbolizam nemira i napetosti s vremenom počinje biti vidljiv na licima skulpturalnih prikaza čovjeka. Andrea del Verocchio na primjeru *Il Colleonea* prenosi dramatiku ostvarenu facijalnom ekspresijom. Čovjek prepoznaje čovjeka, njegova raspoloženja i geste, čita ih i odgovara na njemu svojstven način, ali opet općeprihvaćeno u odnosu na kulturu u kojoj se nalazi. Međutim, uvijek su postojali umjetnici koji su svoje simboličke poruke skrivali u slojevima djela, njegovoj kompoziciji, načelima ili perspektivi rabljenoj u prijenosu prizora na plohu. Univerzalni genij visoke renesanse Leonardo da Vinci u djelu *Posljednja večera* prikazuje apostole okupljene oko Isusa. Freska je simetrične kompozicije, a središnji se Kristov lik, razumljivo, nalazi točno ispred prozora kroz koji prodire svjetlost. Osim u kompoziciji, rasporedu apostola ili aureoli od svjetlosti oko Isusove glave, simbolika je ostvarena uporabom linearne perspektive. Svi se dijagonalni pravci sastaju u jednoj točki, a ta je ponovno glava Isusa, kao središte i razlog samoga događaja (Babić, 1997). Da Vincijev suvremenik

Michelangelo Buonarotti ljudsko tijelo rabi kako bi simbolički izrazio svoja filozofska i etička stajališta te dvojbe. Tijelo je za Michelangela tamnica duha što je vidljivo u skulpturama *Pobunjenoga roba* ili *Umirućega roba*. Simboličke likove rabi i u svom najcjelovitijemu kiparsko-arhitektonskom ostvarenju, grobnici obitelji Medici u Firenzi, na skulpturama *Zore* i *Sumraka* te *Dana* i *Noći* (Babić, 1997).

Govoreći o simbolima u umjetničkim djelima renesanse, posebno mjesto zauzima drugi Leonardov suvremenik Albrecht Dürer, još jedna svestrana ličnost ovoga razdoblja. Njegov bakrorez *Vitez, smrt i vrag* reprezentativan je primjer njemačke jasnoće i preciznosti, obilja detalja i monumentalnoga jedinstva renesanse. Drugo je veliko grafičko djelo *Melankolija* također puno jasne, ali i skrivene simbolike. Dürerova se izvanrednost stvaralaštva dijelom temelji na njegovoj opservaciji prirode i umjetnosti (Babić, 1997).



Slika 7: Albrecht Dürer, *Vitez, smrt i vrag*, 1513.

Na prostorima Hrvatske osvrnut ću se, pored mnogih drugih značajnih renesansnih umjetnika, na djelo Nikole Božidarevića ili Nikole Dubrovčanina. Božidarević se u jednom razdoblju svoga života školovao u Veneciji te je stoga njegovo slikarstvo blisko srednjetalijanskom. Nažalost, od cijeloga je opusa ostalo očuvano samo četiri djela. Najranije je umjetnikovo ostvarenje *Poliptih obitelji Bundić* na kojemu je tradicionalni simbol neba ostvaren zlatnom bojom, a nalazi se u pozadini, iza središnjega lika Bogorodice s djetetom te likova krilatih svetaca. Nadalje, u svojem djelu *Navještenje* umjetnik uklapa simbol plave vaze s ljiljanima između anđela Gabrijela i Djevice Marije. Upravo je cvjetna simbolika znak vjerskoga navještenja. Simbolizam je bio razlogom što je u središnjem gornjem dijelu slike naslikan Bog okružen anđelima i Duhom Svetim, iako je taj prizor vizualno opterećujuć za sliku – moralo je biti vidljivo da u prikazanome događaju sudjeluje Nebo (Babić, 1997).



Slika 8: Nikola Božidarević, *Poliptih obitelji Bundić*, početak 16. st.

2.1.4. Barok

Društvene su promjene baroka imale važan utjecaj na umjetnost i arhitekturu. Obilježje razdoblja jest centralizacija moći koja je sadržana u rukama jednoga vladara države. Takva moć stvara ujedno i glavne gradove u koje se slijeva većina bogatstva. Centralizirana monarhija najviše ulaže u gospodarstvo koje joj uloženi novac vraća te podržava matematiku i opismenjavanje kao važne stavke obrazovanja. Novčarsko gospodarstvo podrazumijeva sposobnost apstrakcije vrijednosti, ali primjena apstrahiranja na društvo i život pojedinca u takvomu društvu, pretvaraju čovjeka u puki broj kojim se ophodi kao sa svakom drugom apstraktnom pojavom. Zanimljivo su prostorno rješenje baroka duge avenije koje dopiru do linije horizonta. To urbanističko dostignuće ima važno simboličko značenje: pravocrtno usmjereno gibanje avenije svojim tijekom odražava strukturu društva, stvara prostrana i pregledna područja u slučaju napada na monarhiju te odvaja običan puk koji pješači od imućnih slojeva u kočijama (Babić, 1997).

Iluzija je važan trenutak u kiparstvu i slikarstvu baroka. Naime, ono što je nekada bivalo nagoviješteno simbolom, poput već spomenute zlatne plohe u službi Neba, Nikole Božidarevića u ovome je razdoblju umjetnički ostvareno prividom. Podražaj intuicije koji bi nastupio prilikom promatračeva *zamišljanja*, u vizualnom doticaju sa simbolima nekoga umjetničkog djela, sada je bio upotpunjem realističnim prikazom opsjene, koliko god to proturječno zvučalo. Veliki barokni kipar i arhitekt Gianlorenzo Bernini u kiparstvo unosi nepostojeću psihičku dimenziju međuodnosa dvaju likova, od kojih drugi zapravo ne postoji odnosno nije vidljiv. Primjer je Berninijeva skulptura Davida koji izrazom lica i usmjerenim pogledom odaje usredotočenost na prisutnost protivnika ispred sebe.



Slika 9: Gian Lorenzo Bernini, *David*, 1623.

Istovremeno se razvija i iluzionističko zidno slikarstvo koje svojim obilježjima rastvara i dematerijalizira stropove. Važno je Carracijevo uvođenje krajolika u slikarstvo (Babić, 1997), koje će par stoljeća nakon njega umjetnici poput Caspara Davida Friedricha upotrebljavati kao osnovni simbolički naboj svojih djela.

Rembrandt van Rijn posebna je umjetnička osobnost baroka koja, među ostalim, potpuno izvorno primjenjuje slikarsku tehniku ulja. Kao kršćanin posebno je okrenut prema unutarnjim ljudskim sadržajima koji su napose vidljivi u brojnim portretima koje je slikao tijekom cijeloga života (Babić, 1997). Za Rembrandta je autoportret pak simbol analitičke samospoznaje. Vjerski orijentiran poput Rembrandta Georges de la Tour svojim slikarstvom simbolički izražava kršćanski religiozni duh. Sasvim posebnom uporabom svjetlosti, koja najčešće dopire od blagoga plamena svijeće, taj umjetnik oplahuje zlatnim tonovima mistične interijere jednostavnih volumena, s prisutnih tek nekoliko osoba ili pojedincem.

2.1.5. Klasicizam

Raskoš i bujnost baroka i rokoka izazvala je u umjetnosti pojavu klasicizma, stila koji uzore ponovno traži u ostvarenjima antiknih civilizacija te traga za simbolom idealne ljepote. Potonje iznova nalazi u skulpturalnim i slikarskim prikazima nagoga ljudskog tijela. Jacques Louis David umjetnik je koji je uvelike doprinio klasicističkom slikarstvu jer je otvorio put k realizmu, koji je prihvatio i vrsni crtač Jean-Auguste Dominique Ingres. Klasicizam kao stilsko razdoblje i sam izaziva reakciju u obliku romantizma, stilskoga razdoblja koje veliko značenje stavlja na simboliku individualnoga i slobode. Vjerojatno je najdramatičniji primjer slikarsko djelo Eugènea Delacroixa *Sloboda vodi narod* (Babić, 1997). Slika prikazuje Srpanjsku revoluciju 1830., a Sloboda je simbolički prikazana likom mlade polunage žene koja pobjedonosno podiže francusku zastavu. Nedvojbena je uloga antičke umjetnosti prilikom oblikovanja ženske pojave, vidljiva u stavu i profilu. Dim iza kojega izranjaju ruševine još je

jedan značajan simbolički element unutar prizora kojime Delacroix slika uzdizanje Francuske iz mučnine tiranije.

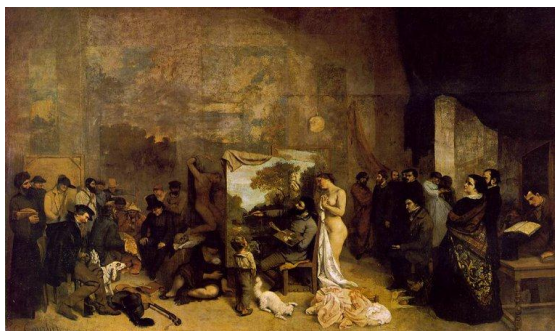


Slika 10: Eugene Delacroix, *Sloboda vodi narod*, 1830.

Industrijski je način proizvodnje uzrokom brojnih promjena koje su uslijedile početkom 19. stoljeća. Poput domino efekta svaki je pomak u jednome smjeru poticao novinu na drugome području. U tome razdoblju dolazi do strahovite ubrzanosti svih procesa, počevši od spomenute proizvodnje, koja mijenja dinamiku mjesta i svakodnevice. Sviješću o uštedi vremena novim načinima, brzina postiže visoku cijenu na tržištu. Time se ujedno razara struktura grada, ali i simboličko značenje ljudske zajednice. Manja se pozornost posvećuje prostornom i društvenom skladu gradova jer ta mjesta sada postaju važna zbog priljeva mogućih potrošača. Iz tih je razloga najveća dobit ostvariva standardiziranom izgradnjom i proizvodnjom (Babić, 1997), načinom koji je u suprotnosti s individualnošću romantizma.

2.1.6. Realizam

Ulje na platnu *Slikarski studio ili Stvarna alegorija sažetih sedam godina umjetnikova života*, djelo francuskoga umjetnika Gustavea Courbeta, začetak je stilskoga pravca realizma u umjetnosti. Slika prikazuje stvarne detalje i osobe iz umjetnikova života – modele i mecene - te ujedno umjetnikov autoportret. Pogledi posjetitelja nisu usmjereni prema slikaru niti slikarskome platnu, već su zaokupljeni međusobnim razgovorom, čitanjem ili igrom s psom. Jedine su osobe koje prate umjetnikov rad maleni dječak s lijeve strane i naga žena djelomično pokrivena tkaninom s desne.



Slika 11: Gustave Courbet, *Umjetnikov studio*, 1854.-1855.

Iako je djelo nazvano alegorijom, ono ipak ne upućuje izravno na neiskazano značenje koje nosi, a koje je sadržano upravo u pojavama dviju osoba koje stoje uz umjetnika. Obnaženi model simbolički predstavlja Istinu, iznimno važnu u Courbetovu stvaralaštvu, s obzirom na stremljenja k realizmu, dok dječakov pogled simbolizira tzv. nevini pogled lišen ikakva prethodnoga utjecaja, za koji danas znamo da ne postoji. U svojem vlastitom proučavanju opisane slike iz trena u tren bivala sam podvojena između interpretacije djela kao alegorije i kao simboličkoga prikaza. S obzirom na to da moj pogled nije bio bez utjecaja, nego su utjecaji, naprotiv, bili oblikovani u stavove tijekom dugoga razdoblja obrazovanja, već pri prvom pogledu akt povezujem s Istinom ili Prirodom. Leđima je okrenuti dječak neočekivan, posebice ako o njemu promišljamo kao o nevinome promatraču – njegovo promatranje odnosno pogled uopće ne vidimo. Pretpostavimo da upravo dječakovo okretanje leđa simbolizira udaljavanje i izbjegavanje susreta s ikakvim utjecajima koji bi mogli sudjelovati u oblikovanju njegova mišljenja.

2.1.7. Moderna umjetnost

Govoreći o pogledu i promatranju, upravo su se te aktivnosti izmijenile u razdoblju moderne. Otkriće fotografije dvadesetih godina 19. stoljeća zauvijek je zaustavilo trenutak stvarnosti, iako je prvi Niepceov fotografski uradak iz 1826. bio prilično impresionistički. Bez obzira na sneni pogled s prozora u *Le Grasu*, fotografija je oslobodila slikarstvo od nastojanja prikazivanja stvari onakvima kako zaista izgledaju.



Slika 12: Joseph Nicéphore Niépce, *Pogled s prozora u Le Grasu*, c. 1826.

2.1.7.1. Impresionizam

Istraživanja o svjetlosti i njezinu utjecaju na lokalnu boju predmeta dovela su impresioniste do napuštanja interesa o opipljivoj materijalnosti u naslikanim prizorima. Njihova su zanimanja sada bila usmjerena na promatranje predmeta kao površine, nositelja vibrantne svjetlosti (Babić, 1997). Prvom slikom moderne umjetnosti smatra se *Kupanje* ili *Doručak na travi* umjetnika Edouarda Maneta iz 1863. U slikarskome je smislu djelo na razmeđu realizma i impresionizma. Likovi i prirodni okoliš u kojem se nalaze prikazani su realistično, no potez je kista slobodniji i opušteniji. Ipak, ne posjeduje u potpunosti impresionističke karakteristike. Sadržajno gledajući, djelo realistično uprizoruje opuštanje skupine ljudi uz jezero u šumi, ali prenosi i skrivenu simboličku poruku. Slojevitosti interpretacije svjedoči i podatak da je slika odbijena na izložbi pariškoga *Salona* u drugoj polovici 19. stoljeća, nakon čega je izložena na tzv. *Salonu Odbijenih*. Provokacija se nije skrivala u obnaženim likovima dviju žena jer su eksplicitniji sadržaji viđeni i ranije, već u izravnome i besramnome pogledu dame koja se obraća promatraču. U tome je smislu simbolika jasnoga i iskrenoga pogleda shvaćena kao nepoželjna gesta jer opušteno otkriva što se u prizoru zaista događa.



Slika 13: Eduard Manet, *Doručak na travi*, 1862. – 1863.

Prije Maneta, nage su žene skrivale i odvrćale svoj pogled zbog srama koji su osjećale razotkrivene. U usporedbi s vizualnim informacijama s kojima smo svakodnevno suočeni, Manetov se lascivni doručak u prirodi teško može mjeriti. Taj me sraz razdoblja navodi na promišljanje o vizualnoj osjetljivosti tadašnjega i današnjega promatrača. Količina i karakter slikovnoga sadržaja s početka moderne uvelike se razlikuje od suvremenoga. Nedvojbeno je da je karakter toga sadržaja bio većim dijelom umjetnički nego što je danas, što dovodi do pretpostavke da su pogled i pozornost promatrača 19. stoljeća bili odgojeniji u odnosu na prosječnoga promatrača *današnjice*. Jednostavno rečeno, bi li Manetov pristup i danas bio uvredljiv, ako bismo likove odjenuli prikladno vremenu u kojem živimo? Na mrežnim stranicama službenoga bloga *New Britain Museum of American Art*, u istoimenome gradu države Connecticut, nalazimo četiri reinterpetacije Manetova spornoga djela, autora Pabla Picassa, Johna De Andree, Sewarda Johnsona i Andyja Earla, od kojih je jedno uistinu iznova izazvalo negodovanje. Britanski je fotograf Andy Earl krajem osamdesetih godina 20. stoljeća napravio fotografiju koja je rabljena na naslovnici omota glazbene skupine *Bow Wow Wow*.



Slika 14: Andy Earl, ovitak albuma *Bow Wow Wow*

Na naslovnici je Manetova družba smještena u suvremeniji kontekst, ali i dalje u prirodnome okolišu. Isti je ženski lik i tada u društvenome fokusu, ali ovaj je put razlog stvarna dob Annabelle Lwin, pjevačice, koja je na fotografiji maloljetna. Lwinina majka uspijeva obustaviti američko izdanje ploče, međutim fotografija je rabljena za svjetsko izdanje.¹⁵ Promišljajući o komunikološkoj vrijednosti moderne, Jadranka Damjanov uočava da je

„moderna umjetnost postavila zahtjev za univerzalnim jezikom premiještajući težište sa zajedničkog uzorka na osjetilnu uposebljenost. (...) Moderna je umjetnost u djelima uspostavila načelo slobode stvaraoaca, ali sloboda se može ozbiljiti samo otvorenosću opažaja sustvaraoca svjesnog svoje osjetilnosti. Samo ako je sloboda potreba i mogućnost svih ljudi ograničeni

¹⁵ preuzeto s <https://nbmaa.wordpress.com/2010/04/27/reinterpreted-artworks-le-dejeuner-sur-l'herbe-by-edouard-manet/> 6. prosinca 2018.

govor može biti zamijenjen sveobuhvatnim jezikom, i obratno – samo praksa takva jezika može osigurati slobodu i izvedbi i osjetilima“ (Damjanov, 1991: 143).

Vladimir Devidé (2006) piše o japanskoj umjetnosti koja je u tome razdoblju iznjedrila sasvim drukčija poimanja čovjekova lika i okoliša, o kojima ću pisati u idućim poglavljima gdje analiziram praktični dio doktorskoga istraživanja. Treba istaknuti da su drvorezi bili prvi od oblika japanske umjetnosti koji su krajem 19. stoljeća oduševili europsku publiku. Japanski drvorez, karakteristična umjetnost građanskoga staleža razdoblja Edo, u slikarstvu je razvio novi, traženi način. Prijašnja su razdoblja uglavnom oponašala kineske uzore, ali sada je građanstvo umjetninu smatralo potvrdom svojega utjecaja, financijske i ekonomske moći. Slikarstvo *ukiyo-e* približno znači *Slike iz prolaznog svijeta*. Drvorezi, odnosno njihova mogućnost umnožavanja, učinili su umjetnost znatno pristupačnijom nego prije. Europa je takvu umjetnost prihvatila, među ostalim, jer je prizor njezinomu promatraču bio razumljiv. Naravno, likovne su kvalitete bez sumnje pridonijele popularnosti. Pred kraj 19. stoljeća japanski su drvorezi utjecali na impresioniste i postimpresioniste, poput Degasa, Moneta ili Toulouse Lautreca (Devidé, 2006).

2.1.7.2. Simbolizam

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća javlja se umjetnički pokret simbolizam. Njegove početke vezujemo uglavnom uz književnost, međutim nakon pisane riječi pokret se proširio i na druge izraze. Simbolizam je kreiran kao svojevrsna reakcija na naturalizam i realizam, a unošenjem nesvjesnoga i duhovnoga na prostor platna i papira te u skulpturalna djela, umjetnici su stvarali prizore proizišle iz mitologije, Biblije ili legendi. Iako predstavljena disertacija svojim navećim dijelom obuhvaća simbole, u svojem se stvaralaštvu nisam niti u jednom trenutku mogla povezati s tim umjetničkim pravcem. Razlog je tomu pretjeran naglasak na naraciji i veličanje *lijepoga*. Svakodnevnica je uim prizorima gotovo u potpunosti iščezla, a na njezino mjesto dolaze snovi, davna sjećanja i imaginarne slike. U mojim razmatranjima simbolizam smještam u preteče nadrealizma.

Djela kipara Augustea Rodina u pojedinim su analizama svrstana pod simbolistička, dok su u drugima impresionistička. Zbog svojega snažnog sadržajnog naboja i usmjerenosti k antičkim temama, na Rodenove se skulpture osvrćem upravo u ovome poglavlju. Istaknula bih umjetnikovu suptilnu osobnu simboliku koja je posebice uočljiva u djelu *Poljubac*, monumentalnoj mramornoj skulpturi, koja prikazuje bezvremenske ljubavnike u slijepom

zanosu. Motiv je ljubavnika u Rodinovu stvaralaštvu nastao već krajem 19. stoljeća, 1880. godine, kada radi na narudžbi brončanih vrata pariškoga *Muzeja dekorativnih umjetnosti*.



Slika 15: Auguste Rodin, Poljubac, c. 1882.

Ljubavnici su tada preuzeti iz Danteova Pakla i prikazuju strast Paola i Francesce. Simbolika gubljenja u zanosu prvoga poljupca vidljiva je na manje uočljivom detalju knjige koja je skliznula iz muškarčeve ruke. Kasnije inačice *Poljupca* doživjele su manje promjene, ovisno o naručitelju, a nerijetko ih je pratilo negodovanje, poglavito zbog nagih tijela i naglašene erotičnosti. Na otvorenju londonskoga muzeja Tate Modern 2000. godine skulptura je iz središnje rotunde premještena na znatno neatraktivniju lokaciju. Potaknuta nepoštivanjem vrijednosti Rodinova djela, umjetnica Cornelia Parker redefinira skulpturu omatajući ju konopom dugim jednu milju koji simbolizira složenost i zapetljanost međuljudskih odnosa, uključujući i odnos promatrača prema Rodinovoj skulpturi koja je, prema riječima Parkerove, postala poput klišea. Omatanjem joj je željela vratiti njezinu nekadašnju kompliciranost.¹⁶



Slika 16: Cornelia Parker, *Udaljenost*, 2003.

Formalnu jedinstvenost sličnu skulpturi *Poljupca* nalazim i u istoimenoj Klimtovoju slici. Gustave Klimt bio je još jedan od predstavnika simbolizma, bečki secesionist pod snažnim

¹⁶ preuzeto s <http://www.bbc.com/culture/story/20151119-the-shocking-story-of-the-kiss> 7. prosinca 2018.

utjecajem japanske umjetnosti. Još jedan od razloga zbog kojega za osvrt izdvajam *Poljubac* jest taj što je na većem dijelu slike rabljena zlatna pozadina, koju Klimt upotrebljava inspiriran srednjovjekovnim slikarstvom, iluminiranim rukopisnim knjigama i ranim mozaicima. Podsjećam na primjer djela Nikole Božidarevića koji je uporabom zlatne boje želio podsjetiti promatrača na svetost prikazanoga događaja. U mojemu viđenju i interpretaciji Klimtovo zlato omata zanos ljubavnika, odvajajući ih od stvarnosti svakodnevice. Ono djeluje poput neprobojnoga štita koji čuva trenutak savršene izgubljenosti te filtrira sve nepotrebno što bi moglo omesti tišinu njihova međuodnosa. Erotičnost je često istaknuta u njegovim djelima, otvoreno i bez zadržke, a stvara ih gotovo istovremeno kada Sigmund Freud objavljuje svoje Eseje o teoriji seksualnosti, nastojeći pomaknuti položaj ljudske seksualnosti iz područja tabua.



Slika 17: Gustav Klimt, *Poljubac*, 1907.

Prema drugome se dijelu Enciklopedije hrvatske umjetnosti, simbolizam u Hrvatskoj poklapao s rasprostranjivanjem simbolizma u ostatku Europe. Začetnikom se smjera smatra Bela Čikoš-Sesija, dok se u pojedinim djelima simbolički izražavaju Robert Auer i Vlaho Bukovac. Simbolička estetika osjeća se u stvaralaštvu Tomislava Krizmana, Mirka Račkog, Emanuela Vidovića, Ivana Meštrovića i Roberta Frangeša-Mihanovića (Domljan, 1995-1996). Izdvojila bih Vidovićevo stvaralaštvo, posebno po magličastom i titravom nanosu uljne boje koja u njegovim potezima poprima lakoću vate. Osobito se mogu povezati s prikazima interijera kojima se umjetnik posvećuje krajem tridesetih godina 20. stoljeća. Unutrašnjost vlastitoga stana, maleni atelje ili pak drugi zatvoreni prostori postaju simbolima umjetnikove nutrine i nositeljima snažnoga, ali senzibilnoga bogatstva osobnoga imaginarija.

U drugome dijelu Enciklopedije hrvatske umjetnosti izdvajaju se tri temeljna smjera u umjetnosti 20. stoljeća, dva u području figuracije i jedan u području nefiguracije. Figurativno je u modernoj umjetnosti prisutno u ekspresionizmu i nadrealizmu, a nefigurativna je umjetnost ostvarena kroz apstrakciju. Europska je umjetnost njegovala dugu tradiciju ekspresivnosti i imaginacije, ali i formalne apstrakcije, poglavito u srednjem vijeku. Pet stotina godina

usmjerenosti na figurativni prikaz te uspostavljanje sličnosti sa stvarnošću kroz tonove i perspektivni prikaz prostora, polako se bližila kraju. Realitet je i dalje osnovna preokupacija umjetnika, ali s novim pristupom koji se protivi tradiciji (Domljan, 1995-1996). Prvi je novi pokret koji započinje razaranje nekada davno uspostavljenoga reda plošnom uporabom boje bio fovizam. Babić (1997) navodi utopijski pogled na stvaralaštvo i život Matissea. Umjetnik se izražavao dekorativnim slaganjem elemenata forme, brižno postavljajući likove i međuprostor. Svaka je kompozicija bila pomno osmišljavana, a sve s ciljem postizanja ravnoteže, artikulacije osjećaja te oslobođenja od uznemirujućih sadržaja (Babić, 1997). Godine 1913. jedna Matisseova slika izaziva pomutnju na poznatoj čikaškoj izložbi u *Oružani (Armory Show)*. U proljeće je Chicago bio domaćin *Međunarodne izložbe moderne umjetnosti* na kojoj se predstavilo preko šest stotina djela, od Goye do kubista. Ekspoziti su zaprepastili građane, a izložba je izmijenila napredak umjetnosti u Chicagu.¹⁷ Što se tiče Matisseova djela, riječ je bila o slici *Nu bleu, Souvenir de Biskra*.



Slika 18: Henri Matisse, *Nu bleu, Souvenir de Biskra*, 1907.

Slika nastala 1907. godine prikazuje zamišljenu nagu ženu u ležećoj pozi, u prirodnome okolišu. Djelo je jasno upućivalo na prisutnost domaćega stanovništva u koloniziranim zemljama, u tome slučaju Alžira, i francuskoga nastojanja za stvaranjem velikoga tržišta za proizvode domaće industrije. Ponovno, kao i kod Maneta, ženski je akt postao simbolom koji je promatraču zasmetao dotaknuvši moralna pitanja invazije i pokoravanja tuđih teritorija.

2.1.7.3. Ekspresionizam

Umjetnik Georges Rouault svojim se izričajem približava ekspresionizmu. Za razliku od Matisseove potrage za skladom i neuznemirujućim sadržajima, Rouault slika ljudsku dramu kroz lice i tijelo čovjeka te kroz strukturu slike. Njegovi su prikazi ljudi s ruba društva simbol moralne ljepote, u oštrome kontrastu prema čistoj estetizaciji umjetnosti (Babić, 1997).

¹⁷ preuzeto s <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/70.html> 8. prosinca 2018.



Slika 19: Georges Rouault, Tri suca, c. 1936.

Djelo *Tri suca* odražava umjetnikov kritički stav prema poziciji u kojoj jedan čovjek procjenjuje drugoga te odlučuje o njegovoj sudbini. Sadržajno, tri suca doživljavam kao simbole triju aspekata priče – okrivljenoga, žrtve i objektivnoga promatrača. Rouaultovi su suci okamenjeni, sagrađeni od blokova plohe i boje, ledenoga i bezosjećajnoga lica.

Moglo bi se zaključiti da se potraga za odgovorima na etička pitanja u umjetnosti eksplicitnije počela otkrivati upravo ekspresionizmom, što ne čudi jer je pojava toga smjera iskrsnula između dvaju svjetskih ratova, u vremenu snažnoga razaranja morala, neovisno promatramo li napadače ili žrtve. Ekspresionizam je slikarstvo unutarnje vizije. Simboliku gnjeva, revolta, licemjerja i intriga ostvarivao je snažnim kontrastima, obilnim impasto nanosima boje i, najvažnije, deformiranim ljudskim likom. Deformacija kao prvi znak i simbol bolesti tijela i bolesnoga uma pokazala je svoju pojavu u shizofrenom stanju čovječanstva tijekom razdoblja svjetskih ratova. Bolešću izobličena pojava ulijeva iskonsku nelagodu i strah jer pokazuje da dijelovi cjeline ne rade pravilno. Stoga se može očekivati da će se i cjelina s vremenom zaustaviti. Deformirano tijelo niti u jednom trenutku ne možemo usporediti s Rouaultovim marginalcima koji nas postavljaju u neugodan položaj dok smo uljuljani u vlastitu sigurnost jer umjetnikova je namjera moralna. Belgijanac James Ensor i Norvežanin Edvard Munch zoran su primjer izobličjenja uslijed mračnih psihičkih stanja i pesimističnoga doživljaja svijeta. Njihov je sjevernjački duh definirao početke ekspresionizma, za razliku od mediteranskoga koji teži skladu. U *Umjetničkom institutu Chicaga (Art Institute Chicago)* održana je 2014. godine izložba Ensorovih djela, s naglaskom na složeni crtež prilično velikih dimenzija, *Isukušenje svetoga Antuna*. Na službenim mrežnim stranicama Instituta objašnjeno je da je djelo doslovno sastavljeno od 51 odvojenoga lista papira, kolažiranih u halucinatornu društvenu kritiku, ujedno i umjetnikov manifest. U Ensorovoj je interpretaciji svetac, umjesto prirodom, okružen moralnom truleži društva. Djelo je ispunjeno do zasićenja umanjanim prizorima seksualne kušnje, ali i duhovne poniznosti, kojima umjetnik spaja moćne slike iz

različitih područja u majstorski izvedeno djelo simboličkoga izričaja.¹⁸ Ensorov je svetac zatvorio oči pred užasima modernoga svijeta, a Isus Krist uzdiže se iznad njegove glave odjeven u vojnu uniformu. Bog je prisutan, ali ga sveti Antun ne vidi. Ako je militariziran, možda ga u tome slučaju niti nema. Ensorova je nerijetko mračna, mistična i izrazito individualistična umjetnost sažeta upravo u tome djelu. Formalno gledajući, djelo je slagalica manično iscrtanih dijelova. Veličina pojedinačnih sastavnica podsjeća na istrgnute stranice dnevnika koji krije mnoštvo malih užasa. Uporabom srednjovjekovnoga načela *horror vacua* odražava se umjetnikovo psihološko i egzistencijalno stanje te strah pred ispraznošću svakodnevice. Zagasita skala rabljenih boja i požutjeli ton papira ostavljaju dojam crteža zatvorenika urezanih u zidove tamnice. Sablasni prizori gomile ljudskih i životinjskih tijela, gotovo bez naznaka prostora, simboliziraju ništavnost postojanja. Biće toga apokaliptičnog svijeta tek je jedno od nakaznih stvorenja u gomili.



Slika 20: James Ensor, Iskušenje svetog Antuna (detalj), 1887.

Djelo *Krik* norveškoga umjetnika Edvarda Muncha do današnjega dana ostaje simbolom ljudskoga očaja. Čak štoviše, par je godina ranije nastao predložak naslovljen *Očaj*, iz kojega se vidi umjetnikova namjera. Glavni je lik na skici okrenut bočno i bez ikakvih facijalnih karakteristika.¹⁹ Ostatak je prilično sličan budućem remek-djelu, osim što je u konačnici očajan čovjek ipak pustio nijemi krik izvan okvira slike. Iako je slika najvjerojatnije potaknuta zvučnim halucinacijama koje je Munch razvio uslijed duševne bolesti, njezina je snaga neupitna. Oštra suprotnost hladnih boja unutar kojih je smješten lik čovjeka, spaja se s valovima tople crvene i narančaste. Lelujavi prizor dovodi promatrača u stanje opijenosti te podsjeća na mrlju boje koja se rastvara na površini vode, prelijeva se i otapa. Primjećujem da se fluidnost linija i poteza u umjetnikovom radu javlja tek od 1890-ih godina, kada useljava u kuću kolege

¹⁸ preuzeto s <https://www.artic.edu/print-catalogues/james-ensor-the-temptation-of-saint-anthony> 10. prosinca 2018.

¹⁹ preuzeto s <https://munchmuseet.no/en/munch> 12. prosinca 2018.

Christiana Skredsviga, u Saint-Jean-Cap-Ferrat, izvan Nice.²⁰ Prije toga razdoblja Munchovo je stvaralaštvo sadržavalo mračne i melankolične tonove, ali tek krajem 19. stoljeća formira svoju prepoznatljivu kretnju kistom. Zbivanja u pozadini izobličena bića nisu stvarna već proizvod njegova strašnog stanja, očaja. Sve su psihološke karakteristike usamljenosti ispoljene na njegovom vanjskome liku, čineći mu kožu ledeno plavičastom, kao u utvare. On je nepostojan i ništavan, spreman da se pretoči u uznemirujući krajolik. Šetači u pozadini su okrenuli leđa i odlaze u drugome smjeru. Usamljeni čovjek pak nije spreman za njima prijeći taj most. Munchov naslikani vrisak očito sadrži određene univerzalne komunikološke vrijednosti jer je njegov nemir, zaustavljen u naoko vrlo jednostavnom izrazu lica, primjenjivan kao simbol u različitim područjima čovjekova života. Za primjer ću istaknuti tek jedan recentniji – *emotikon* U+1F631, imena *Face Screaming In Fear* na kojem je referiranje na Munchovo djelo jasno vidljivo, čak i u odabiru boja.



Slika 21: Lice koje prestrašeno vrišti

Moderna je umjetnost, dakle, u svoj imaginarij unijela i simboliku čovjekova otuđenja pod utjecajem sulude usmjerenosti na osvajanje, razaranje i prekrajanje dosadašnjih ljudskih društvenih, kulturnih i teritorijalnih tvorevima. Istovremeno je, sasvim prirodno, prisutan i simbol Boga ili potrage za njim, kao odraz vječne nade i povjerenja u sretno okončanje zloslutnoga razdoblja. Tragičan je primjer razaranja ljudskoga duha njemački ekspresionist Ernst Ludwig Kirchner, ujedno i jedan od osnivača skupine *Die Brucke*. Miall (2003) piše o Kirchneru kao dragovoljcu koji se opire, prijavljuje se u vojnu službu, ali je ubrzo razriješen dužnosti zbog lošega psihičkog stanja. Tijekom oporavka u klinici stvara neke od svojih najsnažnijih grafičkih kritika rata. Pet godina nakon izlaska iz vojske počinja samoubojstvo. Kirchner je kao umjetnik djelomično prošao obrazovanje u području arhitekture koje je potom interpretirao u svojim djelima, a najproduktivnije razdoblje ostvaruje od 1905. do 1918. U djelima je vidljiva njegova želja za udaljavanjem od akademskih normi kroz simboliku tadašnjih urbanih motiva zabavnoga noćnog života, cirkusa ili napućenih ateljea. Oštrina prikazanih likova upućuje na psihološku napetost koju je sam osjećao, a koja je posebice

²⁰ preuzeto s <https://munchmuseet.no/en/munch> 12. prosinca 2018.

vidljiva u *Autoportretu kao vojnik* iz 1915. godine. To *zvjerski* slikano djelo prikazuje autora u vojničkoj odori, s cigaretom u ustima i osakaćenom desnom rukom.



Slika 22: Ernst Ludwig Kirchner, *Autoportret kao vojnik*, 1915.

Pretpostavlja se da se Kirchner tom gestom referira na Van Goghovo odrezano uho, ali i izražava svoj vlastiti strah pred mogućnošću da se dovede u takvu, za njega nezamislivu, poziciju (Miall, 2003). Uporaba izuzetno jarkih boja dovodi do miješanja planova pred našim očima jer se pozadinski model spaja s planom u kojem je Kirchnerovo lice. Slika poprima karakter agresivnoga, uznemirujućeg kolaža. Umjetnik jasno predviđa svoju sudbinu nakon pristupanja vojsci, svjestan koliko će pogubno djelovati na njegovu psihu. Izobličjenje prikazuje upravo na tom autoportretu. Okružuje se crvenom bojom upozoravajući na samoubojstvo koje krije duboko u sebi.

Pet godina ranije, 1910., Vasilij Kandinsky stvara sliku sasvim drukčijega ozračja. Slika prvo moderno apstraktno djelo akvarel naziva *Improvizacija* (Babić, 1997). Tom se studijom za veće djelo *Kompoziciju 7* umjetnik u potpunosti udaljio od reprezentativnoga slikarstva i narativnosti zapadne tradicije i usmjerio k čistoj apstrakciji. Likovni su elementi boje, plohe i linije raspoređeni u slobodnu kompoziciju održavajući tonove i stanke, sastavne dijelove muzike. Umjetnik izjavljuje: „Oblik, čak i ako je posve apstraktan i geometričan, ima unutrašnju jeku; to je duhovno biće sa sadržajima koji se apsolutno podudaraju s tim oblikom“ (Jung i dr., 1987: 263).



Slika 23: Vasilij Kandinsky, *Improvizacija*, 1910.

Prema Jansonu (1997) rumunjski kipar s pariškim ateljeom Constantin Brancusi bio je više zaokupljen jednostavnošću i smisljenošću primitivne skulpture nego njezinom neobuzdanom ekspresijom. Umjetnik, poput Matissea, ima nevjerojatan osjećaj za izostavljanje detalja, vidljiv u jednoj od poznatijih skulptura Poljubac nastaloj 1909. godine. Djelo je zapravo nadgrobni spomenik koji je oblikovan u stilu drevnih, predpovijesnih spomenika. Pri spomenu naziva, asocijacije se bude na proslavljeno Rodinovo istoimeno djelo, međutim Brancusijeva skulptura s njim nema ništa zajedničko. Snažne simetrije, kompaktna u svojoj apsolutnoj masi, dječje topla i naivna, u prikazu ljubavnoga zanosa dviju fizički sličnih, ravnopravnih osoba (Janson, 1997). Janson skulpturu opisuje kao „izvanvremenski znak rađanja“ (Janson, 1997: 845) međutim moj je osobni doživljaj da je Brancusi stvorio simbol koji ipak jednim dijelom ostaje nedokučiv i zagonetan jer je prije svega povezan sa smrću. Promotrimo li djelo kao izraz apstraktne forme, vidimo teški volumen razdijeljen s nekoliko jačih rezova. Ono što ga naoko drži na okupu jesu rastegnute ruke ljubavnika. Svojim snažnim držanjem jedno drugoga, osobe kao da su *izravnale* svoje profile i obilježja te se spojili u nerazdvojivu cjelinu. Rodinov je *Poljubac* materijalizacija gubljenja u ljubavnome zanosu, ali Brancusijevo je djelo prikaz ponovnoga spajanja, nakon dugo vremena, koje nadilazi tjelesnu žudnju. Spomenik je navodno dijelom groba mlade ruske studentice Tatiane Rachewskaïe koja je počinila samoubojstvo izmučena nezdravom ljubavnom vezom u kojoj se našla. Njezin je ljubavnik Solomon Marbais bio Brancusijev prijatelj. Kupio je skulpturu izravno od umjetnika i dao ju postaviti na grob mlade žene. Godine 1935. Brancusi dobiva narudžbu za osmišljavanje memorijalne skulpture rumunjskim junacima Prvoga svjetskog rata u gradu Târgu Jiu. Tada stvara skulpturalni kompleks koji se sastoji od triju cjelina: *Stol tišine*, *Vrata poljupca* i *Beskrajni stup*.



Slika 24: Constantin Brancusi, *Stol tišine*, Targu Jiu

Newton (2007) navodi da je umjetnik stvorio uzvišenu kreaciju koja posjetitelja vodi na putovanje izvan sadašnjega života, sa sekvencama evokativnih apstraktnih spomenika smještenih unutar gradske strukture. Kompleks se ujedno smatra jednim od najuspješnijih javnih spomenika 20. stoljeća. Dio naziva *Stol tišine* čini trinaest kružno postavljenih većih kamenih blokova od kojih je dominantan središnji dio – stol. Okružen je s dvanaest udaljenih

stolaca oblikovanih poput pješčanoga sata (Beck, 2007). Simbol tišine i zaustavljenoga teškog kamena prenosi posjetitelju razarajuću bol gubitka, opravdanu dostojanstvenom smrću žrtvovanjem za domovinu. Krug kao geometrijski oblik nema početka niti kraja, a svi prisutni koji ga oblikuju, jednako su vrijedni. Krug je ujedno i simbol cjeline odnosno zajedništva koje je povezivalo rumunjske borce u kretanju k jednom, zajedničkom cilju jer sjedeći u krugu svi gledamo u isto središte. Geometriziranjem i apstrahiranjem kamenih blokova Brancusi je stvorio mirnu i meditativnu točku, u doslovnome smislu, koja prolazniku dopušta da na trenutak osjeti breme koje su vojnici nosili tijekom bitke za svoju zemlju. Također, svojim očitim upućivanjem na stol okružen stolcima, umjetnik skreće pozornost na posljednji oproštaj borca od svoje obitelji, večer prije nego će otići u rat.

Babić (1997) ističe Maxa Beckmanna kao umjetnika na kojega su velikim dijelom utjecali strašni događaji i prizori kojima je svedočio radeći kao ratni bolničar kod belgijskoga srednjovjekovnog grada Ypresa. Rezultat je tih trauma bio Beckmanovo poimanje moderne civilizacije kao izopačene i manipulirajuće jer ljude pretvara u lutke. Ta vizija noćne more podsjeća na strahote uprizorene u djelima Hieronymusa Boscha. Beckman postupno stvara svoj simbolički likovni jezik kojim uprizoruje kritičku i katastrofičnu sliku suvremenoga svijeta. Tematika prizora se kreće od fantastičnoga do apstraktnoga ekspresionizma. Najveću je snagu ostvario u djelu *Odlazak* u kojem isprepliće svakodnevicu, san i mitološke prizore (Babić, 1997).



Slika 25: Max Beckmann, *Odlazak*, 1932. – 1935.

Formom se djelo protivi klasici, a posebno je važna simbolična uporaba boje. Kao mnogi drugi njemački umjetnici toga razdoblja i Beckmann je bio duboko potresen užasima Prvoga svjetskog rata. U svojim je djelima ispoljavao viđenje društveno-političke krize, ali i tjeskobe na osobnoj razini. To je grananje posebno vidljivo na spomenutom *Odlasku* koji, već pukom formom u obliku kontrastnog triptiha vertikalne kompozicije upućuje na umjetnikov duševni raspad. Charles S. Kessler ukazuje na utjecaj gotike i renesanse prilikom oblikovanja

prizora, posebice Hansa Baldunga Griena i Lucasa Cranacha Starijeg (Kessler, 1970). Na središnjem se dijelu triptiha nalazi neobičan, gotovo mitološki prizor grupe ljudi unutar čamca, na moru. Lijeva i desna strana djela prikazuju različite oblike mučenja ljudi, a ono što ih međusobno povezuje jest prisutnost riba – onih u mreži, koju je neobična skupina ulovima, i riba koje igraju ulogu u mučenju. Slikama prevladavaju primarne boje, međutim one su jarke i intenzivne tek u središnjem dijelu triptiha. Ostatak je zagasit, isprljan i blijed. Boje su izgubile svoju snagu, a na desnome prizoru nekada topla središnja žuta mijenja svoju nijansu u bolesnu sumpornožutu. Janson (1997) u zbijenosti i napućenosti strahota i ljudskih likova u Beckmannovu stvaralaštvu vidi dublje značenje koje je slikar objasnio kao obranu od beskonačnosti prostora, od ogromne praznine i neizvjesnosti koju smatra Bogom.

Ekspresionizam je, kao umjetnički koncept, potaknuo nastanak pokreta *Neue Sachlichkeit* ili *Nova objektivnost* tijekom prve polovice 20. stoljeća. Nova se objektivnost nalazi na prijelazu iz ekspresionizma k magičnome realizmu, vjerojatno pod utjecajem dadaizma i nadrealizma koji se razvijaju usporedno. Slikarstvo toga smjera odbacuje subjektivno prenošenje realiteta te se usmjerava k gotovo fotografski glatkom prenošenju događaja, usredotočujući se na motive razaranja i nesreća tijekom Prvoga svjetskog rata. Jedan je od važnijih predstavnika Nove objektivnosti bio Otto Dix. U Dixovu me stvaralaštvu posebno privukao umjetnikov odnos prema portretu i portretiranomu. Iako je portret u modernoj bio podcijenjen motiv, Dix je svoj ugled izgradio na njima. Promatrajući djela poput *Portret fotografa Huga Erfurtha s psom* ili *Portret draguljara Karla Kralla* pokušavam shvatiti jesu li naručitelji očekivali porugu u svojim pojavama.



Slika 26: Otto Dix, Portret fotografa Huga Erfurtha s psom, 1926.

Na prvoj slici umjetnik je duhovito i gotovo neprimjetno zamijenio uloge psa i njegova gospodara, a promatraču ostavio tek *dojam* toga. Poigravši se s nijansama smeđe i plave ostvario je simboliku povezanosti životinje i njegova vlasnika pa je, stoga, djelo uistinu portret i Erfurthova psa. Posebice je duhovit trenutak u kojem oba lika u istome smjeru fokusirano gledaju u daljinu. Djelo se nalazi u madridskome Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, na

čijim se službenim mrežnim stranicama mogu dobiti informacije vezane uz tehničku stranu djela. Dix se kroz taj, i mnoge druge portrete, referirao na stare njemačke majstore i tradiciju renesansnoga portretiranja. Slikanjem temperom na drvenoj ploči bio je u mogućnosti oblikovati i najmanje detalje poput teksture krzna ili teškoga zastora u pozadini, po uzoru na njemačke umjetnike 16. stoljeća.²¹ Zanimljiv je umjetnikov osobni stav o portretu i vanjskoj pojavi kao nositeljima složenijega značenja, što me u mnogočemu podsjetilo na prirodu simbola:

„Svaki čovek ima svoju potpuno posebnu boju, koja deluje na čitavoj slici. Bit svakog čoveka izražava se u njegovom „spolja“; „spolja“ je izraz „unutarnjeg“, to jest, spoljašnje i unutrašnje su identični. To ide toliko daleko da i nabori odeće, držanje čoveka, njegove šake, njegove uši slikaru odmah pružaju uvid u psihu njegovog modela, ovo poslednje često više nego oči i usta“ (Krieger i Heidecker, 1982: 58).

Georg Grosz bio je Dixov suvremenik i umjetnik srodnoga izričaja, nešto naglašenije narativnosti. Oštra se kritika suvremenoga morala očituje u karikaturalnosti i groteski neuobičajeno slobodnih i eksplicitnih prizora. Ono što je Dix položajem tijela suptilno upućivao, Grosz surovom energijom prenosi na podlogu. Kao primjer izdvojit ću ulje na platnu iz 1926., naslovljeno *Pomrčina sunca*. Slika prikazuje skupinu ljudi okupljenih oko stola u prostoru službenoga ureda, a promatramo ih iz ptičje perspektive. Prostorni su odnosi iskrivljeni te dolazi do nepravilnosti među veličinama pojedinih likova.



Slika 27: Georg Grosz, Pomrčina sunca, 1926.

Scena se doima kolažiranom i kaotičnom kao u noćnoj mori, prepuna raznolike simbolike koja asocira na nadrealizam, poput obezglavljenih ljudi s penkalom u ruci, zatečenih

²¹ preuzeto s <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dix-otto/hugo-erfurth-dog> 13. prosinca 2018.

usred razgovora. Pomrčina, kao jedan od motiva, ostvarena je zaklanjanjem sunca znakom američkoga dolara kao pokazatelja navodne američke financijske pomoći tijekom Prvoga svjetskog rata. Novac je u tome slučaju uspio zasjeniti bezvremenski simbol rasta – sunce. Likovi u razini zemlje u oštrom su kontrastu s podzemnim sablastima koje promatrač ne primjećuje na prvi pogled. Kosturi i blijedi zatočnici rata proviruju ispod rešetkaste konstrukcije tla. Pozadinska zbivanja upućuju na nesreću i stradavanja, posebice vidljive u uporabi plavičasto crne boje u kontrastu s jarko crvenom, simbolom traume. Grosz istovremeno prezire nasilje, ali mu se i divi. Tragične i groteskne scene koje odabire sočno su uprizorene i obogaćene detaljima koji simbolički prenose i potenciraju nemoral i brutalnost događaja. U gornje središte kompozicije umjetnik smješta jednu od, pretpostavljam, korumpiranih političkih figura. Zagonetan je lik magarca, smješten na stolu i leđima okrenut od strašne skupine. S obzirom na uporabu kršćanskih simbola, poput križa obojenoga u boje njemačke zastave, moguće je i da ta životinja simbolizira rad i mir. U tomu je slučaju sasvim jasno što je okrenuta od moćnika i s povezima na očima.

2.1.7.4. Kubizam

Vjerojatno je najslojevitiji pokret ovoga razdoblja kubizam započet Picassovim *Gospođicama iz Avignona* 1907. godine. Kubizam se proširio na sva područja umjetnosti te je utjecao čak na modernu arhitekturu i dizajn (Babić, 1997). Mnoštvo je aspekata s kojih se može promatrati kubizam, ali u ovome ću odlomku istaknuti simboličku uporabu perspektive. Po definiciji perspektivom se prostorni objekti konstrukcijom prikazuju na ravnini plohe. U prenesenom značenju perspektivom se naziva mjesto s kojega se što promatra, gledište.²² U tome smislu perspektiva je uvjetovana vremenom u kojem se javlja jer je u toj stvarnosti ona jedini točan odgovor. Primjerice, vertikalna perspektiva danas je neprimjenjiva i zbunjujuća jer promatraču prenosi netočne informacije – ono što je u stvarnosti raspoređeno jedno iza drugoga, uporabom vertikalne perspektive niže se jedno *iznad* drugoga. Objektivno, današnji bi promatrač mogao steći dojam da su objekti složeni poput tornja. U romanici, međutim, ne bi bilo zabune niti preispitivanja istinitosti jer je vertikalna perspektiva karakteristična za to razdoblje. Primjenim li znanja o perspektivi na analizu perspektive rabljene u kubizmu, uočavam da je uporaba poliperspektive odraz društveno-političkoga stanja uoči Prvoga svjetskog rata. Nemogućnost nalaženja jednoga stajališta ili sigurne pozicije rezultira dekonstrukcijom promatranoga objekta. Poput predmeta pogođenoga bombom stvarnost je

²² preuzeto s www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=47747 11. prosinca 2018.

razlomljena na pregršt komadića te potom nespretno pokrpana. Iako je vidljiva sličnost s dadaizmom, u kubističkoj umjetnosti nedostaje element humora koji kolažirani prikazi dadaizma otkrivaju. U kubizmu nema mjesta smijehu, čak ni osmijehu, jer u slagalici stvarnosti neki dijelovi nedostaju, a drugi su na pogrešnome mjestu. Prema Numeyeru (1965), Babić (1997) piše da je u perspektivi toga razdoblja prisutna dimenzija vremena koja na drugi način otkriva stvarnost:

„Kubizam međutim predstavlja pokušaj da se zajedno stope metode gledanja i vizija objekta u isti red. Revolucionarna destrukcija oblika prelazi u bestrasnu, istančano prikazanu konstrukciju“ (Babić, 1997: 101).

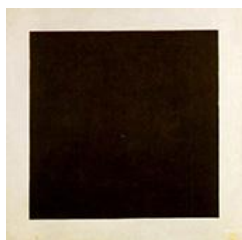
Nakon 1910. Picassova se djela počinju kretati u smjeru analitičkoga kubizma. Primjer takvoga pogleda na objekt jest njegovo djelo *Djevojka s mandolinom*. Slika je ostvarena u suptilnome tonalitetu svjetlijih sivih i smeđih boja, s pojedinim naglascima tamnijih tonova.



Slika 28: Pablo Picasso, *Djevojka s mandolinom*, 1910.

Motiv je djevojke izgubljen u njezinoj nježnoj svirci transponiranoj u razlomljenu površinu slike. Figurativno se raspada pred pogledom promatrača na mnoštvo dijelova, kao razbijeno zrcalo. Detalj raspadanja ili razlaganja objekta je trenutak u kojem bih željela uputiti na dva smjera u kojem je, prema Babiću (1997), krenulo apstraktno slikarstvo, a to su apstraktni ekspresionizam i racionalna inačica apstrakcije. U svakom slučaju, radilo se o snažnome udaljavanju od objekta kao vodiča prilikom doživljaja i interpretacije slike. Na mjesto figurativnoga, kao nositelja simboličkoga značenja, dolazi neprepoznatljiva forma i odnos likovno-kompozicijskih elemenata. Priroda kao ishodište ipak nikada ne može biti odbačena, što vidimo na primjeru djela nizozemskoga umjetnika i teoretičara Pieta Mondriana. Do svojih je primarno obojenih ploha, u kontrastu s akromatskom bjelinom podloge i crnim jakim linijama, došao promatrajući prirodu i slikajući figurativno. Postupnim likovnim analiziranjem i *sažimanjem* umjetnik prepoznatljivi motiv svodi na geometrijski čistu apstrakciju. Babić (1997) citira Reada (1963): „Umjetnost postaje intuitivno sredstvo, točno kao matematika, za

predstavljanje osnovnih karakteristika kozmosa“. Konstruktivna je umjetnost znatno utjecala na arhitekturu i dizajn, posebice prepoznatljivo u stilu Bauhauasa koji propagira jednostavnost, ekonomičnost i ljepotu prirodnog, sirovoga materijala. Takav duh vremena obuzima i umjetnička stremljenja u Rusiji, gdje Kazimir Maljevič u svojim djelima apstrahira objekte i prostor, u smjeru tzv. suprematizma. Njegove su se kompozicije kretale od jednostavnih sklopova s tek nekoliko likovnih elemenata do složenijih, u koje uključuje više boja i geometrijskih likova. Maljevič je suprematizam razradio i u teorijskome smislu, u razdoblju od 1913. do 1915. godine. u Suprematističkome manifestu te 1927. u djelu *Nepredmetni svijet*. Slikarstvo čistih plošnih geometrijskih oblika smatrano je prijetnjom u staljinističkoj kulturnoj politici pa je umjetnik pod pritiskom bio primoran vratiti se figuraciji.²³



Slika 29: Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat*, 1915.

Profesor Phillip Shaw na stranicama londonskoga muzeja Tate obrazlaže što poznati Maljevičev crni kvadrat iz 1915. može predstavljati, iako je riječ *predstavljanje* koju osobno rabim u suprematističkom smislu potpuni promašaj – Crni kvadrat radikalno je nereprezentativan. Potaknut Kantovom teorijom iz 1790. godine u knjizi *Kritika moći i rasuđivanja*, Shaw pokazuje da iskustvo promatranja slike uključuje osjećaj boli prouzrokovan slomom reprezentacije, nakon kojega je uslijedilo snažno olakšanje, čak i ushit, pri pomisli da bezoblično unatoč tomu može biti shvaćeno kao vid razuma. Drugim riječima, neuspjeh crnoga kvadrata u reprezentaciji toga transcendentalnog područja služi kao negativan primjer viših sposobnosti razuma, sposobnosti koje postoje neovisno o prirodi. Kantova teorija ne objašnjava Maljevičevo djelo u potpunosti jer je umjetnik razjasnio svoje minimalističko oblikovanje kao svjetovni ekvivalent ikoni.²⁴ U daljnjem se tekstu Shaw poziva na Žižeka citirajući da Maljevičeva slika jednostavno predočava, ili izdvaja, prazninu (okvir) s prvobitnim magičnim svojstvima preobrazbe bilo kojega objekta koji se nađe u njegovu djelokrugu, bio to i crni

²³ preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38489> 17. prosinca 2018.

²⁴ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17. prosinca 2018.

kvadrat pigmenta, u umjetničko djelo. Žižek tvrdi da je osjećaj uzvišenosti postignut napetošću između „Svetoga mjesta“ i materijalnoga objekta – umjetničkoga djela – koje se pojavljuje na tom mjestu.²⁵ Boljka traganja za sadržajem toga umjetničkoga djela jest zanemarivanje onoga što zaista vidimo, a to je crni kvadrat. Poput snažnoga udarca pečatom, crni je oblik postao revolucionaran simbol početka novoga doba koje nije opterećeno reprezentacijom stvarnosti. Maljevičevo crno slikarstvo utjecalo je na mnoge recentnije umjetnike poput Franka Stelle, Ada Reinhardta i Marka Rothka te, kako Shaw poetično primjećuje, kod tih umjetnika uočavamo povezanu zaokupljenost bremenitim vezama između tame i percepcije, omame vida kao principa uzvišene nerazumljivosti.²⁶

„Ono što je moderna umjetnost učinila u rasponu čitave kulture da se kao evropska djelatnost otvorila govorima svih epoha i svih kultura, postaje iskustvo svakog pojedinca. (...) Mogućnost pomaka središta opažaja leži u samom činu govora, jer govor i nije drugo do li jedna varijanta univerzalnog polja jezika koji „spava u pogledu“. (...) Moderna djela koja su zatvorila jezični krug otvorila su komunikacijsku beskonačnost“ (Damjanov, 1991: 194-195).

2.1.7.5. Futurizam

Futuristički je pokret koji se javio usporedno s kubizmom, iako kratkotrajan, izvršio određen utjecaj na modernu umjetnost, počevši od Italije. Pri tomu se misli općenito na umjetnost, a ne samo na područje vizualnoga i likovnoga. Simbolika se mehaničkoga djelovanja od toga trenutka polako uvlači u žive organizme – čovjek postaje bezosjećajan stroj, a stroj razvija emocije. Prve primjere te zamjene možemo primijetiti na nijemom filmu *Metropolis*, redatelja Fritza Langa, koji je s prikazivanjem počeo 1927., otprilike trinaest godina nakon završetka futurističkoga pokreta. Film je ep o represiji, revoluciji i pomirenju smješten u ne tako daleku budućnost, godinu 2026. U gradu Metropolisu je stanovništvo podijeljeno na bogate neradnike i siromašne radnike, a miroljubiva Maria posrednica je u industrijskim sporovima koji se odvijaju. U jednome trenutku psihički bolestan inženjer stvara robota preoblikovana u Mariinu zlu dvojnicu koja uzrokuje brojne nemire u Metropolisu. Film ipak sretno završava te je upozorenje čovječanstvu da srce mora biti posrednik između mozga – gospodara i ruku – radnika (Schneider, 2003). *Lažna* Maria simbol je narušene ravnoteže grada, koji je pak i sam organizam. Njezino je tijelo nositelj pojma cjeline, u općenitu smislu.

²⁵ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17. prosinca 2018.

²⁶ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17. prosinca 2018.



Slika 30: Prizor iz filma *Metropolis* Fritza Langa

Langova vizija budućnosti zapravo je primjer stvarnosti koja mijenja svoj oblik prelazeći iz razdoblja u razdoblje. Vratimo li se u razdoblje futurizma koji je prethodio takvim ostvarenjima, naglasak je bio na brzini djelovanja stroja, na njegovoj dinamici i ritmu. Industrijska se estetika u futurista kretala u smjeru zauzimanja ravnopravnoga položaja s ljepotama prirode kao motivima umjetničkih djela – stroj postaje dio krajolika, ili točnije rečeno, stroj prestaje biti nepoželjnim dijelom krajolika. Brzina postaje poželjna osobina te je samim time analitički raščlanjivana i promatrana. Njezina je prisutnost otkrivena u prirodnim pojavama jednako kao i u industriji. Sve češća uporaba fotografije otkriva njezine mogućnosti dokumentatora stvarnosti, što je uvelike služilo *zaustavljanju* brzine na plohi papira. Fotograf koji je ostvario utjecaj na futuriste, ali i na pionira suvremene umjetnosti Marcela Duchampa, bio je Étienne Jules-Marey. Francuski je znanstvenik i fiziolog značajno utjecao na razvoj laboratorijske fotografije i kronofotografije, a njegove se fotografske raščlambe pokreta, primjerice ptičjega leta, osjećaju u poznatom kubističko-futurističkom djelu Marcela Duchampa iz 1912., *Akt silazi niz stube br. 2*. Janson (1997) tim djelom Duchampa imenuje začetnikom dinamične verzije analitičkoga kubizma srodne futurizmu.



Slika 31: Marcel Duchamp, *Akt koji silazi niz stube* (br. 2), 1912.

Faze pokreta koje slijede jedna za drugom, Duchamp smješta jednu iznad druge, slično umnoženoj fotografiji. Taj je akt, kao i ostali spomenuti u ovome kratkom povijesnom pregledu, izazvao negodovanje na izložbi u *Oružani* 1913. godine jer nije slijedio očekivanja kako bi golo žensko tijelo trebalo izgledati. Duchampova je namjera bila pružiti zaustavljeni prikaz pokreta, ali njegov je način odavao ironiju sadržanu unutar djela. Skrivena namjera možda je najbolje vidljiva u analizi slike *Nevjesta* koju prikazuje kao složenu vodoinstalaciju, no sasvim neupotrebljivu. Tim je djelom umjetnik izrekao porugu znanstvenome pogledu na ljude te ujedno futurističkom slavljenju stroja (Janson, 1997).

2.1.7.6. Dadaizam

Dadaizam, umjetnički pokret koji je djelovao od 1916. do 1922. godine, postavlja običan, svakodnevni predmet za nositelja simboličke poruke. Umjetnici su toga anarhističkog i nihilističkog smjera odbijali svaki oblik realizma u umjetnosti. Dadaistički racionalizam pokretač je sasvim novih umjetničkih mogućnosti imaginacije na europskim prostorima (Babić, 1997). Prema Jansonu (1997) naziv pokreta potječe od francuske riječi *dada* čije je značenje drveni konjić ili riječ tepanja kojom dijete imenuje sve oko sebe. Posljednje značenje najprikladnije se uklapa u duh pokreta jer su njegovi sljedbenici obznanili da im je cilj razjasniti ljudima kako su sve do sada priznate moralne i estetske vrijednosti izgubile smisao nakon razaranja prouzročenih Prvim svjetskim ratom. Dadaistički pokret nije u potpunosti bio negativistički jer je unaprijed osmišljenom iracionalnošću oslobađao, omogućavao dospijevanje u neistražena područja čovjekova stvaralaštva. Jedini je važeći zakon bio onaj slučajnosti, a jedina stvarnost, stvarnost osobne imaginacije (Janson, 1997). Hannah Höch bila je jedna od nekolicine žena dadaističkoga pokreta koja je simboliku sveprisutnoga apsurdna izražavala iz drugoga kuta, onoga žene. Halbreich (1996) piše da je umjetnica djelovala do 1978. te se formirala u povijesnu ličnost suvremenoga glasa. Njezine su fotomontaže, sastavljene od slika preuzetih iz masovnih medija, izrazito prodorne u analiziranju društvenoga strukturiranja rodni uloga te se otvoreno obraćaju interesima umjetnika i znanstvenika današnjice (Halbreich, 1996). Prema Boswellu²⁷ (1997) umjetničina je, vjerojatno, najveća pogreška u očima njezinih kolega dadaista, dosljedno poštovanje ideje „Umjetnosti“ te njezina ustrajnost u promatranju svijeta iz pozicije žene. U suprotnosti s antiumjetničkim stavom kolega, Höch nastavlja pohađati *Školu državnoga muzeja primijenjenih umjetnosti* tijekom razdoblja dadaizma (1918. – 1920.) i cijeniti tradiciju iako je bila jedan od učesnika u krajnjoj

²⁷ preuzeto s https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf 17. prosinca 2018.

promjeni – slikajući mrtvu prirodu i krajolike jednako kao neobjektnu apstrakciju, što je smatrano anatemom među njezinim radikalnim sunarodnjacima. Čak i njezine fotomontaže i kolaži dosljedno otkrivaju poštovanje prema čisto formalnim interesima poput kompozicije, boje i umijeća. Odana vizualnom, pokazivala je slabiji interes za objavom svojih revolucionarnih težnji pisanim manifestima, koje su dadaisti preferirali kao oblik samoekspresije; niti je bila više od povremenoga sudionika koji je pružao podršku tijekom dadaističkih čitanja ili performansa. „Ukratko, nije bila dio društva i nije imala ništa protiv toga. Blago se narugala flambojantnom junaštvu svojih kolega u djelu *Rezano kuhinjskim nožem*, postavljajući njihove glave na ženska tijela te parodirala njihov samodopadni narcizam u djelu *Da-Dandy* (1916)“ (Boswell, 1997: 8).



Slika 32: Hannah Höch, *Da-Dandy*, 1919.

Fotomontaža je, kao umjetnički postupak, u mnogočemu povezana s nadrealizmom, stilskim pravcem koji se formirao dvadesetih godina 20. stoljeća. Kombiniranje različitih isječaka iz jednako različitih izvora, izbrisala je i narušila prostorno-vremenske koordinate, slično kao što to čini naša podsvijest tijekom sna. Likovi ponovno postaju deformirani, stvarnost nesigurna, smiješna ili groteskna. Vizualno se raspada jer dijelovi ne pripadaju jedan drugome. Čovjek je raskliman poput marionete, a njime upravlja neobična, nevidljiva sila. Pogled na figuru ili oblik prisutan u medijskim tiskovinama, za umjetnika je tada značio impuls inspiracije. Premještanje iz jednoga konteksta u drugi, a to postupak fotomontaže i kolažiranja upravo čini, naglašava apsurd životne svakodnevice koju je prosječan građanin proživljavao. Zbog toga pretpostavljam da je postupak fotokolaža simbol besmisla koji se ispoljio kao najava Drugog svjetskog rata.

2.1.7.7. Nadrealizam

Nadrealizam se, kao smjer, odrazio na različite načine kod pojedinih istaknutih grupacija umjetnika, a njihov je teorijski koncept bio zasnovan na načelima psihoanalize. Nadrealisti su prije svega naglašavali mogućnost izravnoga prenošenja nesvjesnih sadržaja u umjetničko djelo, što nikako nije bilo moguće jer materijali ipak prolaze određenu kontrolu svijesti prilikom svoga puta. Nesvjesni su sadržaji kod svakoga čovjeka dijelom individualni, a dijelom kolektivni, kako je navedeno u Jungovim promišljanjima, te zato možemo očekivati stvaranje osobnih simbola za predstavljanje sadržaja specifičnih za pojedinca. Moj se vlastiti interes prilikom umjetničkoga izražavanja u većini slučajeva priklanjao nasljedstvu nadrealizma i njegovim metodama stvaralaštva i poticanja kreativnosti, međutim pristalica sam prisutnosti nadrealističkoga promišljanja u detaljima. To je nastojanje vidljivo u praktičnome dijelu disertacije, izložbi *Polinom*. Suptilnim nadrealizmom postiže se stvaranje dojma kojega promatrač stigne misaono obraditi u relativno kratkome vremenu, za razliku od zbunjujućih i kaotičnih sadržaja nekih djela koji ne nalaze gotovo niti jednu uporišnu točku u realitetu. Tim kratkim opažanjem nipošto ne bih htjela obezvrijediti djela meni manje bliskoga estetskog izričaja, već samo navesti u kojem je smjeru teklo oblikovanje izloženih prizora, jednako kao što sam istaknula značenje japanske estetike spomenute u poglavlju 3.2.1. *Likovna osnova / koncept*. Stvaralaštvo belgijskoga umjetnika Renéa Magrittea primjer je skladnoga spoja realističnih i nadrealističnih elemenata. Iako je pod utjecajem Talijana Giorgia de Chirica, Magritteov je izraz daleko smireniji, gotovo fotografski zaustavljen.

„Draž slike nije u njezinoj vizualnoj i verbalnoj zagonetnosti već u samom načinu prikazivanja: divno jednostavan apstraktni crtež i umjetnikovo umijeće da diskretno pojača osjećaj stvarnosti, dok istodobno potpuno niječe njezinu vjerojatnost“ (Janson, 1997: 808).

Ta je proturječnost jedna od osnovnih karakteristika Magritteovih djela, s pomoću koje je umjetnik tadašnjega promatrača stavljao pred brojne dvojbe. Njegovo je slikarstvo pretvaralo predmete u prikaze sasvim drukčijega značenja, a prilikom tih pretvorbi Magritte se koristio preoblikovanjima, promjenama omjera ili oprečnim pojmovima (Janson, 1997). Lucy Flint analizira neobično djelo *Glas prostora* (*La voix des airs*, 1931.) objašnjavajući umjetnikovo poigravanje našim očekivanjima vezanim uz uporabu svakodnevnih predmeta na njegovim slikama. Na spomenutoj su slici zvončići, inače česti Magritteov motiv, uvećani do veličine svemirskih brodova, i upravo tako prizor izgleda.



Slika 33: Rene Magritte, *Glas prostora*, 1931.

Iznad mirisne i suncem okupane livade lebde dvije ogromne bijele kugle, vizionarski najavljujući neke buduće susrete s čovjeku nepoznatim vrstama. Uznemirujući je učinak zvončića, predstavljenih u nepoznatoj okolini, naglašen hladnom akademskom preciznošću kojom su naslikani. Profinjen je isječak krajolika moguća pozadina ranorenesansnih slika, dok zvončići svojom korpulentnom i sjajnom monumentalnošću stvaraju dodatnu rezonancu.²⁸ Još jedno manje poznato Magritteovo djelo usmjerilo me k stvaranju sitotiska naziva *Atanazija 2*, čije sam elemente upotrebljavala u jednome crtežu iz ciklusa *Polinom*. Taj ću proces detaljnije objasniti u sljedećem poglavlju, 3. *Oblikovanje mojih osobnih simbola u umjetničkoj praksi*, točnije u dijelu 3.1. *U potrazi za osobnim simbolima*. Najsnažniju simboliku razdoblja nadrealizma nalazim u djelima Meksikanke Fride Kahlo. Brooklyn Museum na svojim službenim mrežnim stranicama najavio je izložbu umjetnice u veljači 2019. godine, koja otkriva simboliku iza cjelokupnoga njezina djela. Govoreći o simboličnom djelu Kahlove krećem već od njezine živopisne pojave jer je Frida Kahlo definirala sebe kroz vlastiti etnicitet, poteškoće i politiku. Na izložbi *Izgled može zavarati (Appearances Can Be Deceiving)*, dosad najvećoj u Sjedinjenim Američkim državama unazad deset godina, izloženi su umjetničini odjevni predmeti i predmeti u osobnom vlasništvu, koje javnost nikada nije vidjela, zajedno uz njezina umjetnička ostvarenja.²⁹ Da je Kahlo doslovno živjela s osobnim simbolima, govori i činjenica da je mnoge svoje korzete i proteze vlastoručno oslikala. U razumijevanju njezina imaginarija veliku ulogu imaju događaji koje je osobno proživjela jer se uvijek iznova na njih referira rabeći osobne simbole. Kao primjer izdvajam dvostruki portret naziva *Dvije Fride* koji umjetnica slika 1939., nakon razvoda od slikara Diega Rivere. Slika je prva u nizu djela velikoga formata i doseže gotovo dva metra visine i širine, a prikazuje doslovno što naslov govori – dva autoportreta Kahlove.

²⁸ preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/2593> 25. prosinca 2018.

²⁹ preuzeto s https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/frida_kahlo 25. prosinca 2018.



Slika 34: Frida Kahlo, *Dvije Fride*, 1939.

Ono što razlikuje njihove likove jest odjeća koju nose, koju i ovaj put umjetnica upotrebljava kao simbol. Bjelina je lijeve haljine umrljana njezinom krvlju koja postupno kaplje iz prerezane arterije. Desni lik odjeven u tradicionalnu meksičku haljinu ne krvari, ali objema je srce izloženo izvan tijela poput ogrlice. Žene ozbiljnoga lica nepomično gledaju promatrača, mirne i dostojanstvene u svojoj boli. U pozadini se nebo mrači i kovitla pred oluju, vjerojatno uprizorujući umjetničko emocionalno stanje nakon rastave. Dvije se Fride drže za ruku u bolnom trenutku, pružajući si međusobnu podršku kao dva dijela iste osobe. Pri tomu ne mislim na osjećaj disocijacije, odvajanja od dijela doživljaja, već na donekle stabilnu vanjštinu koju osoba prikazuje u trenutcima boli, kako bi prikrila stvarni emocionalni raspad. Čvrsta je Frida ona koja ne krvari, dok u ruci drži maleni portret bivšega supruga. Njezina je ruka odmoriste ranjenomu dijelu osobe, onomu prikazanom tradicionalno. Simbolika je srca čitljiva jer ju uglavnom vezujemo uz ljubav, no olujno nebo također je motiv koji doziva osjećaj nelagode i nesigurnosti. Možemo ga ponovno usporediti sa zlatnim nebom Nikole Božidarevića, koje pokazuje božansku prisutnost. Teški sivi oblaci Kahlove oštra su suprotnost živoj zlatnoj boji, i u njima je božansko nestalo. Nema više nikoga tko ju čuva osim nje same, svijet je izgubio boje i oblike, a u daljini će iz gustih oblaka izroniti neviđena i strašna tuga, koja čupa umjetničko srce van, da ga svi vide.

Nadrealistički je pokret u svojem izričaju njegovao apstrakciju jednako kao figuraciju. Umjetnici takvoga likovnog govora upotrebljavali su manje ili više neodređene oblike u građenju djela, praćene uglavnom zagonetnim nazivima crteža, slika ili skulptura, koji su stvarali neobičnu nadopunu sadržajno-formalnoj kompoziciji. U tim slučajevima uočavam stvaranje simbola apstraktnoga vanjskog oblika koji unutar svoje strukture sadrže pojedine primarne ili antropološke značajke specifične za kompleks psihičkih mehanizama koji sudjeluju u prijemu likovnih poruka. Takvi osnovni likovni oblici nastaju na temelju opće osjetljivosti na vanjske vizualne podražaje. U tom smislu, položaj i karakter linije izaziva određene svjesne ili podsvjesne asocijacije. Vodoravna linija pruža prizoru umirujuća svojstva, okomita

potiče rast, dijagonala pokreće ili čini nestabilnim, dok valovita ulijeva vedrinu. Crvena boja podsjeća na krv ili vatru, a zelena umiruje. Te su pretpostavke u većini slučajeva univerzalne, no jednako tako postoji mnoštvo promatrača koji će tijekom doživljaja umjetničkoga djela nadići primarni impuls i premjestiti se na novu razinu recepcije promatranoga. Doživljaj je djela uvjetovan brojnim čimbenicima poput naše kulture, izobrazbe, sposobnosti empatije ili usredotočenosti, ali naravno i svojstva vizualne pojave. Apstrakcija, koja je na samom početku ljudskoga stvaralaštva bila sredstvo komunikacije, u civiliziranome društvu gubi na svojoj univerzalnosti i postaje poput tajnoga pisma. Jedan od umjetnika toga pristupa bio je i švicarac Paul Klee. Janson (1997) tumači jednu osobinu Kleeova stvaralaštva. Slika, koliko god nam vizualno skretala pozornost na sebe, ne odaje u potpunosti svoje značenje osim ako ga umjetnik ne otkrije u naslovu. Međutim, naslovu je potrebna slika. Tu međusobnu ovisnost Klee uklapa u visoku umjetnost, koju smatra „jezikom znakova“, formi koje su prizori ideja, na jednak način na koji je slika slova prikaz zvuka. Prema Kleeu, sastavni je dio svakoga konvencionalnog sustava znak, koji je ujedno „okidač“ za stvaranje značenja. Umjetnikova je želja bila usidriti znakove koje je sam stvorio u čovjekovu svijest, kao vizualne činjenice i „okidače“, istovremeno (Janson, 1997). Je li Klee uistinu stvorio znakove, ne možemo sa sigurnošću ustvrditi, međutim kreirao je širok sustav osobnih karakteristika i simbola unutar likovnoga izričaja koji postaju dijelom njegova idiosinkratičnoga stila, počevši od uporabe boje i kombinacije tehnika pa do karaktera linije u djelima. U Kleeovu nas slučaju naslov dodatno zbunjuje jer usmjerava na opipljivu stvarnost ili događaj koji bi se zaista mogao uprizoriti. Umjetnik je bio preokupiran s prizvukom riječi, a naslovi su igrali veliku ulogu u njegovim djelima. Bili ironični, poetični ili čak melankolični, naslovi su uvjetovali perspektivu s koje je Klee želio da njegova djela budu promatrana.³⁰ Prirodni su oblici bili važni za njegov rad, ali ne kao poticaj za prikaz stvarnosti već kao slikovne metafore koje sadržavaju skriveni smisao (Janson, 1997). Godine 1914. Klee odlazi u Afriku i taj se put značajno odražava na njegovo stvaralaštvo. Afrička je svjetlost probudila njegov osjećaj za boju te tijekom boravka Klee u potpunosti odvaja boju od njezine uloge u fizičkome opisu i počinje ju rabiti samostalno. Taj ga je potez konačno preusmjerio na apstraktni izričaj. Preokret je posebice vidljiv na djelu nastalome iste godine, naziva *Hammamet s džamijom*.³¹ Djelo je u svojoj formalnoj strukturi kompozicija pastelnih ploha primarnih i sekundarnih boja u tehnici akvarela. Geometrijski je karakter prizora ublažen kraćim potezima kistom na dijelovima slike gdje se nalazi džamija.

³⁰ preuzeto s https://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm 26. prosinca 2018.

³¹ preuzeto s https://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm 26. prosinca 2018.

Specifičan kvadratni format ostavlja dojam papira presavijenoga pri nastajanju origamija ili pak razigranu kompoziciju tangrama, drevne zagonetne kineske slagalice.



Slika 35: Paul Klee, *Hammamet s džamijom*, 1914.

Za kraj osvrta na nadrealistički pokret, istaknula bih kiparska ostvarenja talijanskoga umjetnika Alberta Giacomettija. Janson (1997) ističe da je umjetnik pod vidljivim Picassovim utjecajem, jer je u to vrijeme Picasso napravio brojne žičane skulpture, izradio djelo *Palača u 4 sata prijepodne*. Ipak, Giacometti svoje žičane konstrukcije oblikuje kao trodimenzionalnu inačicu nadrealistične slike (Janson, 1997).



Slika 36: Alberto Giacometti, *Palača u 4 sata prijepodne*, 1932.

Umjetnik to djelo opisuje kao nematerijalni crtež u prostoru načinjen od vretenaste drvene skele, staklene pločice i osjetljiva kostura. Nastalo je kao refleksija na razdoblje u trajanju od pola godine provedenoga u vezi sa ženom koja ga je dovela u stanje opčinjenosti.³² Nakon toga Giacometti konstruirao tu fantastičnu palaču unutar koje se nalaze vrlo krhka poklapanja, a samo bi jedan pogrešan korak uništio slagalicu. Djelo *Palača u 4 sata prijepodne* negira naše konvencionalno poimanje skulpturalne mase i ponaša se poput kostura u prostoru. Osamljeni oblici i figure naseljavaju prostor skulpture, u zagonetnoj povezanosti koja *visi* u

³² preuzeto s <https://www.moma.org/collection/works/80928> 4. siječnja 2019.

zraku. Upravo je atmosfera glavni medij skulpture.³³ Jedini donekle ljudski oblik u nepostojećem interijeru jest stilizirani lik žene okrenute prema objektima koji nastanjuju prostor. Krhkost konstrukcije, povezanost njezinih tankih dijelova još tanjim nitima, promatrača drži u stanju blage napetosti. Iako miruje, sam pogled na viseće stakalce stvara zvuk malenoga loma, poput napuknuća pokrovnoga stakalca na preparatu za mikroskop. Atmosfera Giacometijeva djela stvorila mi je asocijaciju na film redatelja Larsa von Triera, *Dogville*, snimljenoga 2003. godine. Radnja se odvija u vrijeme Velike depresije, ali u tome slučaju nije toliko važna. Svejedno nije na odmet spomenuti da jednu od glavnih uloga nosi lijepa žena koja kao bjegunka dolazi u maleno mjesto gdje joj stanovnici pružaju utočište u zamjenu za njezinu pomoć.



Slika 37: Prizor iz filma *Dogville* Larsa von Triera, 2003.

Odabrani prizor prikazuje Grace koja umorno stoji na ulici. Ono što je zajedničko Albertu Giacomettiju i Peteru Grantu, dizajneru koji je kreirao von Trierovo ozračje, jest nevidljivi ugođaj smješten u međuprostoru pojedinih elemenata kostura konstrukcije. Američki novinar i filmski kritičar Anthony Oliver Scott za *New York Times* piše da kućanstva malenoga Dogvillia nemaju zidova, ne postoji drveće niti ikakva zatvorena fizička konstrukcija, ukratko – nema ničega što bi to mjesto označilo *mjestom*. Osim nekoliko dijelova pokućstva, Dogville je stvoren od linija iscrtanih kredom i jakih scenskih dojmova, praćen čestim lavežom psa kojega ni u jednom trenutku ne vidimo.³⁴ Na surovo oskudnoj sceni primjećuje se sve ono čega nema, pa tako osim minimalnih prostornih naznaka, stanovnici nemaju doticaja s umjetnošću i religijom koje bi usmjerile njihov latentni životinjski nagon. Vraćajući se na nevidljivi ugođaj kao zajednički element dvaju autora, zaključila bih da u oba slučaja promatračem prolazi jedva primjetna jeza, nalik onoj koja se javlja noću, kada se i najmanji šum doima čudnim.

Pri spomenu na iskorištavanje međuprostora odnosno prostora među pojedinim elementima umjetničkoga djela, ali i prostora u kojem je djelo smješteno, važno je istaknuti

³³ preuzeto s <https://www.moma.org/collection/works/80928> 4. siječnja 2019.

³⁴ preuzeto s <https://www.nytimes.com/2004/03/21/movies/dogville-it-fakes-a-village.html> 5. siječnja 2018.

djelo umjetnika Nauma Gabe. Janson (1997) navodi da je Gabo pružio doprinos modernoj umjetnosti početkom četrdesetih godina, stvorivši novu vrstu konstrukcije uporabom plastičnih niti, vrlo sličnu matematički izračunatim modelima. Iako je umjetnik intuitivno slagao svoje strukture, one uključuju gotovo jednake trodimenzionalne predodžbe kao i moderna fizika (Janson, 1997).



Slika 38: Naum Gabo, *Linearna konstrukcija br. 2*, 1970.-1971.

Gabo je bio oduševljen povezanošću znanosti i umjetnosti, što ne čudi s obzirom na to da je studij prvo započeo na medicini, a potom na prirodnim znanostima kada je istovremeno pratio Wölfflinova predavanja iz povijesti umjetnosti. Također jedno vrijeme studira inženjerstvo, a nekoliko godina nakon toga upoznaje Kandinskog. Prijateljevanje s Tatlinom i Maljevičem nedvojbeno je utjecalo na njegove težnje k čistom konstruktivizmu, jednako kao što je održavanje kontakta sa skupinom de Stijl i školom Bauhaus. Djelo *Linearna konstrukcija br. 2*³⁵ nastalo je sedam godina prije autorove smrti. Fluidna i transparentna skulptura manjih dimenzija satkana je od tankih niti omotanih oko izraženije zakrivljene linijski istanjene mase. Zanimljivo je da Gabo u svojim djelima izrazito uvažava i upotrebljava prostor skulpture, točnije međuprostor koji je prisutan među svim tankim linijama koje su sastavni dio forme. Njujorška neprofitna obrazovna organizacija *The Art Story* ističe zanimljivu poveznicu između Gabove uporabe praznine, Mallarmeova uklapanja praznoga prostora stranice u njegovu poeziju i Cageove tišine u skladbi kao utjelovljavanja modernoga, svjetovnoga interesa za izražavanjem nepoznatoga jednako kao i poznatoga, praznine ali i forme.³⁶ Čini se da je skulptura prisutna u prostoru, ali ga ne popunjava. Isto tako, prostor koji postaje sastavnim dijelom skulpture ne opterećuje ju već, naprotiv, daje eteričnost materijalu koji se doima kao da će se raspliniti, poput dima cigarete.

³⁵ Postoji preko dvadeset inačica skulpture (preuzeto 3.1.19. s <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-2-t01105>)

³⁶ preuzeto s https://www.theartstory.org/artist-gabo-naum-artworks.htm#pnt_8 3. siječnja 2019.

2.1.7.8. Američki realizam

Moderna je umjetnost okupila mnoštvo umjetničkih pravaca koji su se javljali usporedno na različitim mjestima. Dok su na području Europe ekspresionizam i Nova stvarnost uzimali maha, u Sjedinjenim Američkim Državama javlja se drukčiji realistični izričaj. Jedan od takvih umjetnika bio je Edward Hopper. Motiv je Hopperovih slika arhitektura oko i unutar koje se kretao prosječni građanin, cijelu noć otvorene zalogajnice ili kavane. Međutim umjetnik nije, poput Toulouse Lautreca, pratio mračnu stranu noćnoga života, već naprotiv, slikao onu manje vidljivu, gotovo neprimjetnu i nečujnu. Prizorima osamljenih noćnih tragača stvara emocionalni realizam, opisujući specifična duševna stanja modernoga doba. Građevine koje umjetnik uprizoruje nisu vrijedne pozornosti, baš kao ni Hopperovi ljudi. Oni su slučajni i općeniti, osobe koje ponekad primijetimo u prolazu, dok građevine postaju njihovi simboli – mjesta koja fasadom skrivaju životna zbivanja. Hopper je imao nevjerojatnu sposobnost oviti najobičniju scenu, poput benzinske crpke uz cestu, intenzivnom misterijom, stvarajući narative koje niti jedan promatrač ne može u potpunosti razjasniti.³⁷ Slika *Chop Suey* nastala 1929. prikazuje isječak prizora iz kineskoga restorana, odabranoga gotovo fotografski.



Slika 39: Edward Hopper, *Chop Suey*, 1929.

U kadru su dvije žene za stolom, u intimnome razgovoru okrenute jedna prema drugoj. Na glavama su im slični šeširi, a njihova pojava ostavlja dojam iste žene, okrenute leđima. Uopćenim je prikazom dviju prijateljica Hopper naglasio simboliku prosječnoga čovjeka, jednoga u gomili, ali istovremeno i snažnu povezanost žena tijekom tihoga razgovora u žamoru različitih zvukova restorana. Prisutnost muškarca u pozadini te oštro odsječene žene, kojoj vidimo tek djelić lica, stvara novu estetiku fotografski zabilježenoga trenutka i kod promatrača pojačava dojam da se radi o stvarnom događaju, kakvom je svatko od nas svjedočio. Usredotočeni pogled koji izmjenjuju ženski likovi oblikuje kratku nevidljivu dijagonalu,

³⁷ preuzeto s <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/hopper-156346356/> 27. prosinca 2018.

naglašenu snopovima svjetlosti koje prodiru kroz prozor uz koji sjede. Njihov je govor nečujan, a lica ozbiljna. Upravo u tome trenutku leži neobjašnjiva napetost svakodnevnoga prizora – maleni događaji smješteni unutar jednoga velikog i sveopćeg postojanja. Hopperova djela, kao svojevrsne crtice iz mnoštva, imaju dodirnih točaka s fotografijama Toše Dabca, jednim od vodećih predstavnika Zagrebačke škole umjetničke fotografije. Dabčevi su snimci daleko turobniji i realističniji, međutim s Hopperovim slikama dijele tanku melankoličnu nit koja se provlači prizorom. Radovan Ivančević u knjizi *Povijest umjetnosti* (Janson, 1997) navodi da je svojim ciklusom *Ljudi s ulice* Dabac najavio tzv. *life fotografiju*. Za njegovo je stvaralaštvo svojstven savršen, „odlučujući trenutak“ u kojem nastaje snimak, ali i duboki humanizam i empatija (Ivančević, 2005).

S druge se strane u američkoj umjetnosti dvadesetih godina prošloga stoljeća javlja drukčija vrsta realizma, obojena poetičnošću nježnih linija i boja. Iako je tijekom svoga života prošla brojne stilove, umjetnica Georgia O'Keeffe najpoznatija je po slikama uvećanih detalja cvjetova. Mikroskopski im se približavajući, promatrač se gubi u valovitim spletovima biljnih labirinata koji nerijetko vode u mračne dubine. Bez sumnje, takav pristup rezultira apstraktnim prikazom organske osnove. Koliko god da se O'Keeffe približila promatranomu cvijetu, mi ga i dalje prepoznajemo, a slojeviti unutrašnji spletovi postaju umjetničini osobni simboli vlastite spolnosti. Sa stvaralaštvom Georgije O'Keeffe susrela sam se prije petanestak godina, međutim tek tijekom doktorskoga istraživanja počinjem formirati doživljaj istinske umjetničine namjere i prihvaćati njezinu tzv. organsku apstrakciju koja ima velikoga doticaja s ekspresionizmom. Bez obzira na to što je temeljena na stvarnosti, ta apstrakcija izraz je dubokoga osobnog poimanja. Taj temelj umjetnica duguje teorijama umjetnika Arthura Wesleya Dowa s kojima se upoznaje 1912. godine tijekom ljetnoga tečaja za nastavnike likovne kulture. Prema Dowu, umjetnikov je cilj izraziti vlastite misli i osjećaje, što je pružilo O'Keeffe alternativu realizmu kakvom je bila podučavana. Potaknuta time, ponovno počinje slikati nakon duže stanke.³⁸ Djelo *Mačuhica* slikano 1926. godine odabirem zbog smjele uporabe kontrasta tamnih i svijetlih boja. Vertikalno usmjereni format kojim se prostire mračni cvijet evocira estetiku japanske umjetnosti 19. stoljeća.

³⁸ preuzeto s https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/georgia_o_keeffe 27. prosinca 2018.



Slika 40: Georgia O'Keeffe, *Mačuhica*, 1926.

Cvijet mačuhice simbol je slobodnoga mišljenja, i u prostoru djela on se iz daljine približava prvomu planu, u svoj punini mistične crnine plavoga odsjaja. U središtu tame intenzivan je žuti plamen tučka, koji na određeni način čini suprotnost uobičajenom umjetničinom prikazu središta cvijeta kao najtamnijeg mjesta slike. Nutrina mačuhice blista poput plamena i lebdi u neodređenome prostoru. Biljka je nježno smještena na plavetnilo slično nebu i nije u svojem izvornom kontekstu, što ujedno podržava njezino simboličko značenje slobode. S obzirom na to da je O'Keeffe smatrana pramajkom feminističke umjetnosti, crna mačuhica može biti interpretirana i s aspekta u kojem se suprotstavlja ideja žene kao nježnijega, ljepšega spola, obojene vizualno teškom i zahtjevnom crnom. Neočekivana boja cvijeta pokazuje, baš kao i u slučaju Frida Kahlo, da izgled vara. Umjetničina je složena nutrina ovaj put otjelovljena obrnuto, u vanjskome izgledu cvijeta.

2.1.7.9. Apstraktni ekspresionizam

Umjetnost se nakon Drugoga svjetskog rata na području slikarstva kretala u smjeru apstraktnoga ekspresionizma. Prema Jansonu (1997), potaknuto nadrealizmom i egzistencijalističkom filozofijom, akcijsko je slikarstvo utemeljilo nov pristup likovnoj umjetnosti. Slikarstvo postaje pojavom istovjetnom životu, proces tijekom kojega je umjetnik na jednak način pred dvojabama i nesigurnostima te je primoran donositi različite odluke kao reakcije na vanjske događaje. Apstraktni su ekspresionisti stvorili svoju vlastitu inačicu nadrealizma pomoću kojega su artikulirali svoju užasnutost ratnim zlom koje je bujalo u svijetu. Očajni pred kontinuiranim uništavanjem civilizacije, počinju svoje emocije izražavati mitskim prizorima koji izlažu užase pred katastrofom koja je bivala sve bližom. Pri tomu su bili pod jakim utjecajem promišljanja Carla Gustava Junga, tvorca teorije arhetipova (Janson, 1997). Ako promatramo uporabu simbola unutar toga razdoblja, zanimljiv se simbolički sustav razvija u djelima Njujorčana Adolpha Gottlieba, Rothkova, de Kooningova i Klineova suvremenika.

Gottlieb počinje rabiti antičku vrstu slikovnog pisma koje su primijenjivali grčki tragičari. Na taj je način, putevima podsvijesti, želio stvoriti evokativnu umjetnost. Ako bi otkrio da njegovi simboli imaju prepoznatljivo značenje unutar zapadnjačke ili plemenske umjetnosti, odmah ga je uklanjao iz svojega slikarskog rječnika, kao dio potrage za kolektivnim nesvjesnim. Serija djela nastalih pedesetih godina 20. stoljeća *Imaginarni krajolici* smješta simbol u klasičan prednji plan i pozadinu, bez naznaka ikakvoga određenog regionalnog područja. Nakon mirnoga razmještanja elemenata sustava unutar zadanoga formata slijedi doslovni *prasak*. Značajna istoimena serija nastaje u razdoblju od sredine pedesetih pa sve do sredine sedamdesetih godina i obuhvaća slike radikalno pojednostavljena uzorka.³⁹ Riječ je najčešće o kombinaciji crvenih kružnih oblika (iako se na pojedinim djelima javljaju i druge boje, posebice modra) i crne neodređene, slobodno nastale plohe. Sučeljavanje dvaju simbola odvija se na bijeloj podlozi platna, a oštar se kontrast stvara među karakterima oblika, ali i u uporabi tople kromatske crvene i neutralne akromatske crne. Gottlieb u svojoj seriji istražuje različite kombinacije navedenih elemenata, eksperimentira u odnosima njihovih veličina i količini, udaljenosti, boji podloge ili pak načinu nanošenja boje. Prizori zadržavaju promatračevu pozornost prodornim susretanjem boja. Osobno govoreći, u pojedinim sam se trenucima zadržavala duže na crvenome žarištu, u drugima na crnom ništavilu. U svakome slučaju, ako bi jedan od elemenata nedostajao, iščekivala sam ga. Možda se radi o pukoj slučajnosti u mojem opažaju, no djelo zagasitijih tonova *Echo* nastalo 1972. godine prikazuje akromatske točke iznad crnoga polja koje se proteže gotovo cijelom donjom polovicom platna. Ono me potaknulo na pomisao da se Gottliebov prasak konačno dogodio, a točke se nakon toga polako gube u daljini.



Slika 41: Adolph Gottlieb, *Echo*, 1972.

Zvuk, kako i naslov serije sugerira, element je koji na slici objektivno ne postoji, no umjetnik ga svojem djelu dodaje naslovom. Gottliebov me način donekle podsjetio na prisutnost zvuka u slikarskim istraživanjima Vasilija Kandinskog te na neodvojivost imena od

³⁹ preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/adolph-gottlieb> 28. prosinca 2018.

djela u stvaralaštvu Paula Kleea. Naslov u Gottliebovu slučaju ide u korak sa slikom, podržava ju, intenzivira i potvrđuje te čini naš prvi dojam sigurnijim. Ispaljivanje crvene boje koja se na svome konačnom odredištu raspršuje poput baruta u veliku crnu mrlju, čitajući naslov djela stječe i snažan zvuk.

Umjetnik koji je prvi u potpunosti odbacio kontrolu nad kreativnim procesom bio je Jackson Pollock. Njegova je posebna tehnika nanosa jedna od osnovnih karakteristika apstrakcije koju je stvarao na prostranim poljima slikarskih ploha. Oblici koje vidimo određeni su dinamikom materijala i umjetnikove aktivnosti: viskoznost boje, brzina i smjer zamaha rukom prema platnu, interakcija s drugim nanosima boje. Ishod svega je živa, osjetilno bogata površina. Zamahom bojom prema platnu Pollock joj prepušta vlastitu snagu, i to ne samo onaj početni impuls. Nakon toga umjetnik dopušta materiji da ide svojim tijekom (Janson, 1997). Pollock je sasvim predan činu slikanja, propuštajući energiju da teče njegovim tijelom – jer za stvaranje djela nije dovoljna ruka, nego se aktivnost širi na cijeloga čovjeka, razapinjući ga poput platna:

„Kad slikam, nisam svjestan onoga što činim. Tek nakon neke vrste 'upoznavanja' vidim što hoću. Ja se ne bojim da ću nešto promijeniti, uništiti sliku itd., jer slika ima vlastiti život. Ja mu pokušavam omogućiti da izbije na površinu. Samo kad izgubim dodir sa slikom rezultat je zbrka. Inače vlada čisti sklad, lagano uzajamno popuštanje i slika dobro ispadne“ (Jung i dr., 1987: 264).

Njegova se metoda, tzv. akcijsko slikarstvo, sastojala u bacanju i kapanju razrijeđene glazure na nenategnuto slikarsko platno položeno na tlo njegova ateliera. Izravna je fizička angažiranost zajedno s materijalom otvorila prostor za gravitaciju, brzinu i improvizaciju unutar umjetničkoga procesa te osamostalila liniju i boju od forme. Pollockova su ostvarenja više blješka tečnosti boje, nego slikarska djela.⁴⁰ Umjetnik oko njih kruži, nastojeći dosegnuti središta velikih formata, propinjući se u stvaranju čistoga slikarstva. Njegovi zamršeni spletovi ne dopuštaju oku da prodre ispod slojeva boje, a promatračev se dojam proteže od kratkoga prepoznavanja imaginarnoga figurativnoga oblika do uživanja u čistom bezsadržajnom slikarstvu. Prskanje, kapanje i bacanje boje po podlozi simbol je umjetnikove slobode i, u najvećoj mjeri, povjerenja u proces.

Američko je akcijsko slikarstvo, kao podvrsta ekspresionizma, odjeknulo Europom i potaknulo stvaranje tamošnjega specifičnog kontakta umjetnika i materijala. Pravci su to poput art bruta i enformela. Potreba je umjetnika za drukčijim načinom uporabe pigmenta važna,

⁴⁰ preuzrto s <https://www.moma.org/artists/4675> 28. prosinca 2018.

posebice jer se javlja u kontekstu razdoblja nakon Drugoga svjetskog rata. Baš poput dadaizma, koji je na određeni način reakcija na ratna uništenja jer od različitih komadića i ostataka stvara nove kompozicije, kontakt ruke i materije umjetnicima pruža *uzemljenje*. U tome smjeru više ne nastoje uprizoriti emocionalna stanja već doslovno razgoliti svoju nutrinu, sloj po sloj, sirovim impasto nanosima. Površine su hrapave i grube, strašne. Smireni se pristup umjetničkoj aktivnosti činio potpuno drukčiji od stvarnoga života koji se nemilosrdno odvijao. Kreativni pristup francuskoga umjetnika Jeana Dubuffeta primjer je drukčijega shvaćanja izvorišta umjetnosti. U središtu je njegove ideje nerijetko čovjek, a ljudskost i prirodnost osjeća se čak i kad zadire u duboku taktilnu apstrakciju. Prema Jansonu (1997) Dubuffet pravu umjetnost poima izvan ideja i naslijeđa umjetničke elite te inspiraciju nalazi u dječjem likovnom izrazu i izrazu osoba s mentalnim poteškoćama. Pojmovi *normalno* i *nenormalno* jednako su diskutabilni kao *lijepo* i *ružno*. Nakon Marcela Duchampa, Dubuffet je prvi umjetnik koji se usudio toliko oštro kritizirati prirodu umjetnosti. Paul Klee također je u svojim djelima rabio dječji izraz, međutim znatno diskretnije i umjerenije od Dubuffeta (Janson, 1997). Djelo *Brežuljak vizija* naslikano u ljeto 1952. nastalo je na velikoj površini masonita na koju je nanešena uljana boja.



Slika 42: Jean Dubuffet, *Brežuljak vizija*, 1952.

Dvije kontrastne cjeline, manja nepravilna *beige* ploha na gornjem dijelu i ostatak prekriven zagasitom smeđom, spajaju se na istoj granici. Iako je jedan dio svijetao, a drugi taman, doimaju se kao nijanse iste boje, ugodne i prirodne zemljane smeđe. Površina djela vizualno je i taktilno bogata, načinjena od različitih neodređenih oblika koji se, kao i u Pollockovu slučaju, pred našim očima na tren pretvaraju u nešto određeno. Organski karakter nanosa i način apstrahiranja ostavljaju dojam poznate materije, ledenoga tla na kojem u trenutku šetnje nailazimo na ostatke snijega. Ipak, Dubuffet slika brdašce, nakupinu vizija, i taj se motiv ne gleda položen na tlo već upravo onako kako se slika izlaže – vertikalno.

Zdenko Rus (1996) u monografiji se Đure Sedera osvrće na *tamno* razdoblje umjetnikova stvaralaštva, točnije rečeno na izložbu održanu početkom šezdesetih godina u Salonu ULUH u Zagrebu. Uz Sedera je svoja djela izložio i Osječanin Julije Knifer. U tim trenutcima Knifer još nije slikao meandre, a Seder je bio na početku tamnoga enformela. Oba su umjetnika bila zaokupljena postizanjem krajnjih vrijednosti nefigurativnoga slikarstva, Knifer linijom geometrijske apstrakcije, a Seder enformelom, a kretali su se prema tome izdvajanjem boja do njihove crne osnove. Knifer se tomu temelju bližio oblikom meandra, dok je Seder težio uobličavanju nejasnih nagovještaja. Dvije su se dijametralno suprotne pozicije prepoznale u iskustvu *Ništa predmetnosti* te u nastojanju iskazivanja onoga esencijalnog, ali nezamislivoga. Progresivna je tama prostora Sederovih slika bila potaknuta osjećajem besmisla u prikazivanju stvari, ali i snažnim unutarnjim glasom koji je umjetnika dozivao ka krajnjim granicama slikarstva, do *nemogućnosti slike* (Rus, 1996).

Na suprotnoj strani odnosa umjetnika prema materiji nalazi se slikarstvo Marka Rothka, Dubuffetova suvremenika. Rothko razvija svoju kompozicijsku strategiju 1947. godine. Clement Greenberg opisuje ju kao *slikarstvo obojenih polja (color field painting)*, terminom koji se zadržao do danas. Radi se o stilu obilježenome značajnim otvorenim prostorom i izražajnom uporabom boje. „Čini se da se njegovi obojeni pravokutnici dematerijaliziraju u čistu svjetlost...“ napisao je nekadašnji vodeći kustos slikarstva i skulpture MoMA-e, William S. Rubin. Rothko je proveo ostatak svoje karijere istražujući neograničene mogućnosti polaganja pravokutnika na obojena polja.⁴¹ Promatrajući te uratke ne možemo izuzeti činjenicu da je Rothko, kronično depresivan te ovisnik o alkoholu, počinio samoubojstvo u 66. godini života. Što u tome slučaju govore njegovi širom otvoreni prozori platana kroz koje isijava boja? Svaka je slika umjetnikovo traganje za ravnotežom u količini i inetnizitetu, a geometriziranjem kompozicije stvara se privid reda. Jung oblikuje zanimljivu teoriju o snazi apstraktne umjetnosti objašnjavajući da oblici koje nalazimo u dubljim i mračnijim dijelovima psihe gube svoja individualna obilježja odnosno postaju općenitiji: „Psiha je 'na dnu' jednostavno 'svijet'“ (Jung i dr., 1987: 265). Umjetnik, općenito, nije toliko slobodan koliko bi htio biti. Ako stvara više ili manje nesvjesno, tada tom aktivnošću upravljaju zakoni prirode koji su jednaki kao zakoni psihe. Ni jedan slikar moderne nije bio svjestan psihološke opasnosti koja se krije iza zagonetnoga poniranja u svjetovni duh i osnovu prirode. Wilhelm Worringer u skladu s time vidi apstraktnu umjetnost kao izraz nelagode i tjeskobe. Herbert Read u svojem djelu *Kratka povijest moderne umjetnosti* citira Kleea: „(...) svijet u miru stvara realističnu umjetnost“ (Jung

⁴¹ preuzeto s <https://www.moma.org/artists/5047> 29. prosinca 2018.

i dr., 1987: 265). Nezainteresiran za naslovljavanje svojih djela, Rothko je mahom uskraćivao promatrača za tu informaciju jer je smatrao da apstraktna djela trebaju zadržati apstrakciju i u naslovu, ili biti nenaslovljena – ona govore sama za sebe, univerzalnim jezikom. Sam je umjetnik bio u istraživačkome pothvatu prostora, forme i boje duhovnih prostranstava čovjeka, nesumnjivo imajući na umu fizikalna svojstva boje i snagu njezina djelovanja na gledatelja.



Slika 43: Mark Rothko, *Crveno na smeđem*, 1959.

Hodge i Anson pišu o Rothkovim djelima, koje se sastoje od niza sličnih uglatih oblika načinjenih uzastopnim nanosima boje. Rubovi su ploha namjerno nejasni što slici pruža treperav karakter. Umjetnik je rabio reduciranu kolorističku paletu, uglavnom upotrebljavajući boje srodnih nijansi poput smeđe i crvene ili sive i plave. Shematizirani oblici, poput mračnih oblaka, lebde u meditativnom prostoru, ujedno i kao zaslon na kojemu je prikazano osobno iskustvo (Hodge i Anson, 1996).

Pollockova je cjelokupna psihofizička angažiranost tijekom kreativno-umjetničkoga procesa prenijeta i na američku umjetnicu Hellen Frankenthaler, jednu od rijetkih žena u području apstraktnoga ekspresionizma. Za razliku od Pollocka, Frankenthaler je rabila terpentinom obilno razrijeđenu uljanu boju kojom je potom natapala nepreparirano platno velikih dimenzija. Rezultat toga procesa jest upijanje boje izravno u platno, stvarajući pritom rastaljeni, providan učinak sličan onomu u tehnici akvarela. Djelo *Ulica Canal XIV* nastalo je u tehnici akrilne boje na papiru, 1987. godine. Na podlozi načinjenoj od rižinoga papira smještena je velika smeđa mrlja u gornjem središnjem prostoru. Oko nje kruži još jedan blijedi trag koji podsjeća na razliveni čaj. Na pojedinim mjestima dominantne tamne plohe Frankenthaler dodaje naglaske zelene i crvene, ostavljajući ih u formi u kojoj izlaze istisnute iz tube. Upotrebljani je papir toniran nijansom srodnom smeđoj mrlji, nepravilnih rubova, karakterističnih za ručno rađeni papir.



Slika 44: Hellen Frankenthaler, *Ulica Canal XIV*, 1987.

To umjetničino djelo nipošto nije jedno od njezinih najpoznatijih ostvarenja, već tek jedan u nizu popratnih radova nastalih tijekom osamdesetih godina kada je bila u zrelijoj dobi. U odabiru rada privukla me forma mrlje i karakteristična vrsta papira, od kojih oboje upotrebljavam u oblikovanju najvećega istoimena crteža na izložbi *Polinom*. O simbolici mrlje pisat ću više u poglavlju 3. *Oblikovanje mojih osobnih simbola u umjetničkoj praksi*, točnije prilikom predstavljanja osobnih simbola rabljenih u radovima zastupljenima na izložbi. Istaknula bih da se forma mrlje javlja na crtežu *Sestre*, jednom od deset crteža nastalih tijekom 2016. godine u procesu likovne razrade osobnih simbola te na već spomenutom velikom crtežu *Polinom*, kada ju smještam u gornji desni dio nepravilnoga formata, povezujući ju formalno i sadržajno s autoportretom. Nadalje, govoreći o upotrebljenoj podlozi, također uglavnom rabim papir sa *živim rubom*, specifične teksture. Dvije su me navedene zajedničke estetske karakteristike usmjerile pri odabiru Frankenthalerina crteža. Mrlja kao biomorfna forma u mojoj je percepciji spremnik pun mogućnosti preobrazbe, iz trenutka u trenutak. Pri tomu ne mislim isključivo na asocijacije koje promatrač dobiva prilikom promatranja mrlje, kao u slučaju Rorschahova testa ili bezbrižnoga gledanja oblaka. Ono što me u najvećoj mjeri privlači mrlji kao likovnome fenomenu jest njezina suptilna moć razlijevanja u skladne oblike, bez pretjerane kontrole i usmjeravanja od strane umjetnika. Oblici nastaju tek blagim intervencijama, a nerijetko i nikakvima, ako pomislimo na mrlje od vlage nastale na papirima koji dugo stoje u neprikladnim uvjetima. Mrlja je često okidač za umjetničku aktivnost jer svojim prirodno nastalim obrisom poziva umjetnika na suradnju. U slučaju Frankenthalerine smeđe mrlje, specifično je njezino nestajanje obrisa i rastapanje prema dnu papira, koje nas navodi na pomisao da su svijetli, širi oblici nastali upravo pod utjecajem glavne, velike plohe, kao rijetki dio boje koji se s vremenom osamostalio i izlučio. Simbol nas mrlje često podsjeća na nezgodu, događaj koji je izmakao kontroli, međutim u umjetničnome slučaju, a i u stvaralaštvu Jacksona Pollocka, ona je simbol slobode. U vlastitoj interpretaciji toga crteža primjećujem, uz slobodu, i simbol protoka vremena. Koncentrični polukrug koji opkoljava smeđu mrlju i oduzima joj na jednom dijelu intenzitet, sugerira da je ipak moralo proći određeno

vrijeme u kojemu se odigrao taj prirodni proces. Proces rada zastao je nakon prvoga impulsa slobode u kojem je nanijeta smeđa boja. Ono što ne znamo jest je li mrlja nanešena s prethodnom namjerom ili je pak posljedica slučaja.

2.1.8. Suvremena simbolika i autori

Apstraktni je ekspresionizam s vremenom gubio značajke izražajnoga gestualnog slikarstva te su se umjetnici počeli usmjeravati prema geometrizaciji, op artu i minimalističkom izričaju. Umjetnike poput Josepha Albersa i Franka Stelle vidim kao most k tomu stilskom razdoblju. Sredinom pedesetih godina 20. stoljeća okupljaju se umjetnici koji u svoja djela uključuju komercijalne podražaje. Proizvodi koji su ih inspirirali odgovarali su ukusu širih masa, a uključuju stripove, filmske prizore, primjerke dizajna uporabnih predmeta te općenite simbole društva obilja i materijalističke kulture.

2.1.8.1. Pop-art

Janson (1997) navodi da je pop-art pokrenula samostalna skupina umjetnika i intelektualaca u Londonu koji su bili zadivljeni utjecajem američkih masovnih medija na poslijeratnu Englesku. Nova je vrsta umjetnosti za Sjedinjene Američke Države imala posebno značenje te ondje doživljava svoj istinski procvat. Za razliku od dadaističke reakcije na rat, pop-art ne ispoljava očaj i prezir prema suvremenome društvu već na komercijalne tvorevine gleda kao na neograničeni broj motiva za poticaj u oblikovanju likovnih tema (Janson, 1997). U knjizi koju su zajedno napisali umjetnik Andy Warhol i spisateljica, ujedno i Warholova bliska prijateljica, Pat Hackett, navedeno je da je pop-art unutrašnjost izvukao van, a vanjštinu iznova ugurao unutra (Hackett i Warhol, 2009). Zanimljivu umjetničku pojavu nalazimo u djelima Roya Lichtensteina koji prenosi elemente stripa u slikarstvo velikih formata na platnu. Jezik i elementi stripa vrlo su specifične kategorije koje u trenu prepoznajemo. Činjenica da je stripovski kadar prenesen u ozbiljan umjetnički medij ironizira cijeli prizor. U tome smislu može se pretpostaviti da je strip sam za sebe određeni simbol, i to onaj koji u sebi ipak nosi određeni količinu prezira prema banaliziranju svakodnevice i životnih izazova. Lichtensteinovi su likovi tek *isječci* u medijima prepričane stvarnosti, od kojih se namjerno udaljavamo. Kontekst masovnih medija dodatno je pojačan umjetnikovom uporabom ravnomjerno raspoređenih Ben-Day točaka prilikom tretmana površine lica. Na taj je način ujedno ostvaren i dopadljivi kontrast sitnoga rastera s plohamama primarnih boja te neutralnim crnim i bijelim dijelovima prisutnih u nanosu strukturnih, teksturnih i obrisnih linija. Kritičar Bradford R.

Collins u Phaidonovoj knjizi o pop-artu navodi da su mnoga Lichtensteinova djela prenesena iz uvaženijih izvora nego što su to stranice stripova. Iako se pretpostavljalo da je umjetnik jednostavno kopirao motive iz stripovskih izvora, nesumnjivo je radio suptilne, ali značajne promjene kako bi poboljšao kadrove u skladu s onim što je smatrao „klasičnim ukusom“. Primjerice, dodaje valove u Hokusajevu stilu na djelo *Djevojka koja se utapa* te antičke grčke proporcije figuri na slici *Djevojka s loptom*, koja je izvorno prenesena s američke reklame za prazničko odmaralište.⁴² Lichtensteinovo *Remekdjelo*, slika naslikana 1962. godine, prikazuje muškarca i ženu u krupnome planu, usred razgovora o slici: „Brad, dušo, ova je slika remekdjelo! Uskoro će cijeli New York veličati tvoje radove!“ Savršeno ugladeni muškarac prototip je Clarka Kenta, dok žena podsjeća na glumačke dive poput Grace Kelly ili Tippi Hedren. On je hladan, akromatski izveden lik muževno zabrinutoga i nesigurnoga pogleda te snažnoga imena. Ona je dašak svjetlosti i bezbrižnosti u surovome svijetu njegova ega i umijeća.



Slika 45: Roy Lichtenstein, *Remekdjelo*, 1962.

Brad je nedvojbeno heroj kojega će svijet tek upoznati, međutim Lichtensteinov je autosarkazam dubok iako to nije namjera plahe žene. Podcjenjujući i rugajući se kultu ikone suvremenoga svijeta, umjetnik zbija šalu na vlastiti račun, ali djelomično vizionarski. Prema neslužbenim podacima *Remekdjelo* je 2017. godine prodano za 165 milijuna američkih dolara.

Jedna od ikona pop kulture, u pravome smislu riječi, za umjetnika Andyja Warhola bila je Marilyn Monroe. Njegovo djelo iz 1962. godine prikazuje portret slavne glumice na zlatnoj podlozi koja prelazi cijelim platnom. Marilyn je smještena u središte formata, bez ikakvoga dodatnog sadržaja.

⁴² preuzeto s <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/october/27/roy-lichtenstein-the-worst-artist-in-the-u-s/> 31. prosinca 2018.



Slika 46: Andy Warhol, *Zlatna Marilyn*, 1962.

Njezin je melankolično sneni pogled i smješak naglašen blještavom tirkiznom bojom koja korespondira s kragnom oprave. Portret namjerno djeluje preuzet iz lošijega tiska, neravnomjerno otisnutih ploha. Takvim je *propustom* sugeriran protok vremena koji će tek uslijediti nakon glumičine smrti u kolovozu iste godine, dok će ona zauvijek ostati zaustavljeno nasmiješena. Odabirom te fotografije Warhol ciljano predstavlja glumicu točno kakvom su ju predstavljali i mediji – poput ugodne iluzije. S vremenom će lik Marilyn Monroe postati simbolom prelijepe tragične sjete, čiju je suptilnost Warhol duboko osjećao. Zlatna pozadina glumičina lika nadopunja njezin sjevremenski, čak i nezemaljski lik. Poput drevnih ikona svetaca, Monroeina je prekrasna pojava bila nedokučiva i presložena u svojoj jakoj tuzi i otuđenosti.

2.1.8.2. Neostilovi

Janson (1997) ističe da kasna moderna, gubeći svoju prvotnu snagu, ponovno oživljava stilove kojima je počela, poput ekspresionizma. Prve su se naznake opadanja javile sedamdesetih godina prošloga stoljeća, rasprostranjenom uporabom prefiksa *neo* u sklopu novih tendencija koje su munjevito pristizale. Neoekspresionizam, pokret nastao upravo u to vrijeme, trajao je i tijekom osamdesetih godina (Janson, 1997). Snažan neoekspresionistički stil bio je i *arte povera* (tzv. *siromašna umjetnost*), nastao u Italiji. *Arte povera* koristi se svakodnevno dostupnim, jeftinim i nepretencioznim materijalima kao što su zemlja, kamenje ili drvo. Simboličnom uporabom svakodnevno dostupnih materijala umjetnici žele izraziti protest protiv komercijalnoga procjenjivanja umjetnosti te razbiti jaz između umjetnosti i života koji se s vremenom produbio. Francesco Clemente njezin je višestruki predstavnik. Clemente je, unatoč činjenici da se našao u razdoblju prilične zastupljenosti konceptualne umjetnosti, ostao usredotočen na rad na papiru. Tijekom sedamdesetih godina ustraje na onome što će postati njegovim osobnim motivima: ljudski oblik, posebice ženska tijela, njegov vlastiti lik, seksualnost, mit i duhovnost, nezapadnjački simboli i snolike vizije. U osamdesetima ostvaruje

suradnju s Warholom i izuzetno zanimljivim Jean-Michelom Basquiatom, američkim umjetnikom haicanskoga podrijetla koji je tragično preminuo 1988. godine. Kratka suradnja triju talenata iznjedrila je izvrsna slikarska djela posebne estetike koja je rezultat neobične međusobne nadopune. Jedna od prvih umjetničkih kolaboracija uopće je njihovo zajedničko djelo *Podrijetlo pamuka*. Basquiatov je natpis na slici zapravo izvorni njujorški grafit kojim umjetnik izražava svoj emocionalni doživljaj ropstva, ali i stalnu borbu s vlastitim identitetom Afroamerikanca te teretom prošlosti njegovih predaka.⁴³



Slika 47: Basquiat, Warhol i Clemente, *Podrijetlo pamuka*, 1984.

Likovni je rukopis svakoga autora prisutan, počevši od Clementeove zastrašujuće gomile ljudi smještene poglavito na desnome dijelu slike – doima se kao da trojica umjetnika vode razgovor ili pak žustru raspravu. U moru vibrantnih vizualnih informacija koje okvir slike drži na okupu primjećujemo Warholov žuti cvijet, rađen u tehnici sitotiska, kako nježno izranja iz središta. Oblikovan kao dio Disneyjeva prizora, stoji u oštroj suprotnosti s Basquiatovim natpisima. Ipak, u tome se kontrastu stvara određena vizualna ravnoteža koja doprinosi jedinstvu djela, unatoč jasno razlučivim stilskim razlikama. Prizor se uvelike razlikuje od ekspresionističkih kritika ljudskoga razaranja, iako podjednako rabe snažne izražajne geste. Primjer suradnje trojice umjetnika, unatoč različitim rukopisima i kaotičnosti prizora, neoekspresionistički je simbol i dokaz mogućnosti ostvarenja komunikacije bez obzira na različitosti. Moralna pouka vjerojatno nije bila misao vodilja toga umjetničkog procesa, međutim pojedini simboli izranjaju postupno, neočekivano, spontano te, najvažnije, na osobnoj razini promatrača.

Govoreći o moralnim sadržajima umjetnosti osamdesetih godina, važno je spomenuti djela Nijemca Anselma Kiefera koji se odvažno odlučuje obračunati s nacizmom, unatoč tomu što su taj dio prošlosti njegovi umjetnici sunarodnjaci izbjegavali. Kiefer je više od trideset

⁴³ preuzeto s <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-day-auction-118021/lot.188.html> 2. siječnja 2019.

radova posvetio Margareti, njemačkoj heroini predstavljenoj simbolom njezine zlatne kose – snopovima žita u seoskome krajoliku. Naslov potječe od djela Paula Celana *Fuga smrti* čija je radnja smještena u koncentracijskome logoru. Iako je rođen na samome kraju Drugoga svjetskog rata, Kiefer je odlučan u obračunavanju s prošlošću i njezinim kontroverznim temama. Spomenuto djelo iz 1980. godine, u tehnici akvarela, gvaša i akrila na papiru, priklanja se apstrakciji u prikazu zlatnoga žita na hladnoj plavičastoj podlozi koja suptilno prenosi ledene neljudske uvjete u kojima su zarobljenici boravili.



Slika 48: Anselm Kiefer, *Tvoja zlatna kosa, Margarete*, 1980.

Spoj različitih tehnika rezultirao je prelijevanjima i stapanjima boja te narušavanjem čistoće zlatne žute. Valovito gibanje žita prati lelujavi rukom pisani tekst, citat iz Celanove knjige, koji stvara sablasni zvuk u promatračevim ušima – čini se da čujemo zlokobno dozivanje morskih sirena. Godine 1970. Kiefer prelazi studirati na Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, gdje upoznaje Josepha Beuysa. Njegov je interes za drukčijim promišljanjem niza kulturalnih mitova, metafora i simbola kao sredstva za bavljenje i razumijevanje povijesti inspirirao Kiefera.⁴⁴ Godinu dana prije poznanstva nastaje umjetnikova značajna serija fotografija, točnije fotoesej, kojom se obračunava s nacističkom prošlošću, naziva *Okupacija*. Javnost ju nije vidjela do 1975. godine. Uratci prikazuju umjetnika na različitim lokacijama u stavu nacističkoga salutiranja *sieg heil*. Brižno postavljene kompozicije pokazuju da se ne radi o isključivom bilježenju umjetničkoga performansa već i istraživanju nacističke estetike. Primjer su pojedine fotografije snimljene iz žablje perspektive kojima se postiže dojam herojske osobnosti fotografiranoga odnosno umjetnika. Tu je kinematografsku tehniku razvila Leni Riefenstahl u svojim filmovima o Hitleru, posebice za *Trijumf volje* (1935.) u kojem se Hitler doima pout ikone, snimljen tijekom svoga govora u Nurembergu kamerama koje su se nalazile u posebno iskopanim rovovima ispred platforme na kojoj je stajao. Javnost je teško prihvaćala

⁴⁴ preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/anselm-kiefer> 2. siječnja 2019.

Kieferovo izravnu i eksplicitnu uporabu nacističke simbolike.⁴⁵ Sporno je vjerojatno bilo susretanje nekoliko čimbenika koji su bili surovo stvarni – crno-bijela fotografija koja evocira razdoblje Drugoga svjetskog rata, specifičan stav tijela koji je postao simbolom čistoga zla te naslovljavanje djela *Okupacija*, što itekako potiče pogled u prošlost, ali u kontekstu sadašnjega vremena. Ono što je ostalo neshvaćeno u umjetnikovu fotoeseju jest da je njegov čin bio istinsko, duboko i iskreno prorađivanje kolektivnoga zločina i traume njemačkoga naroda. Što zapravo znači proraditi traumu, opisuje terapeutkinja Terry Pifalo (2009) u jednom od svojih članaka. Iako se ne referira konkretno na ratnu traumu, autorica citira Deblinger i Heflin (1996) da se pričanje onoga što se dogodilo može povezati s čišćenjem rane utoliko što je bolno na samom početku, ali kada bol prođe, rana se neće inficirati i brže će zacijeliti (Pifalo, 2009). S toga je aspekta Kieferov pothvat suludo hrabar i dobronamjieran, posebice imamo li na umu, kao što je već spomenuto, da je umjetnik rođen 1945. godine, netom prije završetka rata. Taj je podatak itekako važan jer osoba koja rat nije proživjela u svoj punini može pružiti najslobodniju kritiku toga što znači biti Nijemac nakon holokausta, neopterećenu proživljenim događajima iz prošlosti.

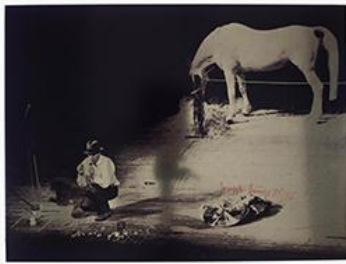
Desetak se godina prije Kiefera Joseph Beuys uhvatio u koštac s preteškom njemačkom prošlošću. S obzirom na to da je generaciju stariji, Beuys je u mnogo navrata bio nazivan Kieferovim učiteljem. U svojoj su se konfrontaciji s nacističkim naslijeđem obojica koristila performativnim oblicima umjetničke prakse. Bez obzira na zajedničko sadržajno ishodište njihovih djela, postoji značajna razlika između dvojice umjetnika. Za početak, Beuys je početne godine svoga samostalnog života proveo kao član Hitlerove mladeži, a potom i Luftwaffea, njemačkog ratnoga zrakoplovstva. Te su mu situacije omogućile primarno iskustvo rata, koje kod Kiefera izostaje, ali stvara snažnu potrebu za iznošenjem istine na vidjelo. Prijenos je ukletih kulturalnih prizora Njemačke u suvremenu umjetnost bio put kojim je Beuys krenuo u tzv. *akcijama* provođenima u kontekstu Fluxusa. S pokretom je pak imao dodirnih, ali i točaka razilaženja. Potonje se očitovalo u tome što Beuys nije želio u potpunosti napustiti umjetnost, već, naprotiv, srušiti granice između umjetnosti i života te između umjetnosti i politike. Putem izravnoga kontakta s publikom pokušao je potaknuti ljude na emocionalnu i kognitivnu aktivnost, osloboditi njihovu individualnu kreativnost, izliječiti osjećaj otuđenja i, u konačnici, probuditi društveno-političku djelatnost. Do tih je ciljeva nastojao doći uporabom teških i

⁴⁵ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> 2. siječnja 2019.

složenih antropoloških simbola.⁴⁶ U knjizi *Dossier Beuys* (Denegri, 2003) o Josephu Beuysu kao crtaču piše njemački povjesničar umjetnosti Franz Joseph van der Grinten. Navodi da je za umjetnika crtanje općeprimjenjiv iskaz kojime se koristi bez ikakvih granica i pravila, ako je uopće moguće da se najstariji i najosobniji način umjetničkoga izražavanja podčini ograničavajućim pravilima. Za Beuysa je crtanje oduvijek osim opisnoga imalo i ispoljavajući karakter. Ako ih rabi opisno, crteži su otvoreni, a njihovim se ponavljanjem gomila materija. Kao zajedničko *tijelo*, skupina radova, tvori formu nalik *zbroju*. Zbroj je rezultat kontinuiranih pokušaja crtača da priđe blizu svojoj misli, da ju oblikuje s one strane stvarnosti, izrazi u velikoj mjeri i jezgrovito. Beuys je formule stvarao sam za sebe što je otežavalo prepoznavanje drugim promatračima (Denegri, 2003). Demosthenes Davvetas, grčki filozof i umjetnik, u tekstu *Joseph Beuys – čovjek je skulptura* analizira nekoliko Beuysovih performansa i materijale kojima se koristi u svome umjetničkom izričaju. Za Davvetasa važnu je ulogu u kasnijoj umjetničkoj aktivnosti odigrala Beuysova ratna trauma, spomenuta na početku poglavlja. Otada je umjetnikov život bio pod opterećujućim utjecajem noćnih mora i krivnje te brige o Čovjeku i Čovječanstvu u budućnosti. Sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća Beuys počinje upotrebljavati mast i pust kao skulpturalne materijale, ali i tijekom performansa. Umjetnik izjavljuje da ga je masti privukla njezina elastičnost i promjene pri različitim temperaturama te da je elastičnost psihološki učinkovita jer ljudi osjećaju njezinu bliskost s procesima unutar tijela te osjećajima (Denegri, 2003). Taj me podatak potaknuo na digresiju o uporabi materijala u terapijske svrhe. Za Beuysa mast je vjerojatno djelomično posjedovala rasterećujući i terapijski učinak zbog svojih karakteristika prirodnoga materijala koji se u potpunosti prilagođava toplini ruke i pod njezinim se dodiranjem udubljuje, topi i gotovo nestaje. U slične se svrhe rabi i pčelinji vosak koji, uz ugodnu teksturu, zagrijavanjem ispušta ugodan miris. Beuysov se odabir ne može svesti i pojednostaviti isključivo na fizički proces prorade traume, ali u velikome broju slučajeva naše tijelo samo traži što mu treba u procesu liječenja ili iscjeljenja. Govoreći o Beuysovoj duhovnoj dimenziji, Davvetas piše da je taj motiv prevladavao te da je umjetnik bio u potrazi za novim izvorima energije. Ustroj mu se tradicionalne misli činio u potpunosti iskorišten. Pravila jednoga sustava razuma nisu mu bila dovoljna, stoga je bio u potrazi za nečim drugim što bi moglo pokrenuti mentalnu aktivnost o obliku duhovnoga opuštanja koje će um oplahnuti novom snagom (Denegri, 2003). Pisac navodi otprilike šest Beuysovih djela koja su instalacije i performansi odnosno akcije, a u

⁴⁶ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> 2. siječnja 2019.

ovome tekstu odlučujem se za akciju *Ifigenija/Tit Andronik* održanu u Frankfurtu, u svibnju 1969. godine.



Slika 49: Joseph Beuys, *Ifigenija*, 1973.

Izvedba se održala na pozornici Akademije dramske umjetnosti, a radnja je tekla na sljedeći način: u jednom dijelu pozornice konj je jeo sijeno, u blizini mikrofona koji je prenosio zvuk njegovih kopita. Usporedno, Beuys je različitim gestama i pokretima interpretirao zvučno reproducirani tekst Goetheove *Ifigenije na Tauridi* i *Shakespeareova Tita Andronika*. Materijali rabljeni tijekom akcije bili su margarin, mikroskop, šećer, željezo, činele i krzneni kaput, a umjetnik nije u interakciji s publikom. U Goetheovu je tekstu Ifigenija simbol žrtve, dok je Tit Andronik simbol bezdušnoga nasilja. Te se dvije krajnosti, idealizam i realizam susreću u *gliptičkom* pokretu. Nadalje, konj je simbol nevinosti, ljepote i slobode, a umjetnik simbol nositelja energije. Te stavke naoko zbunjuju i djeluju nepovezano, međutim promatrane u sklopu sustava Beuysove osobne simbolike možemo uočiti umjetnikovo kretanje između savjesti, prošlosti buduće potrage koja se kreće između umnoga i organskoga, meteža i reda te, prema riječima kritičarke Caroline Tisdall, dolaskom Čovjeka kao tvorca vremena i prostora (Denegri, 2003). Beuysovu karizmatičnu osobnost i djelo umjetnost vjerojatno više neće nanovo doživjeti niti u jednom umjetniku. Njegovo su tijelo i pojava bili kontinuirana skulptura i vrelo duboke osobne simbolike. Fotografije koje dokumentiraju akcije na čas su zaustavile mistične i složene ceremonije novoga doba te, vjerojatno, jedan od posljednjih pokušaja općenitoga umjetnikova kontakta s materijom, pred nadolazećim razdobljem minimalizma i udaljavanja.

2.1.8.3. Postmoderna

Početak je razdoblja postmoderne označen različito, ovisno o izvorima. Šuvaković u svojem *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi brojne teorije pokretanja te promjene. Autor

postmodernu definira kao naziv za umjetnost i kulturu temeljenu na kritici i nadilaženju značenja, vrednovanja, smisla i životnoga stila društva moderne. Dva su načina promatranja postmoderne: kao tehnički termin kojim se označavaju tendencije umjetnosti i kulture 20. stoljeća te kao termin periodizacije velikih kultura 20. stoljeća (Šuvaković, 2005). Umjetnost postmoderne izuzetno je složena pojava čiji će djelić biti izložen u radovima umjetnika koji slijede u ovome tekstu. Zbog prirode teme disertacije, ali i preglednosti povijesnoga tijeka uporabe tek pojedinih simbola u umjetnosti, u ovome ću odlomku dati samo grube kronološke smjernice razvoja postmodernističke misli koje će, potom, biti podržane ostvarenjima postmodernističkih umjetnika. U tome smislu smatram važnim istaknuti vremenske početke stvaranja postmodernističkih ostvarenja, prema različitim poimanjima, jer se na taj način stječe uvid u suptilne promjene umjetničkih izraza u odnosu na umjetnost moderne, ali u kontekstu društveno-političkih zbivanja koja su neodvojiva od tih izraza. Šuvaković navodi da pojedini autori kraj moderne označavaju 1945. godinom odnosno atomskim bombardiranjem Hiroshime i Nagasakija, studentskim nemirima 1968. godine ili velikom energetsom krizom 1970. Postmodernističkom umjetnošću autor imenuje umjetnost koja se stvarala od kasnih sedamdesetih godina (Šuvaković, 2005).

„U postmodernističkom slikarstvu sve postaje dozvoljeno i moguće, a na sličnim osnovama razvija se i skulptura. Postmodernistička umjetnost je umjetnost katastrofe smisla, narušavanja racionalnosti, povijesnog determinizma i napretka umjetnosti. Postmodernizam nije jedinstvena tendencija u umjetnosti, nego mreža ili mapa istovremenih, međusobno isključujućih pojava i individualnih učinaka“ (Šuvaković, 2005: 478-479).

Umjetnost oblikovanja zemlje, poznatija pod nazivom *land art*, jedan je od oblika suvremene umjetničke prakse. Poput performansa prirode, djela *land arta* tragovi su u okolišu te u skladu s njime, nastali promišljenim intervencijama umjetnika. Ekologija kao znanost, u mojem je viđenju, neodvojiva od *land arta* jer uporabom prirodnih materijala i rabeći okoliš kao podlogu ili prostor svojih djela, nedvojbeno skreće pozornost na čovjekov utjecaj i ulogu u ekosustavu. Janson (1997) navodi da je umjetnost oblikovanja zemlje izvanredan medij za ambijentalnu skulpturu jer je potpuno oslobađa od ograničenja nametnutih čovjekovim razmjerima. *Land art* nastaje u Sjedinjenim Američkim Državama krajem šezdesetih godina 20. stoljeća. Šuvaković (2005) ideju *land arta* svrstava pod procesualnu umjetnost. Velik je broj tih ostvarenja nastao u nedostupnim prostorima, a pregled je moguć isključivo putem fotografskih i videomaterijala ili tekstova s opisima. Upravo zbog takvog načina prenošenja informacije, *land art* je bliska konceptualnoj umjetnosti (Šuvaković, 2005). Izričaj *land arta*, iz praktičnih je razloga, reduciran. Pojednostavljenje forme otkriva nerijetko primarne simbole

kojima se čovjek izražavao od prapovijesti do danas, poput spirale, kružnica i drugih geometrijskih likova, dugih vijugavih linija, jednostavnijih crteža ili stožastih brdašaca. Amerikanac Walter de Maria najpoznatiji je po svojem impresivnom djelu *Polje munja* realiziranom u teško svladivom prostoru prirode, ali uz pomoć tehnologije. Polje je površine 1 kvadratne milje i broji 400 čeličnih šipki poredanih u obliku kvadratne mreže. Posjetitelju je potrebno dva sata za obilazak instalacije koja je ciljano smještena na kišovito područje (Šuvaković, 2005). De Maria je svojom instalacijom pronašao način predstavljanja veličanstvenosti prirode jer *Polje munja* nije prizor neba i tla već prirodnoga fenomena kojim je umjetnik stvorio ekološko remek-djelo. U razdoblju sve većega ljudskog uništenja planeta, de Maria poziva promatrača svjedočenju sila i misterije prirode.⁴⁷ Tajna prirode i postojanja vjerojatno je skriveni poriv za stvaranjem djela *land arta*. Polaganje znakova na tlo, omatanje otoka ili pak prizivanje munja, šalje poruku u Svemir. Umjetnik, u većini slučajeva, već na početku stvaranja pristaje na nestajanje njegova djela, ali ujedno prihvaća kraj kao prirodan tijek i situaciju do koje mora doći.

Land art je, nakon dadaizma i kubizma, bio sljedeća velika mogućnost umjetnikova kombiniranja različitih materijala. Suautorstvo s prirodom kao materijalom i prostorom okoliša otvara mnoštvo mogućnosti. Te se tendencije javljaju usporedno s kombinacijama različitih tehnika ili uklapanjem nađenih objekata u umjetnička djela. Robert Rauschenberg bio je jedan od prvih umjetnika koji se upustio u slobodu rada kombinacijom različitih tehnika. U jeku apstraktnoga ekspresionizma Rauschenberg izjavljuje:

„(...) nisam želio slikarstvo učiniti pukim činom poticanja jedne boje da učini nešto drugoj boji, poput korištenja crvene kako bi istaknula zelenu, jer bi to podrazumijevalo izvjesnu podređenost crvene“ (Forge, 1978: 12).⁴⁸

Pojedini su skladatelji toga razdoblja skladali glazbu iz zvukova sakodnevice, a Rauschenberg je gradio svoja djela od odbačenih stvari gradske civilizacije (Janson, 1997). S obzirom na to da je djelovao u razdoblju pop-arta, u njegovim se radovima osjeća utjecaj takve estetike zbog uporabe proizvoda koji su postali obilježjima pop-kulture, poput boca Coca-Cole, novinskih isječaka ili uličnih natpisa. U njegovu se opusu posebno izdvajaju asemblaži, trodimenzionalni kolaži načinjeni od raznovrsnih predmeta (Šuvaković, 2005). Ti, na neobičan način duhoviti uratci, rađeni su za različite vrste izlaganja, od onih položenih na tlo, uzdignutih

⁴⁷ preuzeto s <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning> 8. siječnja 2019.

⁴⁸ (...) I didn't want painting to be simply an act of employing one color to do something to another color, like using red to intensify green, because that would imply some subordination of red.

na postamentima do klasičnih izloženih na plohamu zidova. Djelo *Monogram* nastalo sredinom pedesetih godina kombinacija je zaista nespojivoga materijala, poput otisnutih reprodukcija, metala, gumenoga potplata te angora koze na drvenoj platformi. Još je neobičnije Rauschenbergovo objašnjenje djela. Umjetnik u jednome razgovoru objašnjava da je na određeni način želio nastaviti život mrtve životinje te da je najviše problema imao pokušavajući životinju vizualno uklopiti na podlogu djela. Vidjevši rad u njujorškoj Galeriji Castelli, plesačica i koreografkinja Yvonne Rainer prasnula je u smijeh – ono što je prepoznala bila je *beozobzirna* uporaba apstraktnog ekspresionizma.⁴⁹



Slika 50: Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955.-1959.

Rauschenberg je ostvario, osim kombinacije raznovrsnih materijala, spajanje dadaizma i apstraktnoga ekspresionizma. Čini se da je umjetnik činio sve kako bi se udaljio od vodeće tendencije razdoblja u kojem je djelovao. U tome je smislu posebno važan rad koji možemo nazvati i akcijom *Izbrisani de Kooningov crtež* nastao 1953. godine. Priča je o nastanku djela poznata, no zanimljivim smatram susret dvaju umjetnika od kojih jedan simboličnim odabirom izuzetno zasićenoga crteža u tehnici ugljena i olovke upućuje na činjenicu da ne želi biti izbrisan odnosno zaboravljen, ili u potpunosti razjašnjen. Drugi umjetnik, Rauschenberg, osjeća snažnu potrebu osloboditi se naslijeđa tradicije i dosadašnjega slikarstva, što izražava donekle drskom molbom upućenom de Kooningu, koliko god proturječno to zvučalo. De Kooning je u to vrijeme bio jedan od poznatijih njujorških umjetnika, a Rauschenberg je svojim potezom gurnuo u kut boksačkog ringa 21 godinu starijega rivala. Kraj je vidljiv do danas, na požutjelom su papiru još uvijek prisutni blijedi de Kooningovi potezi.

⁴⁹ preuzeto s <https://www.moma.org/audio/playlist/40/648> 8. siječnja 2019.



Slika 51: Robert Rauschnberg, *Izbrisan de Kooning*, 1953.

Primarne se strukture Eve Hesse posebno izdvajaju kada govorimo o uporabi drukčijih materijala u kiparstvu. Iako je vidljiva njezina tendencija k minimalizmu, djelo ne možemo svrstati ni pod jedan određen smjer. Riječ je o autobiografskim radovima svedenima na apstraktne simbole čija je osnovna karakteristika bila sličnost s organskom materijom. Sredinom šezdesetih godina boravila je u Njemačkoj gdje dolazi pod utjecaj Beuysa te se počinje okretati iscjeliteljskoj moći umjetnosti (Janson, 1997). Nakon toga u svojem kiparstvu počinje upotrebljavati lateks i staklenu vunu, a krajem šezdesetih njezin rad prepoznaju kustosi i galeristi. Godine 1970. Hesse umire od posljedica tumora na mozgu, zaustavljajući svoju umjetničku aktivnost u zamahu.⁵⁰ Nancy Spector, umjetnička direktorica njujorškoga Muzeja Guggenheim smješta radove Eve Hesse u kontekst utjecaja pop-arta i minimalizma na apstraktni ekspresionizam, koje je umjetnica obišla. Inspiraciju nalazi u ljudskome tijelu, slučajnim okolnostima, procesu improvizacije i oslobađajućim kvalitetama netradicionalnih materijala poput pusta, voska, lijevanoga olova i, spomenute, gume. Tijekom svoje izuzetno kratke umjetničke karijere Hesse stvara apstraktna, ali senzualna skulpturalna djela. Odbacuje uobičajena obilježja monumentalne skulpture, kao što su volumen, masa i okomita usmjerenost, u korist osebnih oblika napravljenih od razgrađivih materijala. Na taj je način željela portretirati nelogičnost života. U formalnome smislu, tema je ostvarena spajanjem suprotnosti reda i kaosa, vlakana i mase, maloga i velikoga. S obzirom na to da je bila svjesna izazova pred kojima se nalaze žene u svijetu umjetnosti, moguće da je Hesse suprotnostima željela naglasiti nerazdvojivu snagu fleksibilnosti i ranjivosti. Upravo je takav rad *Proširena širina* (*Expanded Expansion*) iz 1969. godine, čija širina varira od postava do postava. Naslovom koji ponavlja istu riječ, Hesse je željela naglasiti ideju apsurdna.⁵¹

⁵⁰ preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/eva-hesse> 9. siječnja 2019.

⁵¹ preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/1648> 9. siječnja 2019.



Slika 52: Eva Hesse, *Proširena širina*, 1969.

U kontekstu toga razdoblja Janson (1997) napominje razliku između skulpture i arhitekture te skulpture u odnosu na ambijentalna djela i instalacije. Pod arhitekturom smatra oblike u koje možemo ući dok ambijentalna djela, i instalacije koje se protežu cijelom prostorijom, produbljuju promatračev doživljaj jer djeluju na granice između predodžbe i stvarnosti (Janson, 1997). Primjer su takvih djela ambijentalne skulpture bračnoga para Edwarda Kienholza i Nancy Reddin Kienholz. Umjetnici počinju svoju suradnju od sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Njihov je svijet derivat pop-kulture pun mučnih prizora. Iako su zadržali dio estetike apstraktnoga ekspresionizma i snažne ljudske geste, Kienholzovi rabe nađene objekte i predmete iz naše neposredne stvarnosti, koje u sklopu svojih postava izlažu u ravnini čovjekova pogleda. Skulpture se, naime, nalaze na tlu, na istoj podlozi po kojoj kroči i promatrač, u istim dimenzijama u kojima i on čini dio stvarnosti. Čovjek, česti suučesnik zaustavljenih, nijemih prizora, izmučeni je pojedinac jezivoga izgleda, poput zombija u napuštenome svijetu. *Isječci* turobnih i uprljanih interijera otkrivaju male svjetove sagrađene od složene simbolike predmeta suvremenoga života.



Slika 53: Nancy i Edward Kienholz, *In The Infield Was Patty Pecavi*, 1981.

U ambijentalnome djelu *In The Infield Was Patty Pecavi* nastalom 1981. godine uočavamo kompoziciju različitih industrijski proizvedenih ploha koje, posložene i spojene, tvore kutak sobe u kojemu se nalazi krevet. Polunaga žena sjedi na krevetu i gleda u hipnotičke

koncentrične kružnice koje dopiru kroz okna prozora. Njezino je tijelo realistično, ali sablasno bijelo, dok joj glavu čini otisak na staklenoj podlozi, zarinutoj u ostatak tijela. Sa ženine lijeve strane, na zidu je obješeno raspelo, iznad kojega mirno stoji preparirana ptica nalik fazanu. U tome prizoru, ali i mnoštvu drugih koje je osmislio osebujan par, nadrealizam nedvojbeno susreće pop-kulturu odnosno stječemo dojam koja bi taj pokret imao obilježja da je osmišljen u vremenu Kienholzovih. Materijali koje umjetnici rabe možda su dio pop-arta, ali njihova je namjera slična onoj grčke tragedije. Vrsni su u svjedočenju o potresnome unutarnjem siromaštvu koje skriva ljuska modernoga života (Janson, 1997).

Umjetnički je izričaj postmoderne vrlo raznolik, stoga nije bilo lako izdvojiti tek nekolicinu autora čija je simbolika djela bliska mojemu poimanju, a zanemariti ostale koji su iz nekoga razloga izvršili snažan utjecaj na buduće generacije. Jedan od umjetnika koji je ispunio oba navedena uvjeta bio je Nam June Paik. Rođen u Južnoj Koreji desetak godina nakon Josepha Beuysa, ipak dolazi pod utjecaj Fluxusa, a kroz poznanstvo s Johnom Cageom upoznaje djela Marcela Duchampa. S obzirom na njegovo glazbeno obrazovanje, počinje uvoditi zvuk s audiotrake u svoje izvedbe na pianu, međutim uskoro zaključuje da to nije dovoljno te se okreće performansu. Godine 1962. na Fluxusovu *Međunarodnom festivalu nove muzike* u Weisbadenu sudjeluje, među ostalim, s performansom *Zen za glavu*.



Slika 54: Nam June Paik, *Zen za glavu*, 1962.

Prilikom izvedbe Paik djelomično uranja svoju glavu u boju i njome povlači liniju na duguljastome formatu papira položenoga na tlo, povezujući akciju s azijskim umijećem kaligrafije. Svojim postupnim izlaganjem Nam June Paik ostvario je prijelaz od glazbenika k umjetniku performansa i izumitelju nove umjetničke prakse kojom uvodi televizor kao instrument.⁵² Godinu dana nakon *Zena za glavu* nastaje *Zen za TV*, djelo koje označava početak videoumjetnosti. Umjetnik izlaže četiri piana i trinaest podešenih televizora na čijim je

⁵² preuzeto s <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/nam-june-paik> 11. siječnja 2019.

ekranima bila samo jedna okomita linija. Uporaba televizora otkrila je umjetnikovu tendenciju k suvremenoj tehnologiji, ali je ujedno dovelo u pitanje uvjete proizvodnje i emitiranja slika koje su pod utjecajem medija. Djelo je kompozicijska cjelina načinjena od televizora kojima je oduzeta funkcija, a time i forma te ju stoga kritičari promatraju i kao jedan od načina sabotaze s obzirom na to da gledatelju uskraćuje uobičajeni sadržaja prikazanoga na televizoru. Naslov se očito referira na budizam, a električna naprava postaje objektom umirenja i zadubljanja.⁵³ Janson Paikovo drugo djelo, videoinstalaciju s kipom naziva *TV Buda* predstavlja kao „sliku koja savršeno odgovara informatičkom vremenu u kojem je očaranost elektroničkim medijima zamijenila transcendentalnu duhovnost kao središte života“ (Janson, 1997: 923).

Japanska je multimedijalna umjetnica Yoko Ono uspjela održati samostalnu umjetničku karijeru unatoč snažnoj usredotočenosti javnosti na pokojnoga supruga Johna Lennona. Njezina se samozatajnost provlači umjetničkom scenom od šezdesetih godina prošloga stoljeća, ali je tek u zrelim godinama stekla zasluženno priznanje. Godine 1964. iznenadila je publiku koja je bila svjedokom njezina smjelog performansa naziva *Cut piece*. Prilikom izvedbe umjetnica je dopustila gledateljima da škarama režu dio po dio odjeće koju je imala na sebi. Na sličan se način izložila i umjetnica Marina Abramović u svome performansu *Ritam 0*, jednoj u nizu izvedbi koje je izvela sredinom sedamdesetih godina. Ono ostaje mirna na pozornici u donjem rublju, okružena izrezanom odjećom. Njezin ozbiljni izraz lica bez traga ikakva zvuka evocira hrabre ratnike koji kroče u bitku vođeni jednim ciljem, otkrivanjem istine. Umjetnica rabi simbol nagoga ženskoga tijela u suvremenome, postmodernom kontekstu. U potpunosti iskreno i dostojanstveno prepušta se na milost ili okrutnost promatraču, nudeći mu jedini izraz koji poznaje – samu sebe.



Slika 55: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964.

⁵³ preuzeto s <https://www.mumok.at/en/zen-tv-11>. siječnja 2019.

Publika pak doživljava određenu regresiju vođena zakonom mase. Iako umjetnica upućuje što činiti, potrebna je slobodna volja za tako surov čin jer ga dopuštenje ne opravdava. S druge strane, ostaje otvorena i mogućnost početaka igre riječi kojom su se Yoko Ono i John Lennon koristili u zajedničkom radu 1969. godine, naziva *Bed-In For Peace* mirno prosvjedujući protiv Vijetnamskoga rata. U tome su slučaju riječ *piece* i *peace* istozvučnice te upućuju na čovjeka kao prvoga i jedinoga, doslovnog, uništavača mira čak i u situacijama u kojima nema ikakvoga povoda.

Prema Jansonu (1997) konceptualna je umjetnost nastala šezdesetih godina 20. stoljeća, a podrijetlo vuče iz *happeninga* koji je uprizorio Alan Kaprow. U *happeningu* umjetnost postaje čisto događanje. Nakon toga konceptualna umjetnost postavlja upit upućen definiranju umjetnosti, a mišljenje koje zastupa jest da se ona sastoji od uzleta imaginacije, a ne od puke akcije ili čina. Prema tomu shvaćanju sve materijalno što prati umjetničko djelo nije potrebno dok god je kreativni tijek dokumentiran (Janson, 1997). Na taj je način konceptualna umjetnost obrnuto proporcionalna minimalizmu, o kojem ću detaljnije govoriti u sljedećem tekstu, jer je reducirala formu u odnosu na sadržaj. Podsjećam da sam odbacivanje materijalnoga dijela rada spomenula u kontekstu svojih vlastitih radova, u poglavlju 1.5. *Simboličko poimanje iskustva*, kada govorim o seriji fotografija *Bossa Nova*. Zbog toga je ideja konceptualne umjetnosti iznimno važna u mojem osobnom stvaralaštvu, a poglavito specifična estetika koja je nastajala spontano, dokumentiranjem i opisivanjem umjetničkih djela. Smatram da je, promatrano iz pozicije današnjega vremena, ta materijalna dokumentacija popratni simbol protoka vremena te određeni *rad u nastajanju* sam za sebe, jer je tijekom minulih desetljeća doživjela fizičke promjene izvan čovjekova utjecaja. S obzirom na temu disertacije, oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje, važno je napomenuti cilj konceptualnih umjetnika. Šuvaković (2005) u svojem *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi da namjera konceptualnih umjetnika nije umjetnička kreacija djela već istraživanje i analiza čimbenika pod čijim utjecajem nastaje djelo. U fokusu promišljanja jest odnos umjetničkoga djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i uloga umjetnosti u području kulture, tržišta i svjetonazora (Šuvaković, 2005). Christian Boltanski francuski je umjetnik posebno zapažen po svojim fotografskim instalacijama i suvremenome konceptualnom stilu. U svojim je ranijim radovima inspiriran poglavito autobiografskim podacima na temelju kojih stvara individualnu mitologiju. De Roo (2006) opisuje suradnju Boltanskoga s Jeanom Le Gacom i Ginom Pane na pariškome Bijenalu 1967. godine, na djelu *Concession à perpétuité* koje je ostvareno u vanjskome prostoru. Tim su simboličkim *iznošenjem* djela izvan institucije umjetnici željeli izbjeći načine na koje muzej dodjeljuje autoritet i vrijednost jedinstvenom umjetničkom

objektu. Njihove su umjetničke instalacije bile izvedene na neutralnome teritoriju tijekom dana, a dijelovi instalacija prikazani su na bijenalu kako bi se dočarao taj *site-specific* projekt. Boltanski izlaže četiri napola zakopane krojačke lutke (DeRoo, 2006).



Slika 56: Christian Boltanski, *Concession à perpétuité*, 1967.

U središtu umjetnosti Christiana Boltanskog od samih je početaka čovjek. Ljudsko je tijelo odigralo važnu ulogu u njegovu odrastanju. Umjetnik je rođen 1944. u židovskoj obitelji. Njegova je majka dvije godine skrivala svoga supruga ispod podnih dasaka njihova stana kako bi ga spasila od nacista. Iako je Boltanski bio maleni dječak koji se vjerojatno nije u potpunosti sjećao toga razdoblja, trauma se prenosi na mnoge generacije u obitelji nakon traumatičnoga događaja. Upravo su lica koja izranjaju iz tame, osvjetljena spot svjetlom koje titra ispred njihovih lica, umjetnikov osobni potpis. Njihovi se pogledi urezuju proganjajućom tugom.

Sedamdesete i osamdesete godine 20. stoljeća postupno su vodile k sve većem pojednostavljanju umjetničkoga djela, skrivanju umjetnikova rukopisa te industrijskoj proizvodnji prema umjetnikovoj zamisli. Bauhaus je skrenuo pozornost na primarne konstrukcije, boje i iskorištavanje prirodnih svojstava materijala u smislu produkt dizajna, što je jednakim dijelom bilo povezano i primjenjivo na umjetnost, a minimalistička je estetika iz cijeloga procesa naoko udaljila čovjeka. Ješa Denegri (1985) u knjizi *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2* govoreći o klimi „kasnoga modernizma“ ističe postupnu pojavu tzv. nove slike. Njezina su obilježja oskudnost, suhoća i potiskivanje autorova rukopisa i osjećaja. Slika nastala na taj način dovodi u pitanje pikturalnost, ali ipak u sebi čuva čvrstu materijalnost objekta slike. Slika kao materijalna podloga prestaje biti prijenosnikom ikakvoga značenja (Denegri, 1985). O djelima splitskoga umjetnika Joška Eterovića pisala je Mladenka Šolman, upućujući na njegovu igru simbolima kvadrata, kruga, križa i trokuta, kojima povezuje fantaziju i stvarnost – odnos svijeta, svemira i čovjeka. Umjetnici koji su od plošne slike krenuli prema trodimenzionalnim objektima pod utjecajem geometrijske konfiguracije bili su, danas ugledni umjetnici, Ante Rašić, Damir Sokić i Slavomir Drinković (Denegri, 1985).

Donald Judd primjer je umjetnika koji je proporcije osmišljavao prema točnim matematičkim formulama te ukinuo i svaku pomisao na autorovu intervenciju jer su umjetnički objekti bili industrijski izvedeni. Najslojevitiji primjeri njegovih djela ostvaruju dekorativnu puninu ritmičnim ponavljanjem oblika u određenim razmacima, uz dodatak primarne boje pojedinim ploham ili više njih (Janson, 1997). Judd je živio sa svojom obitelji na relaciji New York – Marfa. Marfa je mali grad u teksaškoj pustinji gdje je umjetnik utemeljio stalni postav svoga rada, djelomično zato da se što više udalji od institucija.⁵⁴ Inače, Juddove su skulpture stvorile novi pojmovnik nakon što ih je umjetnik maknuo s postamenta i postavio izravno na tlo, učinivši okoliš objekta dijelom doživljaja i promatranja. Osobni je umjetnikov potpis bila kutija, često serijski postavljena s blagim vizualnim pomacima koji naglašavaju njezinu geometrijsku narav.⁵⁵ Pored pravilnoga oblika, Judd je smatrao boju vrlo utjecajnim čimbenikom u percepciji umjetničkoga djela. Collons (2007) navodi da je godine 1993. umjetnik održao predavanje naslovljeno *Pojedini općeniti aspekti boje s naglaskom na crvenu i crnu* (*Some aspects of colour in general and red and black in particular*) tijekom kojega je jasno obrazložio svoje stajalište, posebice jer je pred kraj svoga života eksperimentirao s bojom odvažnije nego ikad. Tijekom šezdesetih godina bojio je jednostavne drvene komade s nemoduliranom kadmij crvenom jer je smatrao da čini oblike oštrijima i vibrantnijima. Nakon uporabe autolakova prelazi na prethodno obojeni materijal, poput pleksiglasa. U Juddovim se djelima neprestano događa susretanje sočnih površina u boji i rigidne logike kutija (Collins, 2007). To stalno kontrastno sučeljavanje možemo doživjeti kao jedan od načina traganja za ravnotežom duha i tijela, kaosa i reda. Minimalistička skulptura, jednako kao i minimalistički izrazi u drugim područjima umjetnosti, promatraču ne daju natuknice koje bi ga vodile u procesu doživljaja. Nerijetko uskraćuje naslov te ne dovodi gledatelja u stanje zbunjenosti prilikom traženja sličnosti s nazivom ili pukim razumijevanjem onoga što je napisano – minimalizam ne pruža informacije. U mojem radu sa studentima upravo su minimalistička djela bila ta koja bi potaknula najviše reakcija. Uglavnom su to bila negodovanja i čuđenje. U svakoj generaciji bilo je nekoliko osoba koje bi konačno izrekle jednu od korištenijih izjava – „To sam i ja mogao napraviti!“ – muškarci su u tome bili odvažniji. To me navelo na pomisao da u umjetnosti vrednuju vještinu i sličnost sa stvarnim svijetom, što su u konačnici i potvrdili. Na umu mi je bio podatak, koji sam jednom prilikom pročitala, da je Donald Judd često donosio

⁵⁴ preuzeto s <https://www.nytimes.com/2016/12/25/arts/design/donald-judd-writings-a-book-helped-along-by-his-children.html> 5. siječnja 2019.

⁵⁵ preuzeto s <https://www.nytimes.com/2016/12/25/arts/design/four-things-to-know-about-donald-judd.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer> 5. siječnja 2019.

madrace u galerijski prostor, kako bi promatrači mogli sjesti i meditirati pored njegovih objekata. To postavlja minimalistički izraz u drugi položaj, a *prazninu*, koji Gabo počinje uvažavati, rasprostire i ovija svom silinom oko djela. U mojem je shvaćanju minimalizam upravo to – praznina prepuna mogućnosti, simbol još neoblikovane ideje. Janson (1997) primarne konstrukcije vidi kao spomenike koji ne veličaju išta osim imaginacije umjetnika. Prosječnomu promatraču oni ne pružaju ključnu točku usporedbe, ne prizivaju uspomene, iako je u korijenu riječi *spomenik* ono što spominje. Tradicionalno je poimanje spomenika nestalo u trenutku kada se zajednica više nije mogla usuglasiti što je vrijedno javnoga obilježavanja, iako ta mogućnost nije u potpunosti nestala (Janson, 1997).

Američki umjetnik Barnett Newman, slikar i teoretičar, smatra se jednim od najvećih intelektualaca njujorške škole. Počinje slikati relativno kasno, u dobi od trideset godina. Godine 1948., po završetku rada na slici *Onement I*, pronalazi svoj osobni izraz i potpis koji je obilježio njegovo buduće stvaralaštvo – okomite trake koje povezuju gornje i donje margine slike. Newman ih naziva *patentnim zatvaračima* (engl. zip). Svoje je kompozicije doživljavao kao oblike misli i univerzalne izraze iskustva pojedinčeva postojanja.⁵⁶



Slika 57: Barnett Newman, *Onement I*, 1948.

Usporedno s minimalističkim stremljenjima, medij fotografije dobiva na sve većoj važnosti u umjetničkome svijetu. Osim fotografije koja dokumentira stvaralački proces, kao što je to slučaj u konceptualnoj umjetnosti, preuzimanje fotografija iz drugih sadržaja ponovno počinje biti inspirativno za pojedine umjetnike. U djelu Barbare Kruger crno-bijeli tip novinske fotografije doima se poput isječka preuzetoga iz sasvim drugoga konteksta. Nerijetko je kadriran do najvažnijega detalja i popraćen provokativnim tekstom, napisanim isključivo u fontu Futura Bold Italic, koji se na prvi pogled ne odnosi na prikaz. Namjera uznemirujućega

⁵⁶ preuzeto s <https://www.moma.org/artists/4285> 6. siječnja

natpisa jest poticanje tjeskobe pogađanjem skrivenih čovjekovih strahova. Kruger se obraća hladnim središtima moći, poput vlade, vojske i megaindustrija. Oponašajući strategije oglašavanja Kruger razvija svoj vlastiti umjetnički zaštitni znak, poput korporativnoga identiteta, rabeći crne, bijele i crvene elemente. S vremenom natpisi postaju sve složeniji, a njihov stil prepoznatljiv u trenu. Snažan ton naglašava i učvršćuje surovost i grafičku jačinu vizualnih kodova (Grosenick, 2001). Simboličkim spajanjem jarke crvene, crne i bijele u snažnome kontrastu umjetnica izražava vlastiti anarhizam.

2.1.8.4. Umjetnice od posebnoga značaja

U ovome ću poglavlju posebno izdvojiti dvije umjetnice čije je stvaralaštvo odigralo ključnu ulogu u mojem vlastitom umjetničkom razvoju. Iako sam u njihov rad upućena unazad petnaestak godina, čini mi se da sam sve vrijeme bila preplavljena snažnim doživljajem koji su djela u meni stvarala. Tek sam se u skorije vrijeme uspjela osloboditi straha od doslovnoga prenošenja njihova izraza u svoj. Riječ je o umjetnicama Laurie Anderson i Sophie Calle. Iz navedenih razloga smatram korisnim njihove radove prikazati detaljnije od radova do sada izloženih u ovome poglavlju.

Laurie Anderson američka je umjetnica rođena u Chicagu koja je stekla formalno obrazovanje iz likovne i glazbene umjetnosti. Njezino je dugotrajno stvaralaštvo, od 1969. godine pa do danas, ostvareno primarno u multimedijским prezentacijama u kojima se postavlja u uloge vizualne umjetnice, skladateljice, pjesnikinje ili elektroničkoga virtuozu. Nakon objavljivanja pjesme i spota *O Superman* 1980. godine karijera joj kreće uzlaznom putanjom te izdaje albume i započinje glazbene turneje koje variraju od jednostavnoga izgovaranja riječi do performansa i razrađenih multimedijalnih događaja.⁵⁷ Cjelovito je Andersonino stvaralaštvo složeno i prostrano. U ovome ću se odlomku dotaknuti probranih trenutaka, jer je i njih bilo pregršt, koji su rezonirali u mojem privatnom životu, neodvojivom od vlastitoga kreativnog tijeka. Iako je Anderson usmjerena na društveno-politička zbivanja već od početaka svojega rada, taj je sveprisutni motiv suptilan, poetičan i nadasve intiman. U doživljaju njezina djela važnu ulogu ima i umjetničina pojava. Čak i danas, u dobi od 71 godinu, lik Laurie Anderson nenametljivo je dojmljiv. U svojim je scenskim nastupima, glazbenim spotovima i vokalnim izvedbama pokazala neuhvatljivu sposobnost prelijevanja iz ženske u mušku ulogu, na način da pred publikom stvori neutralnu *osobu* – u jednome trenu osjećamo žensku senzualnost, organiziranost, ranjivost ili odlučnost, dok u drugome te osobine poimamo kao neodvojivo

⁵⁷ preuzeto s <http://www.laurieanderson.com/about/> 12. siječnja 2019.

muške. Vokal je jedna od umjetničkih glavnih snaga. Po prirodi baršunast i ugodan, glas je u izvedbama Laurie Anderson instrument koji ona mijenja elektroničkim manipulacijama. Svojom je glazbenom izobrazbom umjetnica uočila sličnost violine s ljudskim glasom te ju često upotrebljava u različitim varijacijama. Osmislila je različite vrste violina, od viofonografa na kojemu se snimka pušta putem vrpce, do neonske violine sa zvučnom elektroničkom rezonancom i digitalne violine udružene sa električnom klavijaturom (Grosenick, 2001). Za predstavljanje Andersonina rada izdvojila bih videospot *Beautiful Red Dress* nastao prema pjesmi s albuma *Strange Angels* objavljenoga 1989. godine. Uz glas, tekst je umjetničin urođeni medij kojega upotrebljava za eksperiment jednako kao i oscilacije tonova i dinamike. Riječi pjesme opisuju umjetničin večernji izlazak u obližnji noćni bar, s prizvukom neprikrivene ženske snage. Radnjom se provlači, kao što i naslov pokazuje, crvena boja koju primjećujemo na odjeći posjetitelja, zabavljača i rasvjeti. S obzirom na to da videouradak doslovno prati stihove i potencira boju, kao umjetničko ostvarenje nije posebno dojmljiv te se prava atmosfera pjesme može bolje predočiti bez njega. Anderson glumi nekoliko uloga koje su u kromatskom kontrastu s njezinim *uobičajenim* likom koji se nalazi izvan bara. Crvena boja nosi simboliku ženske energije, senzualnosti i snage, mjesečeva ciklusa i nestabilnosti te revolucije, na koju autorica nesumnjivo poziva u zadnjem dijelu pjesme⁵⁸ kada zaustavlja glazbu sljedećim riječima:

„(...) I just want to say something.
You know, for every dollar a man makes
A woman makes 63 cents.
Now, fifty years ago that was 62 cents.
So, with that kind of luck,
It'll be the year 3, 888
Before we make a buck.
But hey, girls? We can take it
And if we can't we're gonna fake it
We're gonna save ourselves, save ourselves (...)“

U pokušaju vlastite vizualizacije pjesme autoričin je glas zasigurno jarka crvena boja koja se poput tanke, ali čvrste linije provlači kroz mračnu noć. Kao i crvena, njezin je glas jasan u svojoj namjeri i siguran u svoju promjenjivost:

„(...) Well they say women shouldn't be the president

⁵⁸ riječi pjesme preuzete s <https://genius.com/Laurie-anderson-beautiful-red-dress-lyrics> 24. travnja 2019.

'Cause we go crazy from time to time
Well push my button baby here I come
Yeah look out baby I'm at high tide (...)

Istaknuta boja bila je simbolom u nekoliko drugih Andersoninih ostvarenja, poput naslova petoga studijskog albuma iz 1994. godine, *Bright Red*, s istoimenom pjesmom u čijem je tekstu boja spomenuta samo jednom, kada autorica govori o jarko crvenom Cadillacu. Promatrajući neke od scenskih nastupa, pored odmjerene uporabe omjera svjetlosti i tame, također uočavam prisutnost reske crvene, primjerice u izvedbi *Delusion* iz 2010. godine.



Slika 58: Laurie Anderson, *Delusion*, 2010.

Andersonin je um neiscrpna domena iz koje proizlazi sva umjetničina inspiracija. Njezino shvaćanje mozga kao mišića jednako je lucidno kao i uporaba rečenice *Jezik je virus*, preuzete iz suvremenoga američkog romana Williama S. Burroughsa *Priznanica koja je eksplodirala*, objavljenog šezdesetih godina 20. stoljeća. Do današnjega dana Anderson osjeća divljenje prema jeziku, očito u svakom njezinom uratku. U jednom od intervjua koji je najavio izvedbu *Delusion* u Campbell Hallu izjavljuje da se kroz jezik osjeća poput božanstva koje može promijeniti svijet – sjećanje na užasan dan može opisati prelijepo, što smatra čarolijom.⁵⁹

Šest godina mlađa od Anderson, Sophie Calle francuska je umjetnica koja nije prošla formalno umjetničko obrazovanje zbog čega se nerijetko u svojim izjavama udaljava od struke umjetnika. Većinu svojih projekata opisuje kao *privatnu igru* i ustrajna je u tome da na počecima svoje karijere nije razmišljala postati umjetnicom, niti je smatrala umjetnošću ono što stvara. Calle se izražava kroz fotografiju, umjetničku instalaciju, kombinaciju slike i teksta te kroz videoumjetnost, kako bi satkala narrative osobnih iskustava, svojih, ali i iskustava drugih. Detaljnije sam se s umjetničnim djelom upoznala kupivši njezinu umjetničku knjigu *Izuzetna bol* (*Doleur exuise*), koja je objavljena 2005. godine. Na malim sivim koricama, koje su me

⁵⁹ preuzeto s <https://www.independent.com/news/2010/oct/15/laurie-anderson-returns-campbell-hall/> 12. siječnja 2019.

podsjetile na stare knjige koje smo imali kod kuće, jarko crvenim je slovima utisnut naslov. Knjiga je nastala kao proizvod razdoblja intenzivne tuge koju je autorica proživjela prije dvadeset godina 1984. Prekid je s voljenom osobom bio toliko bolan pa je Calle sve što ju povezuje s ljubavnom vezom spremila u kutiju. Sve dok nije stekla dovoljno snage za suočavanje sa svojim gubitkom, kutiju nije otvarala. Knjiga predstavlja fotografije, ljubavna pisma, avionske karte i dijelove razgovora s mladićem. Prikupljena dokumentacija čitatelja polako vodi kroz razdoblje dugo mjesec i pol koje je vodilo k prekidu veze i tri mjeseca potrebnih za oporavak. Iako su fotografije povezane s Calleinim prekidom, tekst koji se nalazi ispod ne odnosi se na prikazane predmete – on je dio metode kojom se umjetnica služila u nadvladavanju svoje boli. Metoda je zasnovana na prepričavanju vlastite tuge svakomu koga bi sreća te ukupno broji devedeset i devet susreta. Za uzvrat slušatelj prepričava svoj najtraumatičniji događaj koji autorica smješta ispod svoje fotografije. Knjiga time okuplja devedeset i devet najtužnijih priča koje s vremenom, približavajući se kraju knjige, doslovno blijede pokazujući kako očaj prirodno gubi svoj intenzitet. Sophie Calle svjesna je rasterećujućega učinka svoje umjetnosti u slučaju nastanka knjige *Izuzetna bol*. U intervjuu za *The Guardian* izjavljuje da je posegnula za prikupljanjem dokumentacije gubitka više iz terapijskih razloga nego umjetničkih. S dvadesetogodišnjim odmakom ondašnju vezu i prekid smatra banalnima te komentira da je nakon tri mjeseca prepričavanja vlastite tuge shvatila koliko je takva bol prolazna u odnosu na tragedije koje su proživjeli sudionici njezina djela.⁶⁰ Općenito govoreći, psihologija međuljudskih odnosa srž je Calleinih scenarija: iskustvo distance i odsutnosti, anonimnosti i intime, ekhibicionizma i voajerističke znatiželje (Grosenick, 2001). Umjetničina sklonost pak ima autobiografsku podlogu. Godine 1979. vraća se u Pariz nakon višegodišnjega izbjivanja i primjećuje da se grad uvelike promijenio. Tada započinje svoj *detektivski pristup* praćenja stranaca kako bi upoznala grad ili proučavanja prijatelja, poznanika, ali i potpunih stranaca u različitim situacijama koje bi sama osmislila. Grosenick (2001) navodi primjer takvoga djela, rad iz 1983. godine, *L'homme au carnet*. Rad je zapravo dio članaka koje je Calle u to vrijeme pisala za francuski dnevni list *Libération*. U tekstu je umjetnica tvrdila da je pronašla adresar koji je pripadao čovjeku imena Pierre D. Prije nego li je knjižicu vratila vlasniku fotokopirala je cijeli njezin sadržaj, kontaktirala s ljudima čija su imena bila zapisana te od njih doznala informacije vezane uz Pierrea. Intervjue je objavila u *Libérationu* zajedno s fotografijama koje su predstavljale kvalitete prepoznate u

⁶⁰ preuzeto s <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art> 13. siječnja 2019.

čovjeku čiji je identitet istraživala. Kada se Pierre D. vratio s puta, doznao je da je u međuvremenu postao javna osoba (Grosenick, 2001).



Slika 59: Sophie Calle, *L'homme au carnet*, 1983.

Calle je opčinjena sučeljavanjem javnih života i privatnosti pojedinaca, što ju je dovelo do istraživanja obrazaca ponašanja upotrebljavajući tehnike slične onima u privatnih istražitelja, psihologa ili pak forenzičara. Interesi su ju također usmjerili k istraživanju vlastitoga ponašanja te je njezin život, način na koji ga živi te kako ga zamišlja, isprepleten u njezinim najzanimljivijim ostvarenjima.⁶¹

2.1.8.5. Hrvatski autori

U tekstu koji slijedi, za kraj, pozornost bih posvetila hrvatskim suvremenim umjetnicima različitih generacija čiji izričaj u određenome smislu smatram bliskim temi disertacije. U tome smislu, stvaralaštvo, ali i mentorstvo Nives Kavurić-Kurtović otvorilo mi je mentalne prostore kojih na početcima svojega studija nisam bila svjesna. Stilski se izraz referira na nadrealizam i art brut, ali u potpunosti osobno, neponovljivo i praćeno poetičnim, zagonetnim natpisima. O umjetničkoj izložbi *Rolada življenja*, prvi put postavljenoj 1983. godine, piše Branka Arh (2017). Povjesničarka umjetnosti ističe kako nije lako suočiti se s dva svitka, dužine 56 metara, u kojima Nives K. K. progovara duboko iskreno, crtajući ponizno, klečeći na podu. Nije ih moguće jednim pogledom obuhvatiti sve, a svako novo iščitavanje donosi promatraču i nove mogućnosti. Umjetničina su stanja samotna i tjeskobna, međutim ni tada ne prestaje biti misleće, svjesno biće. Prostrti svitak natron papira kroz simbol ljudskoga tijela prenosi kadrove života: odnos ljubavnika, iskustvo majčinstva, težnju k cjelovitosti te međusobno prihvaćanje i udaljavanje (Arh, 2017).

⁶¹ preuzeto s <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle> 15. siječnja 2019.



Slika 60: Nives Kavurić-Kurtović, *Rolada življenja*, 1983.

Spominjući mentore tijekom studija, istaknula bih samozatajnoga umjetnika Antu Kuduza. U pregledu Kuduzova stvaralaštva od pedesetih godina 20. stoljeća pa do recentnih radova, Tonko Maroević (2007) prisjeća se umjetnikove izložbe 1978. godine. Tada se Kuduz počinje baviti motivom grada koje Maroević opisuje kao dijelom stvarne, a dijelom fantastične, gotovo futurističke urbane aglomeracije. Pojedini nas nizovi na djelima podsjećaju na izmjenu krovova, prozora, vrata, građevina i neizgrađenih prostora. Maroević primjećuje da se u Kuduzovu djelu osjeća utjecaj stripa i filma jer zadržava vremensku sastavnicu čak i kada je najusitnjenije. S obzirom na to da je umjetnik započeo s geometrijskom apstrakcijom, čuvajući njezina osnovna načela, spontano usitnjava svoje oblike, što je svojstveno enformelnom poimanju iznimnih pojava. Promatrač će u rascjepkanosti crteža na trake prepoznati različite oblike, ali jedna je činjenica nepobitna – uravnotežena i promišljena kompozicija (Maroević, 2007). Pomno slagane sekvence, male cjeline i otkrnuti dijelovi, simbol su Kuduzovih unutarnjih misaonih konstrukcija do kojih je bilo teško doprijeti. Iznimno senzibilan i odmjeren, s toplom je udaljenošću promatraču pružao svoje građevine, u neobičnome spoju krhkosti i čvrstoće. U nejasnim kodovima, čiji su se pojedini dijelovi izmiješali i zamijenili mjesta, umjetnik je neumorno pisao svoje zagonetne poruke. Tražeći uvijek iznova nove materijale koji su odgovarali njegovim životnim razdobljima, Kuduz je uspješno prenosio svoj specifični govor, u obliku dinamične izmjene crnih struktura i mrlja boje.

Djela već spomenutoga umjetnika, Ante Rašića, u svojoj jednostavnosti sadrže ideje krajnosti. Na primjeru izložbe održane 2006. godine, naziva *3 u 1* uočavamo umjetnikov specifičan smisao za *neobično*, ogrnut plaštom nenametljivosti. Djela *Nana volim te*, *1001 pogled* i *Ulje na platnu* ostavljaju nas zatečenima pred dječjom iskrenošću. Čin verbalizacije ljubavi i zahvalnosti životnoj partnerici dirljiv je u svojoj sažetosti jer, zaista, ništa drugo nije potrebno u odnosu dvoje ljudi.



Slika 61: Ante Rašić, *1001 pogled*, 2006.

Povjesničar umjetnosti Mladen Lučić (2006) u predgovoru kataloga piše o cjelokupnom postavu gdje primjećuje i problem samoga slikarstva jer, ponovno, uočavamo Rašićev radikalizam u ogoljenju slike na njezine sastavne dijelove – ulje i platno. Tom prilikom umjetnik rabi bocu Zvijezda® ulja za kuhanje s dizajnom etikete iz pedesetih godina 20. stoljeća, odajući na taj način počast vremenu u kojemu je slikarstvo doseglo kreativnu kulminaciju. Upravo su pedesete i potpuno nov način poimanja umjetnosti utabali put k mnogostrukosti mogućnosti u slikarstvu (Lučić, 2006).

Godine 2006. sudjelujem na projektu *Inter(aktiv)*. Projekt je pružao mogućnost radioničke suradnje s različitim umjetnicima u promišljanju o suvremenoj umjetnosti, njezinoj ulozi u društvu, odnosu s estetikom i još mnoštvu upita.⁶² Tom se prilikom opredjeljujem za radionicu pod mentorstvom Zlatka Kopljara te se ujedno detaljnije upoznajem s umjetničkim stvaralaštvom kroz brojne razgovore. Kopljar se tada usredotočio na svoj ciklus *K9 Compassion*⁶³ koji je završio nedugo prije *Inter(aktiv)*a. Umjetnikova se nijema pojava prelijeva od stava pred pogubljenje do položaja skrušenosti, a snimljena je pred zgradama parlamenata u Washingtonu, Londonu, Bruxellesu, Moskvi i Pekingu.



Slika 62: Zlatko Kopljar, *K9*, 2005.

⁶² više o projektu na <http://www.andreja.org/interaktiv/>

⁶³ akronim K označava pojam konstrukcija (prema: Golub, 2017)

Pored *K9 Kopljar* je predstavio i nekoliko drugih realiziranih djela, ali je nesebično govorio i o novoj ideji koja ga zaokuplja, a koju će realizirati tek 2009. godine u radu *K13*. Likovni kritičar Marko Golub u predgovoru kataloga za Kopljarovu izložbu *K21 Random Empty* piše da umjetnik s „autentičnom lakoćom evocira osjećaj užasa“ (Golub, 2017: 3). Tek s odmakom od trinaest godina osjećam što je umjetnik prenosio, a što Golub sažima riječju „užas“, kroz osobni simbolički sustav kojem je dosljedan do danas. Taj je sustav možda najbolje vidljiv u korištenim materijalima, poput fosforescentnoga odijela, teških betonskih blokova ili malja kojim razbija zidove jedne češke galerije. Golub (2017) ističe da se Kopljarev opus opire jednoznačnom tumačenju te da radovi ne ciljaju na intelektualni prijem kod promatrača, nego ga duboko unose u snažan doživljaj stanja poput nemoći, tjeskobe, krivnje, odgovornosti, samoće, tišine, buke, smrti ili tuge. Svaki se Kopljarev čin ostvaruje u napetosti između poistovjećivanja i udaljenosti, osobnoga iskustva, djelovanja i preobražaja djelovanja u univerzalnu metaforu (Golub, 2017).

Još uvijek pamtim trenutak kada sam prvi put, prije desetak godina, vidjela seriju fotografija *Neplodna tla* fotografkinje Sandre Vitaljić. Možda je taj kratki osvrt, stoga, trebao biti smješten u dio disertacije u kojem se dotičem rata i vlastitoga iskustva prognaništva jer je vjerojatno to razlog zbog kojega je tako snažno odjeknuo u meni. Već se pri prvome pogledu na sedamnaest krajolika uokvirenih jednostavnim crnim okvirima stvara osjećaj da nešto nije u redu. Spokojna priroda ne odaje niti dašak vjetra, gotovo nikakvu turbulenciju, dok njezina *unutrašnjost*, baš kao što to ističe Lucie-Smith kada govori o Rembrandtovim autoportretima, snažno tutnji.



Slika 63: Sandra Vitaljić, *Neplodna tla*, 2010.

Neplodna tla serija je krajolika čiji naslovi otkrivaju mjesta ratnih zločina koji su se tijekom Drugoga svjetskog rata i Domovinskoga rata dogodili na području Republike Hrvatske, uz iznimku Bleiburga u Austriji. Fotografije prikazuju puste pejzaže, izbjegavajući pri tom ulazak spomen-obilježja u kadar. Jan Assman govori da krajolici mogu postati medijem kulturalnoga pamćenja te su tada uzdignuti na razinu znaka, tzv. mnemotopi (Vitaljić, 2013).

Vitaljić smatra da je krajolik društveni konstrukt te parafrazira Liz Wells (2011) koja ga definira kao pogled u kojem je istovremeno obuhvaćena priroda te utjecaj koji čovjek na nju vrši. Šuvaković, pak, navodi W. J. T. Mitchella kada kaže da je krajolik istovremeno prisutni i prikazani teritorij, označitelj i označeno prikazivanja prirode, okvir i ono što je okvirom obuhvaćeno pogledom, emocijama i umom. Zbog toga Vitaljić (2013) u svojoj seriji promatra krajolik kao mjesto građenja kolektivnoga sjećanja. Pri samoj aktivnosti fotografskoga snimanja fotograf „prisutni prostor“ osjeća i interpretira posredstvom tereta znanja i emocija koje su se razvile u meditativnom procesu snimanja (Vitaljić, 2013).

Branko Franceschi (2018) u predgovoru izložbe *Tamno bijela zemlja* slikara Zlatana Vehabovića, održane u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, piše kako Vehabovićev imaginarij promatrača suočava s egzotičnim mjestima te prenosi osjećaj beskrajnoga prirodnog prostranstva koje uvelike nadmašuje veličinu čovjeka. Franceschi umjetnikovo djelo po toj značajki približava slikarskim ostvarenjima romantizma (Franceschi, 2018). Zaista, ako bih pokušala pronaći umjetnika sličnih pogleda, bio bi to dakako Caspar David Friedrich. Međutim, ta je priroda bitno drukčija. Za razliku od Friedrichovih gotovo božanskih, pozitivno obojenih krajolika unutar kojih je jasno izdvojen lik čovjeka kao promatrač, u Vehabovićevim je prostranstvima čovjek suvišan, stopljen s prirodom (ali ne u smislu skladnoga suživota), dezintegriran ili pak u potpunosti iščezao, što se vidi na primjeru djela *Posljednja velika kadmij crvena* i *Sjevernjača* gdje umjetnik slika ostavljenu crvenu košulju. Priroda tamno bijele zemlje je surova, neumorna i nedostižna. Uhvaća nas nespemne i, najvažnije, jača je od nas u svakome trenutku.



Slika 64: Zlatan Vehabović, *Posljednja velika kadmij crvena*, 2018.

U tome je smislu krajolik Vehabovićev osobni simbol koji pokušava razumjeti od najranijih dana svoga studija pa sve do danas, kada se odvažio fizički iskoračiti iz sigurne zone poznatoga teritorija i uputiti se u tamnu bjelinu polarnoga arktičkog mora uz obale otoka Svalbard. Osobni simbol krajolika, po mojem shvaćanju, zapravo predstavlja umjetnikov

unutarnji krajolik koji se mijenja umjetničkim razvojem i sazrijevanjem. Vehabović je vjerojatno svjestan mračnih i ledenih područja koje nikada nećemo moći dokučiti.

3. OBLIKOVANJE OSOBNIH SIMBOLA U UMJETNIČKOJ PRAKSI

Izložba doktorskoga rada u Galeriji *Bačva* zagrebačkoga *Hrvatskoga društva likovnih umjetnika* unutar je prostora podijeljena konceptualno prema razdobljima svoga nastanka. Svako razdoblje, kao zasebna cjelina, ima ravnopravnu ulogu u procesu i konačnome cilju istraživanja, a taj je jednim dijelom oblikovanje osobnih simbola. Takav postav pruža uvid u cjeloviti proces nastanka djela i osobnih simbola uklopljenih u radove te je zato u sljedećem tekstu disertacije detaljnije opisan u poglavlju 3.1. *U potrazi za osobnim simbolima*.

3.1. U potrazi za osobnim simbolima

Kronološki gledano, tijekom od razvoja ideje do završnoga, dominantnoga razdoblja u kojemu radim najveći izloženi crtež, *Polinom*, prikazujem na sljedeći način:

- a. *Postupno prilaženje* (deset crteža, 2016.)
- b. *Osobni muzej* (odabir fotografija za veliki prikaz, 2017.)
- c. *Slagalice* (priprema za rad na velikome crtežu *Polinom*, 2017.)
- d. *U korak s promjenom* (rad na skicama, 2017.)
- e. *Polinom* (rad na velikom crtežu, 2017.)
- f. *Rekapitulacija* (analiza crteža *Polinom*, 2018.)

3.1.1. Postupno prilaženje

Prvo razdoblje rada (a) započinem 2016. godine crtanjem deset crteža koje na određeni način u budućnosti želim povezati. U ovome se razdoblju odvija istraživačka predaktivnost stvaranja osobnih simbola koja će u završnim etapama procesa voditi k formiranju njihova vanjskoga aspekta, prikladnoga oblika. Tom se prilikom još uvijek većim dijelom oslanjam na simbole u svojim prijašnjim radovima, poput leptira, žute boje ili linearnih apstraktnih konstrukcija. Nadalje, primjećujem preoblikovanje i razvoj već ustaljenih osobnih simbola u nove forme, što se može promatrati na spomenutim linijskim strukturama koje su do nedavno označavale određene međuljudske interakcije ili osobne tendencije k nečemu. U tim pak

trenutcima linearna apstraktna konstrukcija poprima određenije oblike, primjerice jelenje glave s rogovima, smještene poput maske na glavu moje kćeri. Kroz crteže istražujem i uprizorujem složenija psihička stanja u kojima je karakteristična prisutnost nekoliko proturječnih emocija, postavljajući likove u interijere i eksterijere koji zrcale unutarnja previranja. Također u rad počinjem uključivati figure osoba iz svoje uže obitelji koje na kraju postavljam na posljednji crtež *Polinom*. Dvama inicijalnim crtežima manjega formata od ostalih započinjem rad na skupini koja će u budućnosti voditi ka konačnome većem crtežu. Ti su crteži, i idućih osam, rađeni na jednakoj vrsti papira kao i *Polinom*, pa ostavljaju dojam da su istrgnuti iz istoga izvora.

U analizi vlastitoga kreativnoga procesa na dvama početnim crtežima prikazanima na Slikama 66 i 67 podloga je pokretač umjetničke aktivnosti. Karakter površine povezujem s likovnim izrazom, formom i sadržajem, te bih istaknula važnost dodira s materijalom u kojem stvara i na kojega nanosi oblike. Površinu i njezine karakteristike u većini slučajeva doživljavamo dodirom, pogledom i iskustvom. Tijekom likovne aktivnosti opetovana radnja u kojoj se gotovo ritmički izmjenjuju razdoblja kontakta s teksturom površine i udaljavanja od iste, zadržavaju se neko vrijeme na dlanovima i kada fizički napušta kreativni proces. Sukladno određenim likovnim tipovima pojedinaca, teksture su ono što odbija ili privlači. Površina papira oduvijek je bila stanoviti pokretač ideje u mojem osobnom činu izražavanja te zbog toga smatram važnim započeti iduće razmatranje kraćim osvrtom na odabir likovnoga medija. Fabrianov je prešani papir rađen za tehnike dubokoga tiska te je njegova tekstura, s visokim udjelom pamuka specifična i prilagođena navedenim grafičkim tehnikama. Blaga toniranost papira ublažava kruti medij koji se na njega nanosi dok tekućinu, u ovome slučaju lavirani crveni tuš, upija na poseban način. Zbog svoje hrapavije teksture, papir dopušta lako zamučivanje obrisnih linija crteža te tonske gradacije grafitne olovke. Kroz iskustvo primjećujem da ta vrsta papira ima još jednu karakteristiku, a ta je da vremenom mijenja svoju izvornu nijansu. Blaga inicijalna požutjelost araka doživljava polagane promjene tona boje što čini papir aktivnim dok je u stanju mirovanja. Neprekidnom se aktivnošću nameće i stanje nedovršenosti, o kojoj ću podrobnije govoriti u poglavlju 3.2.1. *Likovna osnova/koncept*, razmatranjem velikoga crteža *Polinom*. Ovom bih prilikom samo željela natuknuti da je nedovršenost naglašena i odabirom papira s tzv. *živim rubom* koji hinjenom istrgnutošću stvara dojam bilješke koju ću u nekom budućem razdoblju iskoristiti i razraditi, nešto čemu ću se vratiti.

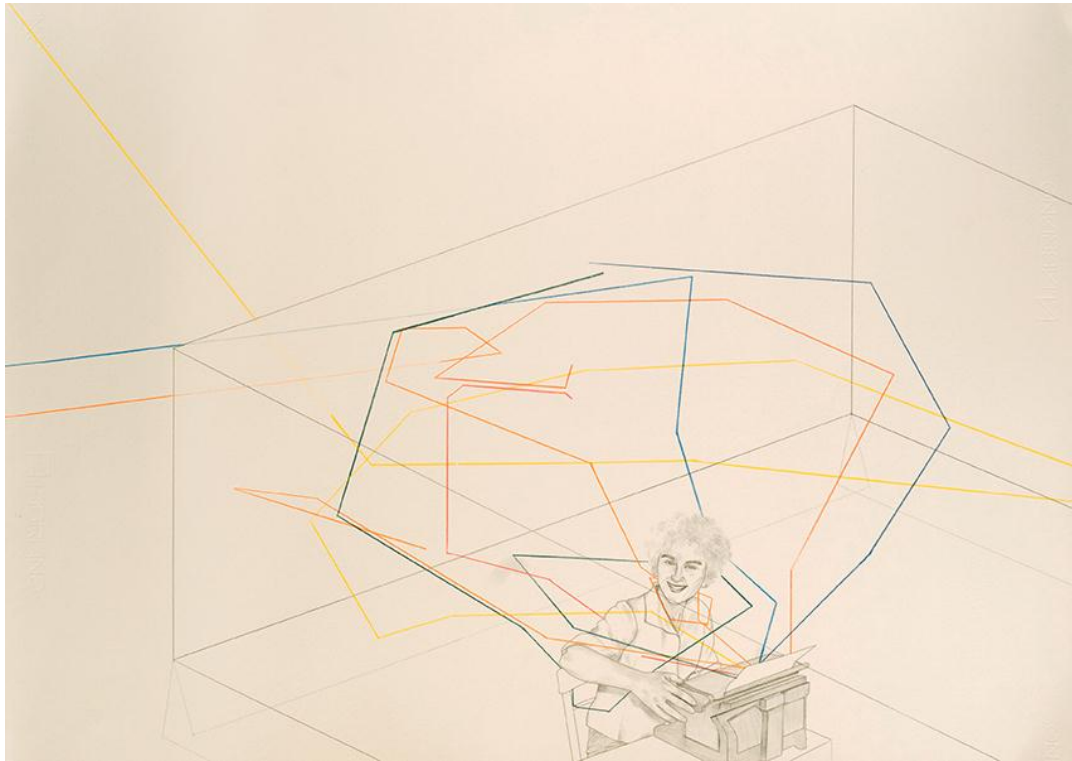
U sadržajnome smislu, prve crteže započinjem izdvajanjem motiva s dviju fotografija iz obiteljskoga vlasništva. Odabrane su fotografije okvirno nastale šezdesetih godina 20.

stoljeća, a prikazuju moju baku na svome radnom mjestu te baku sa svojom kćeri, mojom majkom, snimljene u fotografskome studiju. Stare su fotografije same po sebi zanimljive, imale popratno tumačenje ili ne. Činjenica da je netko nekada uspio zaustaviti vrijeme uvijek iznova privlači pogled. Kada je riječ o obiteljskoj fotografiji, tada velik udio u zanimanju zauzimaju interpretacije koje se njima prenose s koljena na koljeno. U kontekstu vlastite obiteljske tradicije prva je fotografija oduvijek bila dokaz bakina značajanoga pomaka u odnosu na svoju majku u smislu obrazovanja, karijere i buduće obitelji. Unaprijeđivanjem pismenosti na razinu ovladavanja uporabom pisaćega stroja otvorila si je mogućnosti rada u gradu i time stvorila nove uvjete za odgoj, razvoj i rast budućih naraštaja, velikim dijelom utječući na moj budući život. Ove su tvrdnje vidljive već u samome stavu tijela koji širokim zamahom ruke odaje privrženost pisaćem stroju, gotovo poput zagrljaja. Pisaći je stroj bio objekt želje koji je osiguravao put ka željenom obliku života. Fotografiju odabirem jer utjelovljuje energičnost i entuzijazam koji je baka posjedovala u svim razdobljima svoga života.



Slika 65: Mara Vejić (baka), privatno vlasništvo, c. 1960.

Na prvome je crtežu bakin lik prikazan u dnu formata s naglašenim ostatkom prostora iznad. Iako je izvorna fotografija snimljena u potpunosti frontalno, umanjivanjem i posebnim pozicioniranjem lika stječe se dojam promatranja kadra s povišene točke gledišta, gotovo iz ptičje perspektive. Prostor dominira nad nasimijanim likom iznad kojega se protežu laserska preklapanja raznobojnih linija. Promatranjem se polako izdvaja dijamantna struktura unutar koje se nalazi dvadesetogodišnja žena. Zanimljivo je da tu konstrukciju primjećujem tek prilikom analize crteža, dok ju prethodno tomu poimam kao neodređenu strukturu linija izvedenu geometrijskim pomagalicama. Prema tomu ističem brušeni dijamant kao prvi u nizu osobnih simbola, nastao spontano, bez prethodnoga plana i isključivo kroz umjetničku aktivnost.



Slika 66: *Bez naziva*, 2016.

olovka i drvene bojice na papiru, 50 x 70 cm

Foto: Davorin Palijan

Svaki je idući osobni simbol analiziran u toj cjelini ujedno manje neposredan od ovoga. Općenito govoreći dijamant nosi pozitivno značenje bistrine, savršenosti, tvrdoće i sjajnosti. Njegova čvrstoća i sposobnost rezanja vidljivi su u istočnjačkoj filozofiji gdje se dovodi u vezu s munjom (Chevalier i Gheerbrant, 1987), o kojoj će biti govora u zadnjem dijelu ove cjeline. Ovom bih prilikom samo skrenula pozornost na početak i kraj prve etape nastanka galerijskoga postava (a), a time i cjeline *Polinom* predstavljene u disertaciji, koja prema tomu započinje skrivenim oblikom munje predstavljenim kroz osobni simbol dijamanta, a završava vidljivom formom prirodne pojave unutar simbola oluje.

Slika 67 prikazuje crtež majke i kćeri na kojem je djelomično prenesen karakter uspomene iz fotografskoga studija. Specifičan stav likova, njihova priljubljenost kao znak privrženosti i smještaj u središnji dio formata papira elementi su koji naglašavaju vremenski isječak unutar crteža. Obrisi se likova na krajevima gube ili prelaze u drukčije forme, poput teksture majčine kose ili mrlje na mjestu bakine. Motivi obaju crteža ovijeni su linearnim konstrukcijama, spletovim raznobojnih crta koje su u prvome radu geometrijskoga karaktera, dok je na drugome crtežu povlačenje olovkom u boji slobodnije. Zbog svoga svojstva gubitka

graničnih elemenata, crtež na Slici 67 možemo promatrati dvosmjerno, kao izranjanje figurativnoga oblika iz različitih preklapanja linija ili pak dekonstrukciju istoga. Oba su pogleda moguća zbog dvojakoga karaktera uspomene kao pojma – njezine tendencije k zaboravu ili očuvanju unutar našega pamćenja.



Slika 67: *Bez naziva*, 2016.

olovka, drvene bojice i tuš na papiru, 50 x 70 cm

Foto: Davorin Palijan

Dva crteža kojima započinjem ovo poglavlje smatram inicijalnim u kreativnome procesu stvaranja osobnih simbola. Iz toga bih razloga istaknula i ostale osobne simbole, nakon spomenutoga dijamanta, koji se u njima pojavljuju – simbole linearne konstrukcije, simbol mrlje te onaj kromatsko-akromatskoga kontrasta figura i okoline. Navedeni će se simboli dijelom ponavljati do samoga kraja procesa obuhvaćenoga likovnim doktorskim radom te u pojedinim trenucima prolaziti određene preinake. Posljednji u nizu, kontrast kromatskih i akromatskih boja, prisutan je na svakome idućem crtežu u jednakome intenzitetu, a s ciljem *izoštavanja fokusa* unutar prizora – usmjeravanja promatračeve pažnje. Ipak, postoji mogućnost da je skretanje pozornosti jednosmjernan čin, jedna u nizu etapa potrebna isključivo meni u sklopu cjelokupnoga tijeka aktivnosti.

Kontrast kromatsko-akromatskih boja možemo dijelom analizirati na temelju teorije filma i pripadajuće joj terminologije, iz razloga što je ishodište crteža u fotografiji. Kao medij, fotografija ima zajedničkih točaka s filmom, počevši od samoga kadra. O pojedinim sastavnicama filma saznala kroz tekstove Ante Peterlića. Peterlić (1976) film definira kao fotografsko i fonografsko bilježenje prizora iz vanjskoga svijeta. Upravo je boja, uz pokret i zvuk, najrealističnija sastavnica filma te ujedno područje umjetničke intervencije – izražavanja autorovih namjera. Crno-bijela tehnika i tehnika snimanja u boji najrasprostranjenije su, međutim, ne stvaraju jednake odnose unutar strukture filma. Osim funkcije stiliziranja kadra, koja nije prisutna u analiziranim crtežima, u crno-bijeloj tehnici stvarnost postaje izrazito siva, dok se filmom u boji postiže veća sličnost s izvanjskim svijetom. U igranim se filmovima stvaralački element krije u uporabi boje kojom autor dodatno *govori* gledateljima. Peterlić u svojoj analizi boje u filmu navodi uporabu kontrasta, točnije rečeno komplementarnoga kontrasta, kao stvaranje ravnoteže suprotnosti ili pak dojma potpunoga razdvajanja. Ujedno, nedovoljno zasićena, blijeda boja može sugerirati prošla zbivanja (Peterlić, 1976). U okviru tih činjenica, kromatsko-akromatska suprotnost nositelj je kompozicijskoga načela ravnoteže, pokušaja uspostavljanja jednakih omjera prošlih i sadašnjih zbivanja u sklopu realiteta kao cjeline. Međutim i dalje je nedvojbena funkcija izmjene pozornosti sa sivih tonova postignutih gradacijom grafitnom olovkom na površinom manje obojene strukture. Istovremeno se uz kontrast kromatskih i akromatskih boja zbiva kontrast kvantitete i kvalitete boje. Intenzivnije su boje općenito, a ne samo na tome crtežu, rabljene u znatno manjoj količini u usporedbi sa sivim tonovima. Crtački medij u odnosu na površine izvedene tušem djeluje izbljednulo, izgubljene jačine, stapajući se i težeći k toniranoj podlozi papira.

Sljedeća su dva rada u nizu od deset predstavljenih, crteži izdvojenoga ženskoga lika u istome interijeru. Predlošci za radove rađeni su u tehnici računalne fotomontaže nekoliko autorskih fotografija, kojim je spojen ruševni interijer stare kuće s nepomičnom figurom žene. U tim se radovima upuštam u igru crtačkih tekstura te usporedo razradi osobnih simbola isprobavam tehničke mogućnosti korištenoga medija. Zasićenost papira olovkom, koju ću u idućim radovima pokušati izbjeći, u potpunosti će iščeznuti u radu na velikom crtežu *Polinom*, zasebno analiziranome u sljedećem poglavlju. Linearni spletovi prošla dva crteža sada poprimaju određenije oblike, a vidljivi su na primjeru kaljeve peći i zida na pojedinačnim radovima te podova na oba rada. Jedini su apstraktni primjeri konstrukcije ostali na crtežu prikazanome na Slici 68, gdje se u gornjem središnjem dijelu papira pojavljuje splet nalik na kristal čije strukturne linije stvaraju polja djelomično ispunjena bijelim ploham akrilne boje te na jednostavnome obliku neonski ružičaste boje koji obuhvaća ženski lik.



Slika 68: *Bez naziva*, 2016.

olovka, akril i flomaster na papiru, 70 x 100 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Ženski je lik također crtan prema fotografskom predlošku, i iako je model bila bliska prijateljica, to područje osobnoga nije u potpunosti prenešeno u sadržaj djela. Čak štoviše, pojedine su osobine nadomještene autoportretnim dijelovima. Ne mogu sa sigurnošću tvrditi da je ostvarena namjera prikazivanja općenitog ženskoga lika, s obzirom na to da osobno primjećujem nekoliko karakteristika neotuđivih od portretirane osobe, ali smatram da prijateljičin identitet nije pitanje koje se nameće prilikom promatranja djela.

Isprobavanje tehničkih mogućnosti materijala i podloge u ovome su trenutku donijele određena razočaranja koja ću u idućim radovima pokušavati izbjeći. U želji da ostvarim

kontrastnu crtačku teksturu u odnosu na blijede dijelove linearnoga crteža prelazim željenu količinu nanošenja grafita na podlogu papira koju potom nekoliko puta brišem i ponovno nanosim. Posljedica neodlučnosti dojam je iščeznuća, ili pak otjelovljenja, žene na Slici 68 koja stoji pod umjetnom rasvjetom plavičaste stropne lampe.

Na Slici 69 vizualno dominira površina prekrivena žutim tušem čiji je intenzitet umanjen u pozadinskim dijelovima crteža s ciljem postizanja privida dubine interijera. Kvadratno organizirani žuti pod referira se na poznatu cestu od žute cigle iz književnoga djela s početka 20. stoljeća američkoga autora Lymana Franka Bauma *Čarobnjak iz Oza*. U izvornoj priči glavna junakinja Dorothy Gale mora pronaći određenu cestu prije nego što se upusti u svoje dugo putovanje. Funkcija te ceste jest odvesti putnika do krajnjega odredišta – Smaragdnooga grada. U sljedećim dijelovima knjige Dorothy i njezina pratnja nalaze da je na pojedinim dijelovima ciglena cesta znatno oštećena i vodi ravno prema strašnim liticama, u smrtonosne provalije (Baum, 1977). U drugoj se knjizi *Čudesna zemlja Oz* otkriva da postoje dvije ceste od žute cigle, a Dorothy je izabrala slijediti onu dužu i opasniju.



Slika 69: *Bez naziva*, 2016.

olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Iscrpljujući je put Dorothy Gale onakav kakvim sam vizualizirala put mojega istraživanja. Suočena s dinamikom obiteljskoga dana koja se uvelike razlikovala od one prije nego sam zasnovala obitelj, bila sam primorana pronaći vremensku pukotinu u kojoj bih mogla svaki dan napraviti dio posla koji sam odredila. Svaki je dan bio neizvjestan, a put se stvarao pred mojim očima, nekada brže, nekada sporije. Žuto popločana cesta s crteža prikazanoga na Slici 69 ne približava se cilju. Žena s prizora odabrala je davno zaboravljeni put koji se više ne upotrebljava. Mjesto nekadašnje ceste prostor je stare derutne sobe, a žuti dijelovi presječeni jednim od zidova sada vode iz veće prostorije u manju. Osoba gleda u drugome smjeru, pokušavajući naći alternativni izlaz. Kao u slučaju prva po redu dva crteža, put se pred

promatračevim očima raspada ili sastavlja. Estetiku gradnje ceste povlačim iz jedne od najpopularnijih videoigara osamdesetih godina prošloga stoljeća *Tetrisa*.⁶⁴ Igra se temelji na sastavljanju malih dijelova koji se spuštaju određenom brzinom s vrha zaslona. Igrač dijelove okreće i slaže tako da među njima ne ostavlja prazan prostor. Kada se red popuni djelićima, on u trenutku sastavljanja nestaje. Mala kvadratna polja koja su bila iznad, padaju u virtualni prazan prostor. Kako igra napreduje, dijelovi padaju brže, a igrač ima manje vremena za ostvarivanje kombinacija. *Tetris* je igra koju vezujem uz razdoblje boravka u prognaništvu tijekom Domovinskoga rata, a koje je bilo obilježeno sastavljanjem, rastavljanjem, slaganjem, lutanjem i traganjem u svakome smislu tih riječi. Simbol je žute ceste prema tomu spoj dvaju pojmova iz djetinjstva, Čarobnjaka iz Oza i popularne videoigrice, koje u prvoj etapi rada na cjelini *Polinom* udružujem, a potom detaljnije obrazlažem tijekom pisanja disertacije.

Domovinski rat događaj je koji u svojim radovima prvi put obrađujem tek dvadeset i tri godine nakon proživljenoga iskustva u djelu *Dnevnik*, čiju interpretaciju izlažem u poglavlju 3.2.8. *Sitan uzorak na Aninim hlačama*. U poglavljima vezanima uz navedeni rad gdje zasebno analiziram i predstavljam crtež *Polinom*, gotovo je svaki simbol popraćen radom nastalim nekoliko godina prije njegova formiranja, radi boljega razumijevanja položaja i značenja koje razmatrani simbol zauzima u vlastitome likovnom stvaralaštvu. U ovome bih slučaju na obrnuti način željela istaknuti rad potaknut žuto popločanim putem kao simbolom slaganja i pokušaja uklapanja u trenutačnu cjelinu. Rad *Između* nastao je 2016. godine, dvadeset i pet godina nakon prognaništva iz Osijeka, kao druga po redu umjetnička reakcija na proživljeno iskustvo rata. Djelo se temelji na kratkoj korespondenciji sa ženom koju sam upoznala tijekom devetomjesečnoga boravka u Umagu, od kraja 1991. do prve polovice 1992. godine., a koja je tada bila djevojčica stara devet godina, baš kao i ja. Ovaj se put postavljam u ulogu istražiteljice koja pokušava doći do povratne informacije o svome prognaničkom boravku prisjećajući se imena dviju djevojčica koje su obilježile njezine školske dane. Nakon što uspijevam stupiti u kontakt s jednom od njih, s Majom, ostvarujem razmjenu malenih dijelova sjećanja s osobom koja je rat promatrala iz sigurnosti svoga doma. Drugu pak djevojčicu ne uspijevam naći - iako je sada žena od trideset i šest godina, ona je u mome sjećanju pjegava curica iz razreda. Uz izloženi tekstualni dio, rad se sastoji i od dvadeset i pet biljčica graha smještenih u zasebne posudice. Ta biljka, uz koju se veže neočekivani događaj u mome životu opisan u otisnutomu tekstu, ujedno simbolizira dvadeset i pet godina otkako je završio rat u Hrvatskoj. Međutim, *Između* je vrlo intimno prisjećanje na razdoblje u kojem nikako nisam mogla postati

⁶⁴ više o igri na <https://tetris.com/play-tetris>

odgovarajućim djelićem bilo koje slagalice u koju bih se mogla uklopiti – u onu tamošnjega četvrtog razreda koji sam pohađala ili pak društva vršnjaka iz hotela u kojemu sam bila smještena s majkom.



Slika 70: *Između*, 2016.

kombinirana tehnika, dimenzije promjenjive

Foto: Marin Topić za Muzej likovnih umjetnosti Osijek

Na kraju analize crteža prikazanih na Slikama 68 i 69 željela bih istaknuti vlastiti doživljaj melankolije, koji je postao vidljiv upravo na navedenim radovima te na radu *Sestre*, prikazanome na Slici 77. Melankolija odnosno sjeta nepoželjno je stanje organizma. Već u tekstovima iz 12. stoljeća navedene su posljedice toga temperamenta, a Hildegarde iz Bingena prva dijeli melankoliju na mušku i žensku. Giorgio Vasari, u svojem djelu *Le vite dei piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* (Vitelja-Matijašić, 2017) iz 16. stoljeća melankolijom označava posebnu osjetljivost svojstvenu umjetnicima. Uz melankoliju s lošim predznakom razvija se i onaj smjer koji to stanje promatra kao pozitivnu intelektualnu snagu,

unatoč patnji, zamišljenosti i iscrpljenosti kao stalnoj pratnji. Govoreći o prikazima melankolije u umjetnosti, među najpoznatijima jest Dürerov bakropis iz 1514., *Melencolia I*. Ipak, njemački povjesničar umjetnosti Aby Warburg sjetu poima kao jedno od stalnih obilježja umjetničkih djela te ju izdvaja i razmatra u posebnoj studiji *patosa* (Vicelja-Matijašić, 2017). Dunja Degmečić (2017) također navodi da je depresija, uz odmaranje, opuštanje i sanjanja, jedna od aktivnosti koja vodi ka kreativnosti. Ta su stanja rezultat promjena u neurotransmitskim sustavima, u prvome redu snižene razine katekolamina i norepinefrina (Degmečić, 2017.) U zborniku radova *Melankolija – između kreativnosti i depresije* Vicelja-Matijašić (2017) melankoliju opisuje kao otjelovljenje blokade, a njezina energija nije zaustavljena lijenošću već vlastitim mislima. Opisano raspoloženje primjećujem prema tomu fizički prisutno na prethodno navedenim crtežima u *ljudskome* obliku – u specifičnome stavu tijela, odsutnosti i naoko spuštenomu, usamljenomu raspoloženju. Međutim sjeta se odražava i u prikazanim vanjskim i unutarnjim prostorima, praznini i mirnoći krajolika u kojima se radnja (ne) odvija. Upravo je izostanak radnje zakočenost o kojoj govori Vicelja-Matijašić (2017) te se na taj način melankolija provlači i objedinjuje svih deset predstavljenih crteža. U zasebno analiziranome crtežu *Polinom* dolazi do pokretanja aktivnosti koja se potom u ključnome trenutku zaustavlja gotovo *pritiskom* na tipku za stanku. Izostaje završetak pokreta dok ishod doslovno ostaje lebdjeti u zraku. Jun'ichirō Tanizaki, jedan od najznačajnijih japanskih književnika 20. stoljeća, u svome eseju pod naslovom *U pohvalu sjene* ističe da je u japanskome jeziku stanka, doduše govorna, od presudne važnosti (Tanizaki, 2013). Tomu možemo pridružiti neizvjesnost nedovršenosti koju obrazlažem u poglavlju 3.2.1. *Likovna osnova / koncept* govoreći o likovnome konceptu crteža *Polinom*. Japanska estetika je imala nedvojben utjecaj u mojemu oblikovanju pojedinačnih prizora te konačnoga galerijskoga postava, no u razdoblju rada na deset crteža tijekom 2016. godine nije u tolikoj mjeri vidljiva. Iz toga razloga navodim obrazloženje te sastavnice svojega rada također u prethodno navedenu poglavlju.

Sljedeće je razdoblje rada na crtežima krizno. Dva djela koja nastaju plod su stanja mirovanja u kreativnome smislu. U želji da ne prestanem s umjetničkom aktivnošću prisiljavam se raditi bilo što, kako bih ostala fizički upletena u proces. U pripremi crteža na Slici 71 ponovno posežem za starim obiteljskim fotografijama, ali ovaj put ljudi s kojima nisam tijekom odrastanja imala doticaja. Moja je namjera bila preoblikovati uspomene dalekih rođaka u vlastite, što smatram važnim podatkom. Poistovjećivanje s daljom obitelji ima katarktički učinak te unosi intimnu dimenziju u rad.



Slika 71: *Bez naziva*, 2016.

olovka, akril i tuš na papiru, 70 x 100 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Rezultat je mnoštvo omaški i krivih procjena koje potom pukušavam prekriti bijelom bojom. Lica ženskih likova poprimaju općeniti, bezizražajni karakter. Teksture koje se tom prilikom stvaraju nisu očekivane u odnosu na prethodne radove niti su početak nečega novoga. Kompozicijski gledano crtež je nestabilan – njegov je motiv nespretno *uglavljjen* na mjesto koje mu nije uistinu namijenjeno. U trenucima privođenja aktivnosti kraju nanosim žutu boju na djelić koji predstavlja papir u rukama prvopričesnice. Sadržajno se nadovezujući na prethodni kontekst žuto popločanoga puta i osobne prorade iskustva prognaništva, ovaj neuspjao crtež ipak ima svoj logički redoslijed u cjelokupnoj etapi nastanka deset analiziranih radova. Pred kraj razdoblja provedenoga s majkom u Umagu sva su djeca u mome razredu, pa tako i ja, primila

sakrament Prve pričesti. Događaj je fotografski dokumentiran, međutim u prikazanome crtežu te fotografije nisu služile kao predložak. Primanje je Prve pričesti tada iz različitih razloga bilo važan događaj u životu, ali već sljedeći dan nisam bila djelićem te, u mojim očima savršene, kompozicije. Zbog toga rabim materijale koji uprizoruju u potpunosti drukčije ozračje, a samim time i proživljeno iskustvo. Papirić u rukama prvopričesnice otkrhnuti je, zagubljeni djelić žuto popločanoga puta koji sam slučajno taj dan pronašla. Ipak, on me nije doveo do ceste kojom bih se uputila dalje.

U suvremenome svijetu suočeni smo s drukčijom izbjegličkom krizom koja je uzela maha. Vladislavić i Vene (2017) u tekstu objavljenome za časopis *Život umjetnosti* navode podatke s UNHCR-ove službene mrežne stranice gdje glasnogovornik Adrian Edwards⁶⁵ izvještava da se broj izbjeglica u 2016. godini popeo na 65,6 milijuna. Za Europu migracije postaju društveno-politički problem aktualiziran i ratom u Siriji koji je raselio više od 5 milijuna osoba (Vladislavić i Vene, 2017). Početkom devedesetih prognaništvo je shvaćano kao problem smještaja velikoga broja različitih ljudi. Upravo je različitost pokrenula niz izmjena životnoga stila i preinaka prostora potaknutih pokušajima uklapanja dislociranih ljudi u zajednicu u koju su smješteni. Izostali su programi prilagodbe djece i odraslih, a kvaliteta života ovisila je o pukoj sreći. Velika promjena, u nedostatku prikladnijega izraza, koju je tadašnje prognano stanovništvo doživjelo nije pronašla sigurno terapijsko mjesto na kojemu bi bila detaljno proučena. Razliku između osjećaja i interpretacije doma počinjem shvaćati tek nakon više od dva desetljeća. S dugim prostorno-vremenskim odmakom te u trentcima rada na osobnim simbolima unutar vlastitih crteža predstavljenih u disertaciji, dolazim do zakašnjeloga uvida u događaje koje s čuđenjem uprizorujem unazad dvadesetak godina – osamljene figure zatečene u neodređenim prostorima.

Vladislavić i Vene (2017) govore o domu na temelju koncepta kreativno-terapijske radionice s azilantima i azilanticama iz prihvatilišta Kutina i zgrebačkoga Hotela Porin. U tekstu je koncept doma objašnjen kao stalna isprepletenost ideja i materijalnoga, a osjećaj i interpretacija doma u mnogo su slučajeva slabo povezani s idejom nacionalnog. Upravo suprotno, vizije doma polaznika radionice obuhvaćaju bliska, lokalna područja te projekcije budućega životnog prostora. Autori nadalje ističu pojam transmigranata⁶⁶ – ljudi čiji su dani obilježeni raznovrsnim vezama formiranima prelascima preko međunarodnih granica, a javni

⁶⁵ Adrian Edwards, „Forced displacement worldwide at its highest in decades”, UNHCR – The UN Refugee Center, 19. 6. 2017., <http://www.unhcr.org/news/stories/2017/6/5941561f4/forced-displacement-worldwide-its-highest-decades.html> (pristupljeno 20. 8. 2017.)

⁶⁶ Nina Glick Schiller, „From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration”, *Anthropological Quarterly*, 68:1, 1995., 48.

identiteti oblikovani kao spletovi nekoliko nacija i državnih teritorija (Vladislavić i Vene, 2017).

U daljnjemu tekstu predstavljeno je shvaćanje transnacionalnoga prostora⁶⁷ autorice Maje Povrzanović Frykman koja se pak referira na Peggy Levitt i Ninu Glick Schiller i njihova poimanja načina bivanja i načina pripadanja. Levitt i Schiller načine bivanja određuju kao društvene odnose i prakse koje provode pojedinci, svakodnevno, a načine pripadanja kao smjernice k identitetu i etničkoj pripadnosti (Vladislavić i Vene, 2017).

Bivanje i pripadanje tada, početkom devedesetih godina prošloga stoljeća, bilo je obilježeno seljenjem iz jedne melankolične hotelske sobe u drugu, osamljenim likom majke u interijeru, bojom i pjenastim zvukom mora. Tada sam crtala zamišljenu prijateljicu-čuvaricu i prostore svoje buduće sobe. Sjećanje na to razdoblje *premještanja* dugo je mirovalo, međutim tijekom crtačke aktivnosti i analize radova nastalih u etapi (a) koja prethodi zauzećem u crtežu *Polinom*, stvorene su poveznice između pojedinih osobnih simbola i predsvjesnih prostora na kojima su se nalazili sadržaji koji su potaknuli njihovo stvaranje. Iako likovno neuspio, analizirani crtež na Slici 71 ostvaruje stoga svoje ravnopravno mjesto u nizu svih deset ostvarenja. Jedini se sadržajno-formalni pomak dogodio u intervenciji linijama na žutom papiru. Mnoštvo se usporedno poredanih strukturnih crta doima kao da se urušilo i sručilo niz papir ravno prema tlu. Sadržaj se važnoga dokumenta rasuo bez djevojčine kontrole, u majčinu odsutnu prisustvu. Dvije su ženske figure omeđene tijesnom granicom unutar koje svakodnevno žive. Taj je manjak prostora ujedno i područje sigurnoga dometa – opseg unutar kojega se majka i kći mogu brinuti jedna o drugoj, prostor male hotelske sobe. Sve što se događa izvan granica ne podliježe njihovoj kontroli.

Za kraj analize crteža prikazanoga na Slici 71 osvrnula bih se na uporabu žute boje zbog njezina pojavljivanja na većini radova unutar disertacije. Boje u svim kulturama potiču određene osjećaje. Iako su tumačenja različita, one su jedan od najvažnijih sustava univerzalne simbolike koju ljudska vrsta upotrebljava. Žutu boju povezujemo sa suncem, zlatom, jasnoćom i novim životom (Žderić, 2010). Odabir se te boje provlači analiziranim radovima od samoga početka, a vidljivo je prisustvo u manjoj količini i na crtežu *Polinom*. Raščlanjenjem kreativne aktivnosti na pojedinačne cjeline primjećujem da žutu boju uvodim općenito u završnim trenutcima rada na crtežima s ciljem dinamiziranja prizora i oskudne akromatske ljestvice korištenih tonova sive. Unutar pojedinih kompozicija unos te boje zaista djeluje osvježavajuće,

⁶⁷ Maja Povrzanović Frykman, „Materijalne prakse bivanja i pripadanja u transnacionalnim društvenim prostorima”, *Studia ethnologica Croatica*, vol. 22, 2010., 46.

međutim promjenom konteksta – smještanjem u drugi crtež prikazan na Slici 69, žuta se boja za tren preoblikuje u boležljivu boju negativnoga prizvuka. Dolazim do zaključka da je u tehnici koju upotrebljavam ključna količina nanešene boje. Drugim riječima, žuta nanesena u tehnici tuša na papir za duboki tisak neravnomjerno se rasprostire, što uzrokuje različite intenzitete te boje na jednoj plohi, a samim time i narušava njezinu čistoću. S obzirom na to da se radi o boji najveće svjetlosne vrijednosti unutar kromatskoga spektra, svaka je oscilacija primjetna. Nekontroliranim, nenamjernim mijenjanjem intenziteta i čistoće žute dolazi do promjene u općem ozračju djela. Nadalje, ostale boje rabljene u radu na deset analiziranih crteža poglavito su iz spektra primarnih i sekundarnih boja, s ponekim izuzetcima poput neonsko ružičaste i akromatske bijele. Količina je upotrebljene boje minimalna, osim na primjeru crteža prikazanoga na Slici 75 gdje veća površina plave boje nosi osobnu simboliku o kojoj govorim u kontekstu simbolike cvijeta orhideje za kojim posežu dječje ruke.

Sljedeći crtež u nizu prikazan na Slici 74 također pripada u neuspjao izraz. U namjeri da ne posustanem s aktivnošću, vraćam se na već upotrebljene osobne simbole leptira i kutije u nadi da ću ih ovaj put uklopiti u novi kontekst koji će utjecati na njihovo značenje. O osobnome ću simbolu kutije više reći u dijelu disertacije koji se pojedinačno bavi crtežom *Polinom*, u poglavlju 3.2.3. *Autoportret sa šalicom kave koja se izlijeva*. U ovome bih trenutku željela istaknuti da simbol prvi put rabim 2015. godine u djelu *Bdijenje*, kao dio ciklusa *Promemorija* izloženoga u zagrebačkoj Galeriji VN krajem iste godine. Unutar kutije na spomenutome se crtežu iz 2016. godine nalazi šareni leptir u mnoštvu tankih igličastih linija. Motiv se pak leptira javlja na grafici naziva *Atanazija 2* nastaloj 2010. godine (Slika 72). Djelo prikazuje mladu djevojku bezizražajnoga lica i odsutnoga pogleda, koja rukama lovi leptire i stavlja ih u usta. Grafika je rađena u tehnici sitotiska, korištenjem poglavito crne boje i manjih površina crvene i ružičaste. Lik je linearno oblikovan te je djevojčina forma u kontrastu s rasteriranim površinama leptira na kojima je primjetna tonska gradacija. Nema naznaka prostora niti ikakvih drugih detalja osim spomenutih likova, a netaknuta bijela površina papira povezuje sve prisutne motive.



Slika 72: Atanazija 2

sitotisak na papiru, 50 x 70 cm, 2010.

Rad je osmišljen kao aproprijacija na već postojeće djelo, sliku Renéa Magrittea *Djevojka koja jede pticu* iz 1927. godine. Znatno krvoločnija slika poznatoga nadrealista ima mnoštvo tumačenja, čak i da se radi o portretu umjetnikove supruge dok jede čokoladnu pticu. Samozatajni je Magritte izbjegavao obrazlagati svoja djela kako bi očuvao njihovu zagonetnost netaknutom. U isto vrijeme kada slika nastaje Paul Nougé, pjesnik, teoretičar i osnivač belgijskoga nadrealizma, piše istoimenu pjesmu. S obzirom na to da su Magritte i Nougé bili bliski prijatelji, vjerojatno se radi o međusobnome utjecaju.

Paul Nougé: Djevojka koje je jela ptice ⁶⁸

Našli smo je u srcu ljeta,

u sjeni čvrsta drveta

na koje su sletjele mirne ptice nezastrašene njezinom blizinom.

Njezino ponašanje učenice bila bi dovoljna isprika,

a njezina skromna haljina, njezina uredna kosa...

Tek tada netko ugleda bljedilo radosti,

očne kapke sklopljene preko okrutnosti njezinih snova,

zube ugurane u krvlju zamrljane usne,

ženu zaokupljenu zadovoljstvom slasti,

milovanjem perja,

⁶⁸ izvorni tekst dostupan na <https://www.renemagritte.org/young-girl-eating-a-bird.jsp>

stvorenje popustljivo do točke produljenog trajanja.

Kako čovjek mora zadržati svoj mir,

on izmisli, kao primisao,

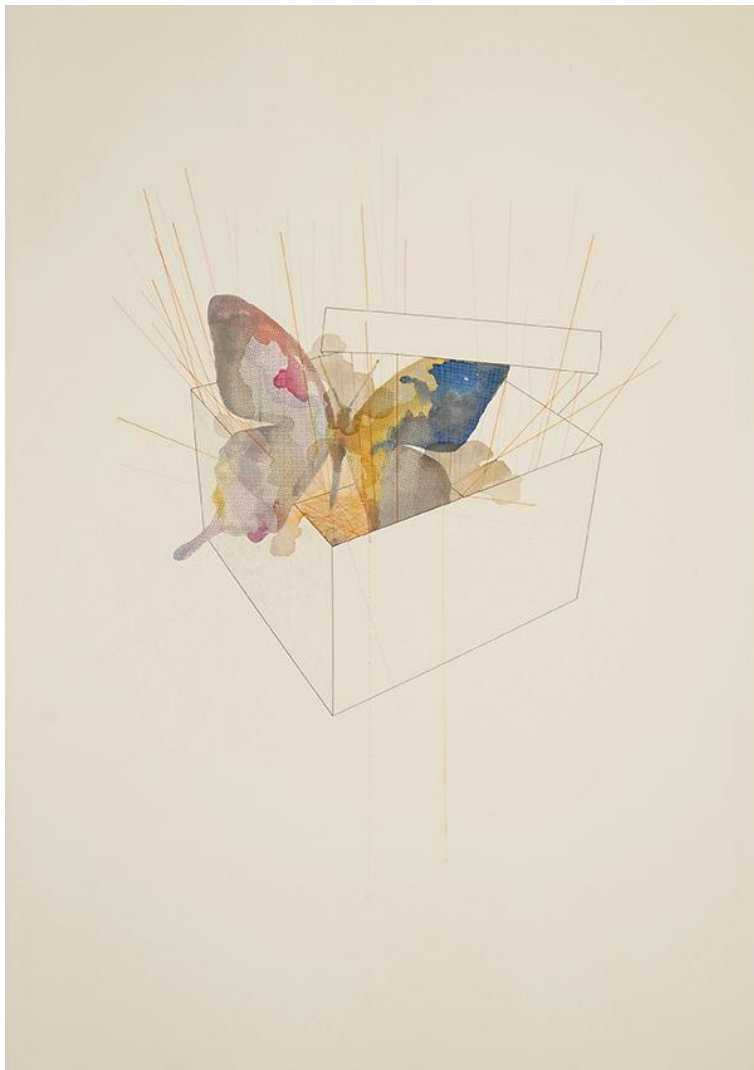
djevojku koja je jela ptice.



Slika 73: René Magritte, *Djevojka koja jede ptice* (Užitak), 1927.

Na oba djela prikazana na Slikama 72 i 73 prisutan je element razlaganja – kidanje i proždiranje. U svojoj žudnji da prodremo do neke tajne, mi često ono materijalno što nam priječi put do nje raskomadamo. Erich Fromm (2000) u djelu *Umijeće ljubavi* obrazlaže čovjekovu potrebu da dođe do srži stvari kroz djetetov put k spoznaji. Ono uzima stvar i rastavlja ju, najčešće razbija, kako bi ju spoznalo. Rastavlja sitne kukce, kida krila leptirima. Ta dječja okrutnost zapravo je želja za spoznavanjem tajanstvenosti života (Fromm, 2000). Trganje i gnječenje leptirovih krila na grafici *Atanazija 2* simbol je mladenačke moći i snage žene koja zagriža život u punini, nesvjesna i neopterećena ulogama i obvezama koje ju u budućnosti očekuju.

Crtež na Slici 74 stilski znatno odudara od crteža nastalih do tada. On je greška, jedan u nizu radova koji moraju proći kroz kreativni proces u trenutcima kada umjetnikova pozornost opadne, kako bi ga upozorili na nemar. Kao što nesigurno dijete započinje crtačku aktivnost bojanjem uske plohe plavoga neba na vrhu papira i zelene trave na dnu, takav je i moj pristup ovom radu. Posežem za isprobanim osobnim simbolima unutar vlastite sigurne zone i ne dolazim do pomaka, osim svjesnosti da do promjene i razvoja ne dolazi uporabom ustaljenih obrazaca.



Slika 74: *Bez naziva*, 2016.

olovka, drvene bojice, akvarel i tuš na papiru, 100 x 70 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Leptir se uglavnom smatra simbolom lakoće i nepostojanosti, dok se njegovo drugo viđenje temelji na metamorfozama i izlasku iz čahure. Suvremena psihoanaliza u leptiru vidi simbol preporođenja (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Posljednje se tumačenje priklanja prizoru na crtežu, samim time što na mjestu kukuljice postavljam kutiju prepunu igličastih tvorevina, iz koje leptir izranja. One pokazuju da je razdoblje do izlaska iz ovojnice bilo bolno, međutim unatoč patnji boje su na krilima ostale očuvane. Problem je toga crteža njegova pretjerana shvatljivost i banalnost koja je poprimila gotovo patetični karakter. Stilski gledano prizor je unatoč oštrim geometrijskim strukturama linija i kutije dopadljiv i dekorativan. Kičasta vanjšina narušava značenje rada u osobnome kreativnom tijeku i nužnost prorade

predstavljenih osobnih simbola. Izlazak leptira iz mračne kutije u kojoj je bio zakukuljen sličan je vlastitomu udaljavanju od toga crteža u trenucima prestanka rada.

Sljedeća dva crteža prikazana na Slikama 75 i 76 prikazuju kći Anu. Kriza koju sam prolazila u prethodnim radovima djelomično je prevladana te počinjem ponovno ispitivati tehničke mogućnosti i kombinacije materijala. S obzirom na to da radim na papiru namijenjenome za grafičke tehnike dubokoga tiska, bilo je važno ispitati kako će podloga reagirati na veću količinu nanešene akvarel i akrilne boje. Taj je proces dugotrajan i osjetljiv jer svaki suvišan nanos, čak i grafitne olovke, narušava lakoću crteža.

Na skicama za oba crteža Ana je prikazana u ležećem položaju, ali je njezin lik na veće formate prenesen da ostavlja dojam lebdenja ili skoka. U prvome radu dječje ruke pokušavaju dodirnuti cvjetove plave orhideje, stvarne biljke koju sam prethodno te godine samoj sebi darovala za rođendan. U trenucima rada na crtežu, od skice pa do konačne realizacije, nisam planirala svoje korake već sam se upustila u metodu slobodnih asocijacija u znatiželji kamo će me odvesti. U osobnoj analizi kreativnoga tijeka, mogu sa sigurnošću tvrditi da je priprema za rad na djelu započela već odabirom plave orhideje kao dara. Zbog svoje je ljepote orhideja postala simbolom duhovnoga savršenstva i čistoće, međutim ona je također i simbol plodnosti (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Pri razmatranju upotrebljenih simbola možemo se usmjeriti na cvijet u općenitome smislu, iako svaki cvijet zadržava vlastito značenje. O cvjetnome simbolizmu postoje različiti zapisi koji variraju od kulture do kulture, ali u većini se tumačenja cvijeće smješta unutar pozitivnoga konteksta te povezuje s duhovnošću, mladošću i vrlinama. Njemački filozof i književnik iz 18. stoljeća, Novalis (Heinrich von Ofterdingen), u cvijeću vidi simbol ljubavi i sklada te ga poistovjećuje sa simbolizmom djetinjstva, čak i rajskoga stanja (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Međutim ono što me privuklo određenoj orhideji jest upečatljivost i jedinstvenost plave boje biljke. Suodnos nijansi koje variraju od pastelnih do kraljevsko plavih prijanjanju na toniranu baršunastu površinu papira te ističu jedno drugo. Ta je fizikalna dinamika imala velik utjecaj na daljnje oblikovanje crteža jer ju nisam željela narušiti ikojim drugim likovnim elementom. Za mene spomenuti međuodnos, ravnoteža suočenih boja, predstavlja upravo jedinstvenost koju vidim u svome djetetu. Ana je poput mehanizma koji se sam od sebe u jednome trenutku pokrenuo te od toga trenutka kuca, dok ja sa strepnjom promatram i bilježim nijanse koje se nadopunjuju.



Slika 75: Bez naziva, 2016.

olovka, akril, akvarel i drvene bojice na papiru, 100 x 70 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Nematerijalna plava krije duboku i višestruku simboliku koju ću u ovome dijelu ukratko predstaviti. Chevalier i Gheerbrant (1987) u Rječniku simbola opisuju plavu kao boju koja dematerijalizira površine na kojima se nalazi i krči put u beskonačnost, gdje se stvarnost pretvara u imaginarno. Kandinsky u plavoj vidi istovremeno čovjekovo udaljavanje i kretanje prema vlastitom središtu. Time je jasnija i klinička uporaba te boje jer plava okruženja smiruju i nude nadzemaljski bijeg, ali ne hrane poput zelenih. U crtežu na Slici 75 općenito je uporaba boje naglašenija nego u ostalima obuhvaćenima u analizi te čak i u velikom crtežu *Polinom* predstavljenom u zasebnome poglavlju. Pri kraju rada u nekoliko slojeva nanosim akrilnu bijelu boju unutar obrisne linije haljine. U ovome sam odabiru bila vođena poglavito stilskom i estetskom sastavnicom djela te nisam željela stvoriti oblike koji bi bili neprikladni u odnosu na

one već upotrebljene. Neutralna i matirana bijela je zona koja povezuje elemente prikaza, umiruje ih i lagano preusmjerava pozornost na središte formata gdje se nalazi najvrjedniji sadržaj. U mojim je razmatranjima bjelina bila jedini mogući izbor. Simbolika je bijele boje vjerojatno jedna od najrasprostranjenijih u svim kulturama. Njezin je položaj unutar vizualne komunikacije iznimno važan te bjelina, u kojem god kontekstu dolazi, nosi snažnu poruku. Međutim u analizi osobnih simbola upotrebljenih na crtežu također uzimam u obzir da se radi o bijeloj haljini, a ne pukoj površini na koju je bijela nanesena. Bijela se boja na kromatskoj ljestvici nalazi na suprotnome položaju od crne boje te je prema tomu na početku ili na kraju neke radnje ili događaja. Neutralna i pasivna bijela ujedno je boja osobe koja će doživjeti određenu promjenu, stoga, vezujemo li ju uz pojedine religijske obrede, ona je logičan odabir. Kandinsky, umjetnik za kojega je teorija o bojama bila više od estetskoga problema, djelovanje je bijele pojmió kao apsolutnu tišinu prepunu mogućnosti i mladenačke radosti. U tome svjetlu možemo promatrati i nošenje bijele haljine prilikom vjenčanja ili primjerice katoličkih religijskih obreda krštenja, pričesti i krizme, gdje osoba nosi ruho pokornosti i raspoloživosti (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Iz navedenoga uočavamo da su vlastite smjernice prilikom odabira bijele haljine u početku bile estetske prirode, no vrlo brzo nakon toga poprimaju karakter kolektivnoga ili točnije rečeno rezultat su zbira nagona, znanja, iskustva, informacija i običaja koje zajedno utječu na izbor.

U sljedećem crtežu prikazanom na Slici 76 bjelina haljine iščezava, a ostaje samo nekoliko trakica koje *učvršćuju* položaj dječje figure na papiru – Anino razdoblje djetinjstva čvrsto je fiksirano kao da će zauvijek ostati na tome mjestu, u herbariju bezbrižnosti. Linearne konstrukcije koje se javljaju već u prvim radovima, poprimaju na pojedinim crtežima jasno određene oblike. U ovome slučaju radi se o igličastoj kompoziciji koja tvori jelenju glavu s razgranatim rogovima smještenu na glavu moje kćeri. Umjetnica Ines Matijević Cakić (2015) također rabi motiv trofejnih jelenjih rogova na jednome od svojih devet crteža unutar ciklusa *Matriksijalne priče*. U svojoj doktorskoj disertaciji obrazlaže da dva para zrcalno smještenih jelenjih rogova ispod kojih je prikazana sova smješta u opustošeni interijer kuće jer u osobnome smislu prolazi kroz razdoblje bavljenja domom i *stvaranja gnijezda*. Jelenji su rogovi u slučaju Matijević Cakić reinterpretacije slike *Jelen* Rose Bonheur, umjetnice iz 19. stoljeća. Bonheurina biografija potaknula je umjetnicu na istraživanje o početcima stvaranja ženskoga umjetničkoga identiteta te zato crtež *3. mjesec – identitet* posvećuje Rosi Bonheur (Matijević Cakić, 2015). Povezivanje toga motiva s onim na umjetničkom djelu iz 19. stoljeća ostvaren je s ciljem isticanja značenja feminističke povijesti umjetnosti za umjetničku aktivnost i umjetnički identitet Matijević Cakić (Matijević Cakić, 2015).

Opustošeni, derutni interijer koji se javlja na devet crteža ciklusa *Matriksijalne priče* te umjetničina interpretacija istoga naveli su me na razmišljanje o značenju takvih interijera u vlastitome stvaralaštvu. Bliske primjere nalazim u crtežima prikazanim na Slikama 68 i 69 te u posljednjem crtežu koji ću analizirati, na Slici 78. U svim sam dosadašnjim slučajevima razmatranja interijera ili eksterijera upotrebljenih u svome radu značenje istih pripisivala uprizorenjima osobnih unutarnjih krajolika. Međutim interpretacija Matijević Cakić (2015) u kojoj umjetnica povezuje fizičku zapuštenost i nered u kojemu se nalazi s tradicionalnom odgovornošću stvaranja doma za svoju obitelj ima uporište u kojem se mogu pronaći. Do trenutaka majčinstva svaki je prikazani krajolik ili unutarnji prostor bivao bez karakteristika, djelovao je izbrisano ili nezapočeto. Ulaskom u sljedeću, složeniju etapu života, vlastita se okolina mijenja, a simbol nereda težak je udarac u kojem se reflektira ogroman izazov ili pak manjak sposobnosti, gubitak kontrole te nedovoljna briga. Mentalni je teret koji majka preuzima nezgrapno te se stalno obnavlja i grana, a materijalni *nered* doma koji se pri tomu svakodnevno stvara problem je koji izaziva neugodu pred drugima, ali i pred samom sobom. Nered je sramotan i lijepi se za ženu, posebice u tradicionalnome poimanju uloga u koje nas majčinstvo nerijetko zna povući.

Vratimo li se na motiv jelenjih rogova odnosno linearno konstruirane jelenje glave koju postavljam na glavu svoje kćeri, uočiti ćemo da se u prvome redu radi o zoomorfno oblikovanoj maski. Stavljanjem maske privremeno se skriva i mijenja ne samo lice već i cijelo tijelo osobe.⁶⁹ Maske skrivaju, ali i poistovjećuju osobu s nekom drugom ili pak s drugim bićem te ujedno mogu naglašavati pojedine crte osobnosti (Žderić, 2010). Djevojčica koja se zakrabuljila nasmiješena je i razigrana, maskiranje je zabavno i priprema ju za moguće buduće uloge. U tome smislu osobne simbole u ovome dijelu crteža možemo promatrati u svjetlu značenja navedenih pojmova jelena i maske. Jelen se zbog svoga raskošnoga, povremeno obnavljajućega rogovlja često povezuje sa stablom života i prikazom cikličkoga obnavljanja. U klasičnoj je antici jelen simbol brzine i straha, a prema sv. Ivanu od Križa istovremeno je stidljiv i smion. U mnogim je umjetnostima ta životinja simbol melankoličnoga temperamenta jer voli samoću, ali i razboritosti jer, kada je progonjen, bježi u smjeru vjetra kako bi povukao za sobom i svoj miris (Chevalier i Gheerbrant, 1987).

⁶⁹ preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=39277> 25. kolovoza 2018.



Slika 76: *Bez naziva*, 2016.

olovka, flomaster i akril na papiru, 100 x 70 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Postavljanje jelenje maske na kćerinu glavu simbolička je gesta ujedno vezana uz vlastito ime, *Jelena*. Ono je uprizorenje istovremene prisutnosti dvaju oprečnih osjećaja, ponosa i straha, prilikom razmišljanja jesam li rodila malu sebe ili malu sasvim drukčiju osobu. Zbog toga dodajem mogućnost koju maske inače nemaju, a ta je da vidimo onoga tko se pokušao prometnuti u nekoga drugoga. Kći Ana izvorna je, a posljedično odgoju preuzima pojedine majčine osobine.

Sljedeći u nizu crteža sadržajno odudara od svih dotada nastalih radova. Djelo sa Slike 77 prikazuje dvije sestre u trenucima ispijanja napitka u interijeru kavane. Radi se o portretima meni bliskih stvarnih osoba, a crtež je ujedno i prvi imenovani rad u analiziranome tijeku. U

formalno-tehničkome smislu tim sam crtežom odredila smjernice kojima ću se kretati na velikome crtežu *Polinom*. Većom emotivnom udaljenošću od motiva, u odnosu na pretjeranu bliskost prilikom portretiranja članova obitelji, postigla sam snažniju usredotočenost na tehničku izvedbu, smještaj unutar formata i oblikovanje crteža. Daljnjim istraživanjem tonske gradacije grafitne olovke stvaram preklapajuće slojeve nanosa koji rezultiraju titravošću pojedinih površina. Tehnička strana rada izuzetno je važna za nastavak moga rada jer sve karakteristike odnosa materijala i podloge u ovome primjeru prenosim u obliku bilješki na skicama stvaranima za crtež *Polinom*. Na crtežu *Sestre* također po drugi put isprobavam formu mrlje koju planiram uklopiti u budući veliki rad.



Slika 77: *Sestre*, 2016.

olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Chevalier i Gheerbrandt (1987) ističu da su nakon Rorschachova utemeljenja projektivne tehnike i metode psihološkoga dijagnosticiranja crnim ili raznobojnim slobodno izvedenim likovima 1921. godine, mrlje su postale induktori, vodiči k simbolima koje bi stvarali i tumačili pojedinci. Same mrlje nisu ocrtavale određeni pojam već su im formu i značenje davale ispitanikove sklonosti, opsesije i drugi čimbenici. Međutim, osim te uloge mrlja je

samostalan simbol krvarenja, anomalije i nereda. Posljedica je raspadanja ili nezgode te upozorava na nesavršenstvo i prolaznost (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Svojom dijagonalnom tendencijom mrlja na crtežu *Sestre* unosi dinamiku koja uznemiruje cijeli prikaz. Ne uočavamo fizičku aktivnost, pokret koji je uzrokovao izlivanje jer su likovi ukočeni poput voštanih figura. Kao što izoliramo kadar filma, u djeliću je sekunde uhvaćen trenutak stvaranja nezgode pred očima promatrača. Osobinom usporenoga filma i zaustavljenoga kadra u kojem se mrlja grana, širi i osvaja prostor te otkriva jedino svoju putanju, ali ne i uzrok zbog kojega je došlo do naprasnoga napuštanja sadržaja iz šalice. Duguljasta mrlja svojim rastom postaje aktivni sudionik intimnoga razgovora dviju žena i materijalizacija njihovih misli – atmosfera koju su stvorile. Poput ektoplazme koja se ukazivala na spiritističkim seansama, ta se mrlja stvorila iz sadržaja koji su mlade žene posjedovale u rukama. Njezino nas prisustvo podsjeća na zagonetne forme što se javljaju na fotografijama nakon njihove izrade sugerirajući prisutnost nadnaravnoga, posjet osobe s drugoga svijeta.

Osobnim se simbolom mrlje koristim već duže vrijeme, a najraniji radovi na kojima se pojavljuje nastali su 2003. godine. Iz poglavlja 3.2.3. *Autoportret sa šalicom kave koja se izljuje*, u kojem obrađujem jedan detalj velikoga crteža *Polinom*, vidljiv je prijenos toga simbola upravo na analizirani zadnji rad, s izuzetkom da je u kontekstu *Polinoma* mrlja rađena isključivo od kave kao tekućine, dok je u crtežu prikazana na Slici 77 tuš simulacija toga napitka. U knjizi *Znakovi i simboli* prema legendi kavu su otkrili Etiopljani u IV. stoljeću prije nove ere. Vrlo je brzo postala pouzdana te nosi simboliku društvenosti i gostoljubivosti (Žderić, 2010). U vlastitome sustavu osobne simbolike to je značenje odbačeno. Motiv *prolivene* kave, jer se ne javlja ni u kojem drugom obliku, tumačim kao nepredvidivi gubitak dragocjenoga sadržaja i potrošnju izvora vlastite energije. U tome smislu kava postaje napitak čijim se ispijanjem dolazi u „stanje preobražene svijesti“ (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 423).

Posljednji je u nizu deset crteža prikazan na Slici 78 i njime završavam jednogodišnje razdoblje crtačke aktivnosti. Rad me ponovno vraća na razrušena i zapuštena mjesta predstavljena u radu Matijević Cakić (2015), ali se ovaj put tiče prostora stvarnoga, postojećega gradilišta – mjesta gdje se neprestano nešto događalo, a pomaci su bili vidljivi. Svakodnevnim prolaskom na putu do radnoga mjesta promatram rast građevine i njezinu uklopljenost u poluprazan krajolik koji je iščekivao promjene. Crtež se znatno razlikuje od izvorne fotografske bilješke korištene tijekom rada, a prostor gradilišta poslužio je kao poticajni motiv kojim ću prenijeti vizualnu poruku na papir. U konačnici se, naime, zgrada čiji je nastanak u tijeku doima poput broda koji tone zahvaćen olujom. Promjena koju je motiv doživio odraz je vlastitih strahova od neuspjeha i nedoraslosti zadanomu cilju. Početni pojam gradilišta odnosno gradnje

u određenome smislu ponavlja djelo stvaranja. U gotovo svim drevnim i suvremenim kulturama građenje prate obredne aktivnosti kojima se osigurava pristanak prirode na čovjekovu veliku intervenciju i duhovno pročišćavanje lokacije (Chevalier i Gheerbrant, 1987).



Slika 78: *Bez naziva*, 2016.

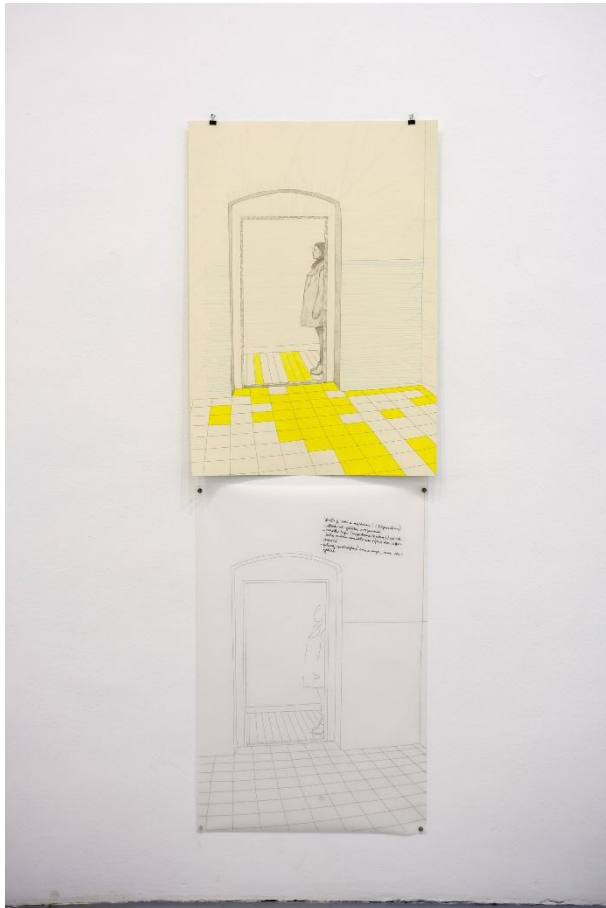
olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm

Foto: Vjeran Hrpka

Prikazani je prostor gradilišta zahvaćen olujom. Po završetku rada na crtežu, zanimljivo je bilo promatrati njegov nastanak od mirnoga, jednostavnoga, gotovo geometrijskoga nacрта do potopljenoga plovila. Nakon postavljanja osnovnih linija moja se iskrena namjera za prikazivanjem stvarnoga urbanog krajolika u nastanku mijenja. Promjena započinje nanošenjem gustih sivih valova, koji ujedno podsjećaju na dim ili teške oblake, a potom i munja u prostorima interijera nedovršene građevine. Ambivalentna je uloga munje ona uništenja ili osvjetljenja – ognja ili bljeska. To se prirodno električno pražnjenje premješta od oblaka do interijera konstrukcije koja se našla u nevolji i čini prostor nepristupačnim za čovjeka. Posljednje forme koje nanosim kišne su kapi oblikovane žutom obrisnom linijom te njima ispunjavam ostatak formata. Iako je motiv nanesen u diskretnome obliku, prostorno dominira prikazom. Prema Chevalier i Gheerbrandt (1987) kiša se u većini slučajeva smatra simbolom

nebeskoga utjecaja na zemlju i čini ju plodnom. Zlatna je kiša dio grčke legende o Danaji, koju otac zatvara u podzemnu brončanu odaju kako ne bi rodila sina koji bi ga prema proročanstvu trebao ubiti. Zeus preuzima obličje zlatne kiše te prodire kroz pukotinu odaje i oplođuje Danaju, nakon čega ona rađa Perzeja. Na tome primjeru istaknut je spolni simbolizam kiše koji je u uskoj vezi sa simbolom vegetacije kojoj je potrebna kiša da bi živjela (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Na crtežu nije moguće odmah otkriti redoslijed nastanka motiva, ali kiša prikazana na Slici 78 zaista dolazi u posljednjim trenucima rada kao osobni simbol dodatnoga izazova. Nije plodonosna niti spasonosna, a ishod kojemu vodi može biti pozitivan ili negativan. Oluja je prema tomu postala nezaobilazan kontekst zadnjega u nizu crteža. Simbolički gledano, ona upućuje na stvaralački proces i rađanje iz kaosa. Oluja je nedvojbeno romantična ideja koja govori o čovjekovoj težnji k ispunjenju, smislenijemu životu (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Do oluje je došlo neočekivano, bez prethodne najave, a u toj se neizvjesnosti krije čar kreativnoga procesa – nevrjeme doneseno zadnjim crtežom u nizu najavljuje novi veći početak. Iz navoda stoga ne čudi što je to posljednji rad nakon kojega se upuštam u novu, drukčiju vrstu aktivnosti u koju ću pokušati uklopiti prethodno proživljena iskustva i stečene spoznaje.

Prilikom izlaganja deset crteža u prostoru Galerije *Bačva* ispod svakoga uratka postavljam bilješke vezane uz crtež, otisnute na paus papiru. Tim postupkom pružam uvid u vlastite korekcije i poticaje koje sam prikupljala tijekom crtanja svakoga pojedinačnog rada te omogućujem njihov pregled tik uz pripadajuće im crteže.



Slika 79: izložba *Polinom*, detalj, 2018.

Foto: Juraj Vuglač

3.1.2. Osobni muzej

Po završetku rada na pojedinačnim crtežima prelazim na sljedeće područje svoga istraživanja (b) u kojem se, nakon razgovorom s mentorom, odlučujem za jedan veliki prikaz sastavljen iz više manjih dijelova. Analizom likova koji su zastupljeni na deset prethodnih crteža dolazim do uvida u emocionalnu potrebu za razradom svoje pozicije unutar obiteljske konstelacije. Skupljanje fotografija za posljednji veliki prikaz odigralo je ulogu vodiča u tome promišljanju i usmjerilo me da još jednom prođem kroz povijest nekoliko žena s majčine strane obitelji. Drugi se put po redu, nakon rada *Telegram*, postavljam u ulogu detektiva i zapisničara obiteljske povijesti, ali ovom prilikom bez pomagača i svjedoka. Polagano stvaram novi dokument, bilješku koju će jednoga dana netko drugi promatrati kao izdvojeni trenutak prošlosti. Na izložbi u Galeriji Bačva to je razdoblje predstavljeno u obliku 19 fotografija poredanih u pet redova. One su eksponati mogega osobnog muzeja unutar kojega tražim poveznice među različitim likovima.



Slika 80: izložba *Polinom*, detalj, 2018.

Foto: Juraj Vuglač

3.1.3. Slagalica

Odabirom fotografija koje ću upotrebljavati u izradi velikoga crteža ulazim u treću etapu (c) pripreme za rad isključivo na crtežu *Polinom*, kao okosnici cjelokupnoga postava. Tada stvaram jukstapoziciju četiriju odabranih likova i razmišljam o položajima koji im pripadaju unutar okvira. Usporedno toj aktivnosti, neovisno o sadržaju, kreiram najprikladniji format kojime bih uprizorila budući događaj. Takav paralelni način rada, u kojemu se pozornost premješta s ideje odnosno sadržaja djela na okvir koji će taj sadržaj ograničiti, pokazao se vrlo poticajan u vlastitome stvaralaštvu jer istovremeno pruža osjećaj slobode i izgradnje granica. Iako se čine proturječnima, navedeni su pojmovi važne odrednice igre kao specifične ljudske aktivnosti, metode i stava, o kojoj ću pobliže govoriti u narednim poglavljima. Potreba za slobodom i istovremenom izgradnjom granica može se promatrati i kao potraga za strukturom, točnije rečeno strukturiranom aktivnošću, kao olakšavanjem vlastitoga kreativnog procesa i nelagode koja se javlja prilikom upuštanja u kreiranje nečega novog.

3.1.4. U korak s promjenom

Nakon definiranja formata i glavnih likova slijedi rad na dvjema umanjenim skicama (d) prilikom čega početna ideja prolazi kroz određene promjene. Prva je skica grublji pokušaj predočavanja uobličen korištenjem fotokopiranih materijala i pisanih bilješki kao podsjetnika koja bi svojstva crtež trebao sadržavati, a koje ne.

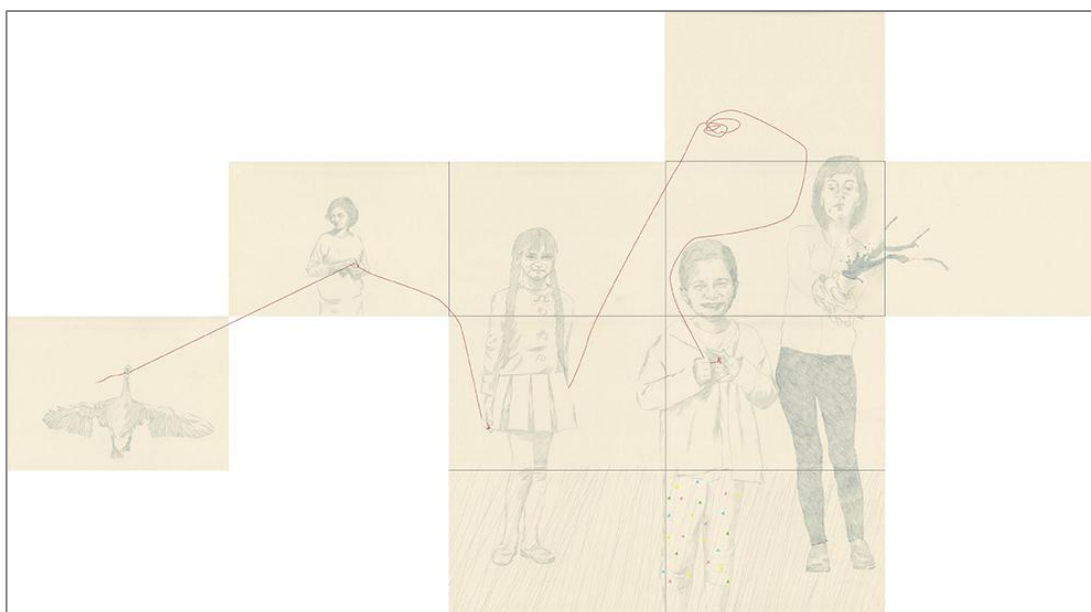


Slika 81: Prva skica, 2017.

digitalni tisak na papiru, 70 x 120 cm

Foto: Juraj Vuglač

Druga je skica pročišćena u odnosu na prethodno spomenutu poglavito zbog medija u kojem je rađena, a koji je istovjetan onomu u kojem je nastao i konačni veliki crtež. U tim trenutcima ujedno isprobavam tehnička svojstva materijala u kojem želim realizirati *Polinom*, a umanjenom skicom simuliram promatranje crteža iz daljine kako bih stekla uvid u raspored likova, njihove međudnose, optičku ravnotežu svjetline papira i ispunjenih ploha te poziciju tanke linije kojom naknadno povezujem tri ljudske i jednu životinjsku figuru. Govoreći o promjeni koju doživljava druga po redu skica, mislim upravo na tanku vrpce kojom na kraju te etape povezujem nacrtane likove. Prvi nacrt sastavljen od preslikanih materijala ne sadrži liniju, nego se ona javlja tek u idućem i tada je tamnocrvene boje. Na velikome radu mijenjam boju vrpce u bijelu, iz estetskih razloga, koje potom analiziram u 3.2.9. *Tanka bijela vrpca s čvorom* u kontekstu vlastitoga simboličkoga sustava.



Slika 82: Druga skica, 2017.
olovka na papiru, 84 x 148.5 cm

U ovom razdoblju rada usporedno s kreiranjem skica za veliki crtež *Polinom*, radim i na vizualnom dnevniku. Vođenje dnevnika pruža mi osjećaj rasterećenja od vlastitih očekivanja te omogućuje isprobavanje tehnika i motiva. Na Slici 83 vidimo stranice vizualnoga dnevnika koje su u sklopu cijeloga postava izložene pored prethodno prikazanih skica.



Slika 83: izložba *Polinom*, detalj, 2018.
Foto: Juraj Vuglač

Dvije su posljednje etape rada na velikom crtežu *Polinom* (g) i *Rekapitulacija* kao analiza istoga (h) detaljno razrađene u sljedećem poglavlju stoga ih u ovome odlomku samo navodim.

3.2. Polinom i Rekapitulacija

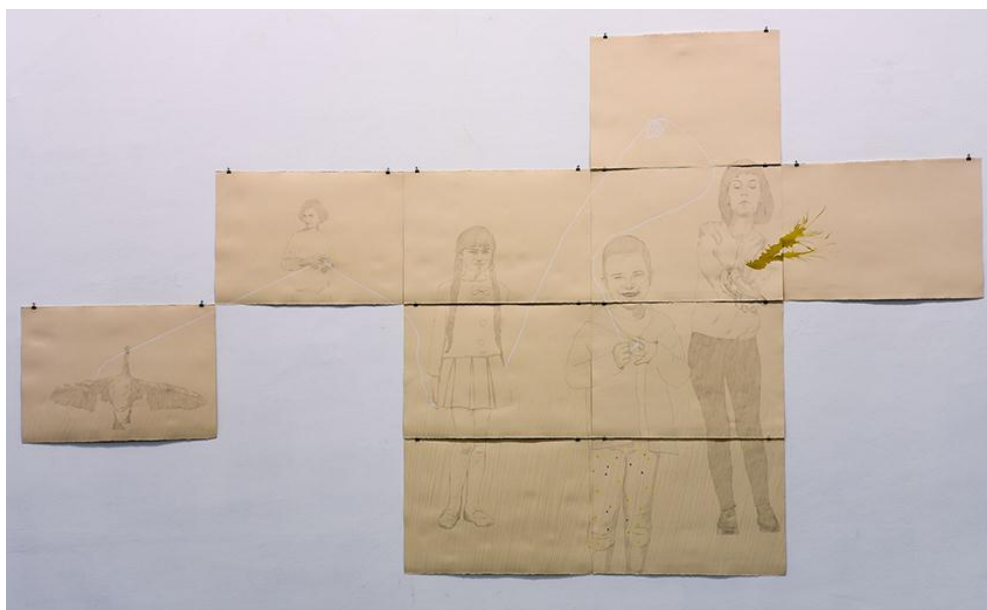
Veliki crtež *Polinom*, po kojem cjelokupni postav dobiva naziv, čine okosnicu praktičnoga dijela doktorskoga istraživanja. Crtačkom aktivnošću tijekom 2016. godine dolazim do stvaranja osobne simbolike te ujedno obraćam pozornost na tehničke karakteristike koje imam namjeru rabiti na završnom crtežu. Veliki crtež *Polinom* stoga u likovnome smislu predstavlja osnovnu zamisao ovoga istraživanja. U sljedećim ću poglavljima detaljno objasniti pojedine sastavnice djela odnosno osobne simbole kojima se koristim na crtežu. Za početak ću iznijeti koncept djela, a završiti s načinom oblikovanja nepravilnoga formata crteža te odabirom naziva *polinom*.

3.2.1. Likovna osnova / koncept

Veliki crtež *Polinom* sastavljen je od dvanaest araka blago toniranoga papira za duboki tisak Fabriano Rosaspina Ivory. Pojedinačni su listovi dimenzija 70 x 100 cm, dok se cjelokupni crtež prostire u okvirnom formatu visine 280 cm i širine 500 cm. Rad je izrađen u kombinaciji tehnike grafitnih olovaka različitih mekoća, bijeloga akrila i tuša u boji. Postav rada ovisi o prostoru u kojem se izlaže te prema tome može biti smješten na zidu ili na tlu. U oba slučaja, zamišljeno je neformalno izlaganje, slično onom u atelijerima, gdje su crteži izloženi poput podsjetnika na ideje koje čekaju svoju krajnju izvedbu. Crtež *Polinom* prvi je put bio izložen tijekom istoimene samostalne izložbe u Galeriji *Bačva*, Hrvatskoga društva likovnih umjetnika u Zagrebu, u rujnu 2018. godine. Tom je prilikom rad smješten na zid bliže ulaznim vratima. Izložbeni je prostor podijeljen na dijelove, a u svakome se nalazi jedno razdoblje izrade cijeloga postava, a završava upravo velikim crtežom *Polinom*, kao zadnjemu ostvarenju u nizu. Tako se, primjerice, na kružnom zidu nedaleko od velikoga crteža nalaze deset manjih s komentarima i ispravkama, koji su prethodili njegovu nastanku, a o kojima sam detaljnije pisala u poglavlju *3.1.1. Postupno prilaženje*.

Promatrajući motiv koji crtež uprizoruje, najprije uočavamo mirovanje i jednostavnost. Pet figurativno prikazanih likova nositelji su radnje: četiri ženske osobe i jedna životinja u pozadini. U prvome se planu nalazi lik djevojčice, a iza njega dva su ženska lika u gotovo istoj ravnini. U pozadini s lijeve strane smještena je žena čija je figura djelomično kadrirana, dok je

najudaljeniji životinjski lik labuda. Pored navedenih protagonista u prizoru sudjeluje nekoliko drugih elemenata, a to su tanka bijela nit koja se proteže cijelim formatom, sitan šareni ukras na djevojčicinim hlačama i šalica s prolivenom kavom. *Nevidljiva* radnja zbiva se u nepostojećem prostoru sugeriranom tek nježnim geometrijski izvedenim linijama koje se doimlju poput vlati trave. Osim naznake tla ne postoje druge prostorne smjernice koje bi otkrile gdje se likovi uistinu nalaze. Te su esetske karakteristike preuzete iz tzv. *paralelne perspektive* i *sumi-e* slikarstva Japana. Devidé (2006) opisuje da se krajem 19. stoljeća japanski umjetnik služio perspektivom na način da sve paralele ostavlja paralelama i unutar formata. Ta je odluka proizišla u skladu s umjetnikovim doživljajem okoline u kojoj živi: usporednice se sastaju u udaljenoj točki platna, a umjetnik na nj stavlja ono što je vidio *izvan* sebe. Ne ističe povlaštene točke plohe po kojoj slika ili crta te on živi *unutar* svojega doživljaja. *Sumi-e* slikarstvo pak u mnogočemu podsjeća na simbol. Ono je izravan prijenos umjetnikova doživljaja na slikarsku podlogu. Međutim, ono što je nanešeno nije realan oblik predmeta, nego njegov duh. Sumi-e slikar promatraču pokušava predati ključ kojim će ovaj samostalno dokučiti viziju umjetnika (Devidé, 2006).



Slika 84: veliki crtež *Polinom*, 2017.

olovka, akril, tuš i kava na papiru, 280 x 500 cm

Foto: Juraj Vuglač

Polinom izgleda nedovršeno, započeto pa ostavljeno, kao da mu se uvijek mogu vratiti. Osjeća se, kao i u mnogim prethodnim radovima, prisutnost prekida koji gotovo da postaje

dijelom idiosinkratičnog stila. Prekid ili zaustavljanje iskrsava u posljednjim etapama rada i obustavlja aktivnost u trenutku koji prethodi najsnažnijim misaonim radnjama usmjerenima k stvaranju *novoga*. U svojoj doktorskoj disertaciji umjetnica Ines Matijević Cakić (2015) ističe ulogu prekida u jednom sasvim drukčijem kontekstu, onomu majčinstva. Čak i iz te perspektive, postoje dodirne točke s vlastitim shvaćanjem prekida tijekom umjetničke aktivnosti. S obzirom na dvostruke uloge koje igraju većina likova na crtežu *Polinom*, a to su upravo uloge majki i kćeri, smatram vrijednim spomenuti i prekid radnje uvjetovan vanjskim čimbenicima koje su izvan kontrole subjekta koji vrši aktivnost. Matijević Cakić (2015) objašnjava pojavu koju je razradila Lisa Baraitser, profesorica na Odjelu za psihosocijalne studije londonskoga Sveučilišta Birkbeck, na sljedeći način:

„Baraitserova poseban značaj posvećuje teoretiziranju značenja prekida i psihološkoga učinka koji on uzrokuje kod majke. Pojam prekida podrazumijeva djetetovo prekidanje majčine karijere, planova ili, pak, prekidanje svakodnevnih radnji poput mišljenja, razmišljanja, spavanja, kretanja ili dovršavanja obveza. Baraitser tvrdi da je prekid “srž majčinstva”, u prekidu se ustrojava majčinska subjektivnost koju tumači kao “prolazno stanje koje se otkriva upravo nizom prekida, smetnji i neprilagođenosti u svakodnevnome iskustvu majčinske brige i bivanja majkom” (Baraitser, 2009: 11). Uslojavanje iskustava gradi majčinsko vrijeme koje Baraitser opisuje kao ono koje je uronjeno u sadašnjost okarakterizirano ponavljajućim prekidima i trenutcima dokidanja koja potiču stvaralački potencijal. Tu se ne umanjuje činjenica da prekid ima destabilizirajuću moć koja majku izbacuje iz ravnoteže. Međutim, Baraitser nudi mogućnost da se taj događaj sagleda kao živahan i produktivan prostor koji “primorava majku da pristupi mišljenju i osjećanju koje je izvan njezinoga uobičajenog repertoara, koji ju potiče u stanje “osim sebe” sa svim dodatnim značenjima koje ono donosi, kao što su intenzivnost, ushićenje, uzbuđenje, ali i tjeskoba i očaj” (2009: 75) (Matijević Cakić, 2015: 15).

Iz navoda je vidljivo da ne možemo izuzeti majčinstvo iz kreativnoga procesa žene koja je u trenutcima svoga rada istovremeno i majka jer se bivanjem u toj ulozi stvaraju određeni refleksi potaknuti dugogodišnjim proživljavanjem uloge, u što bismo vjerojatno mogli ubrojiti i spremnost na hitro započinjanje aktivnosti kao i funkcioniranje te ustrajanje u započetoj radnji usprkos čestim prekidima.

Govoreći o prekidima, ponovno bih istaknula poimanje stanke i karakteristike japanske estetike koje započinjem u poglavlju 3.1.1. *Postupno prilazjenje*. Zaustavljanjem ili prekidom ustupljujem mjesto nedovršenosti kao osobnome simbolu razvoja i promjene – *napuštam* rad. Tim načinom stvaram prostor unutar kojega se prizor protjecanjem vremena mijenja. Promjena se odražava promatranjem izdvojenoga rada te cijeloga postava u različitim vremenskim

razdobljima, ali i kroz fizičku transformaciju papira na koju upućujem na početku izlaganja, u poglavlju 3.1. *U potrazi za osobnim simbolima*. Naime, dužim odlaganjem papir kojim se koristim doživljava blage promjene u nijansi boje pa na taj način svaki korišteni arak postaje jedinstven. Odlaganjem rada na duže razdoblje, autorovim napuštanjem stvara se specifičan patos slojevito predočen gotovo neprevedivim terminom *mono no aware*. Taj japanski izraz nedvojbeno prijenosom u drugi jezik gubi neke karakteristike, no najizravnije bi značenje bilo *tuga stvari* – prolaznost materijalnoga života. Takva se vrsta sjete definira kao osjetilno iskustvo proživljeno na pasivan način, međutim da se radi isključivo o tome pojam ne bi nikada poprimio kulturološku poveznicu.⁷⁰ Vladimir Devidé (2006) izraz *mono no aware* povezuje s japanskom sposobnošću empatije. Mogućnost čovjekova poistovjećivanja s predmetom sigurno je u vezi s animističnim putem na koji šintô osjeća svoj okoliš, ali nije jedini čimbenik koji je utjecao na stvaranje takvoga odnosa. Sposobnost suosjećanja sa stvarima odražava se i u japanskoj estetici, upravo u navedenome terminu. Latinska bi inačica mogla biti *lacrimae rerum*, „suze stvari“ (Devidé, 2006). Atelijerskim načinom izlaganja, kronološkim nizanjem cjelina odnosno razdoblja nastanka galerijskoga postava i pružanjem na uvid bilježaka opraštam se od svojega dugogodišnjega rada. U izložbenome će se prostoru *Polinom* sam privesti kraju mojim odmakom.



Slika 85: izložba *Polinom*, dio postava u Galeriji *Bačva*, 2018.

Foto: Juraj Vuglač

S druge strane, naprasni je završetak moguća vrsta osobnoga nenadvladanog otpora tijekom kreativnoga procesa. Otpor kao psihoanalitički konstrukt pojavljuje se u sklopu već

⁷⁰ preuzeto s <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/06/06/arts/mono-no-aware-subtleties-of-understanding/#.WxOHEfWxWpp> 4. lipnja 2018.

spomenute terapijske funkcije simbola koja je jedna od glavnih pokretača prilikom nastanka crteža *Polinom* te svih popratnih skica i bilješki ukupnoga procesa. U nastavku teksta razjasnit ću važnost otpora unutar umjetničke aktivnosti sa stajališta psihoanalize te upozoriti na nužnost prisustva otpora kao jamca promjene.

Upravo ti nesavladivi otpori potaknuli su Freuda da odustane od hipnoze i sugestije i uvede novo fundamentalno pravilo u terapijski odnos s pacijentima, odnosno metodu slobodnih asocijacija. Od pacijenata je počeo zahtijevati, kako to opisuje u Daljnjim preporukama za psihoanalitičku tehniku, da kažu sve što im pada na pamet uspoređujući to sa situacijom „kao da sjede pokraj prozora u vlaku koji se kreće i opisuju promjene u okolini koje se događaju“. Uvođenjem slobodnih asocijacija znatno je prošireno određenje otpora koji sada ne znači samo „opoziciju psihoterapijskoj proceduri već opoziciju opservirajućem ego pacijenta u stjecanju i asimilaciji uvida te želji za izlječenjem“ (Kozarić-Kovačić i Frančišković, 2014: 71-72).

Odbacimo li termin pacijent, simboliku otpora bismo mogli primijeniti na svakodnevne situacije. Ipak, u umjetničkoj je aktivnosti otpor poput signala koji umjetnika usmjerava kojim putem treba krenuti. Lakoća izvedbe gotovo uvijek za sobom ostavlja vlastiti neuspjeh, predaju i strah od suočavanja s novim, nepoznatim. Prevladati ili samo osvijestiti otpor korak je k promjeni i trenutak kada to stanje nelagode postaje umjetnikov saveznik. Kozarić-Kovačić i Frančišković nadalje ističu Freudovo otkriće slobodnih asocijacija i činjenice na koji je način ono unaprijedilo modernu psihoanalizu.

Ova je promjena praćena i promjenom u pristupu otporu. „U usporedbi s prijašnjim razdobljem, kada je otpor trebao biti nadvladan kao negativna pojavnost u terapijskom radu, sada otpor postaje sastavni dio terapijskoga rada kao onaj koji korak po korak prati razvoj terapijskoga procesa“ (Kozarić-Kovačić, Frančišković, 2014: 72).

Promatranjem vlastitih otpora osoba stječe uvid u ono što održava nepromjenjivost njegova stanja. Otpor je vjerojatno prisutan tijekom svake kreativne aktivnosti, no njegovu ulogu u umjetničkoj aktivnosti mogu osvijestiti s vlastitoga stajališta. U tom smislu primjenjiva je *analiza otpora*, termin također skovan u psihoanalizi, putem koje spoznajemo osnovu naših unutarnjih snaga koje omogućuju stvaranje simbola tijekom umjetničke aktivnosti. Važnost slobodnih asocijacija u životu je umjetnika vrlo opipljiva i sveprisutna, a očituje se u svakodnevnom skiciranju, vođenju vizualnoga dnevnika te bilježenju ideja za djela koja se tek trebaju realizirati. Te notice zaista jesu tihi impulsi novih zamisli, njihovi prvi udasi, koji stvaraju napetost i potrebu za razradom i ostvarenjem. Također, predstavljaju sirovi materijal koji će u budućnosti biti oblikovan i postati dijelom simboličkoga umjetničkoga jezika. Takav materijal *pod naponom* svojevrsno je neovisno ostvarenje samo po sebi te zavrjeđuje zasebnu

analizu, zbog čega mu i posvećujem dio promišljanja unutar disertacije u zasebnome poglavlju 3.1.4. *U korak s promjenom*, i prostor izložbenoga postava u galeriji. Na dinamičan i duhovit način, *smirenom* osebujuošću, umjetnik Ante Rašić izlaže u zagrebačkome Studiju Moderne galerije *Josip Račić* nerealizirane radove okupljajući tom prilikom ideje koje iz različitih razloga do sada nije uspio realizirati. Te su zamisli duže vrijeme postojale samo u Rašićevoj glavi, ali i kao zaboravljene skice, bilješke ili fotozapisi. S obzirom na to da su izloženi radovi dugo *odloženi*, na kušnji je i samo vrednovanje njihova opstanka u odnosu na protok vremena. U predgovoru za katalog izložbe Željko Marciuš upućuje na slojevitost umjetničkih bilješki neostvarenih ideja u vidu „višeznačnih složenih nutarnjih motrišta“ (Marciuš, 2017). Slobodne umjetničke bilješke bliske su snu, za koji Artemidor pretpostavlja da je intelektualni uvid izražen simboličkim jezikom (Fromm, 1970). Iz simbola su vidljive naše individualne snage i prepreke jer se mogućnost osobnoga razvoja krije upravo u poteškoćama na koje nailazimo i koje uspijemo nadvladati. Simbol je jezgra psihičkoga razvoja i nositelj kreativnoga rasta u sklopu terapijske aktivnosti. Prema tomu se Jungov proces formiranja Jastva promatra kroz simbol (Kast, 2009).

U vlastitome se umjetničkom procesu otpor javlja više puta, u različitim intenzitetima i oblicima. Najčešća je, te ujedno i najlakša za prevladati, forma obeshrabrenosti zbog besmislenosti samoga rada i straha od neuspjeha ili konkurencije. Usprkos svim preprekama i mehanizmima obrane vrijedi pravilo o emotivnome značenju simbola: ako je neki simbol od velike emotivne važnosti, on usmjerava naše zanimanje i mi ga pratimo u kojem se god području umjetnosti s njime susretnemo (Kast, 2009). Prekid rada neposredno pred ulazak u novu etapu otpor je koji uspijevam svladati tek u nekolicini radova pa ga odlučujem upotrebljavati kao saveznika i sastavnicu vlastitoga izraza. Odustajanje i udaljavanje ostavljaju prostora daljem budućem stvaranju umjesto privođenja kraju i samoga završetka. U osobnome smislu negujem prekid kao jednu od metoda rada upravo s namjerom izbjegavanja zamora forme i sadržaja djela. Ne bih mogla povezati tu *predaju* s osjećajem za ravnotežu već čežnjom za prazninom i namjernom nedorečenošću koja ostavlja prostora za razvoj. Sputavam samu sebe, kao autoricu, od izricanja vlastite ideje u potpunosti i do kraja.

U osobnome likovnom izrazu praznina je likovni element ravnopravan ostalih sedam. Prostor, najbliži praznini, od nje se razlikuje jer ju jednim dijelom obuhvaća, međutim ona sama neuhvatljiva je i nepredvidiva. Njezina se jezgra stvara iznenada, rastvara postupno i širi poput prolivena sadržaja. Praznina rađa nove prostore i mogućnosti te donosi olakšanje dubokoga udaha i dugačkoga izdaha. Spomenuto Rauschenbergovo *stvaranje* praznine u izbrisanim de Kooningovu crtežu, doslovno je krčenje puta. Povezujem ga s *nađenom* prazninom deset

posloženih araka papira. Ploha koju sam si izgradila intimno je mjesto, poput kutije s uspomenu, unutar koje nema distrakcije. Na čiste plahte papira nježnim potezima grafitne olovke pažljivo polažem svoje dragocjenosti, gotovo ih umatajući u šuškavi papir. Odsutnost štiti likove, obavija ih maglom bjeline i izolira. Smještanjem u *brisani* prostor izbjeći će sve opasnosti.

Medij grafitne olovke diskretno je likovno sredstvo koje neće narušiti tišinu ugodne boje i teksture papira kao podloge. Nježnim linijama pažljivo gradim prizor pred sobom, pazeći da slojevi grafita ne dosegnu nepoželjan stupanj zasićenja. Linija je najzastupljeniji likovni element na crtežu *Polinom* te ujedno tvori i nekoliko prisutnih ploha. Linija je kao likovni znak uvjetovana u prvome redu materijalom od kojega je nastala.

„Služeći se nadalje semiotičkom terminologijom⁷¹ kažemo: trag je interpretent (posrednik) kojega nam predstoji interpretirati (posredovati). Iz posredovanja proizlaze drugostepene konotacije ad infinitum“ (Damjanov, 1991: 9).

U jednom od svojih posljednjih intervju⁷² Josip Vaništa govori o liniji, praznini i bjelini u svojim radovima gdje ističe kako se linija u njegovim radovima nastojala osamostaliti, a ne prihvatiti opisnu ulogu, kao što to obično bude na crtežima.

„Moja linija se zaustavila na papiru i nastojala je biti što samostalnija. Možda se i ukočila i stekla neku autonomiju. Iz te autonomije se kasnije pojavila "Srebrna linija" na bijeloj površini. Bijela površina je pojam čistoće, jednostavnosti, ako hoćete i – stanovitog nihilizma. Da bi se interveniralo, tražio sam nešto što će najmanje dirati tu čistoću i bjelinu. Što god da sam stavio gore na tu savršeno bijelu površinu, boju ili crtu igralo bi ulogu manjeg ili većeg oštećenja bjeline. Učinilo mi se da je ta srebrna linija, koja i nije boja, nego samo jedan potez – ono sredstvo koje će je najmanje povrijediti. Nisam imao hrabrosti, i to je moj neuspjeh, ostaviti bjelinu i ništa na njoj. Kao što je tu hrabrost imao Rauschenberg, moj vršnjak, koji je to radio u Americi. On je imao jednu fazu čistog bijelog platna. On je imao hrabrost koju ja nisam imao.“⁷³

Prilikom rada na crtežu *Polinom* mnoštvo je drugih čimbenika podupiralo zaustavljanje, a najznačajniji je od njih bio oprez. Zbog konteksta unutar kojega je djelo stvarano, nužan je oprez u konačnoj izvedbi, ali je on poticao popratne osjećaje poput tjeskobe, upitnosti, podvojenosti i sputanosti. Nisam željela kriti tu tihu unutarnju borbu već ju učiniti transparentnom u sklopu dugotrajnoga kreativnog procesa koji je pratio nastanak crteža. Sve su

⁷¹ Č. Moris, *Osnove teorije o znacima*, Beograd, 1975.

⁷² razgovor dostupan na <https://fraktura.hr/blog/josip-vanista-zivimo-da-bismo-umrli.html>

⁷³ preuzeto s <https://fraktura.hr/blog/josip-vanista-zivimo-da-bismo-umrli.html> 1. svibnja 2018.

mijene vidljive u popratnim sadržajima koji su izloženi uz glavni rad, a to su skice, crteži, fotografije, bilješke i uvećani segmenti pojedinih zapisa. Crtež *Polinom* na prvi se pogled čini eteričan i lak, međutim on je uistinu titraj straha, zadržka i muk. Smještanjem u prostor Galerije *Bačva* cjeloviti se postav izložbe nadovezuje na velebnu prazninu interijera. Teksture papira spajaju se s površinom zida, a tišine prizora ulaze u one samoga prostora. Izložci dobivaju dodatni omotač – čvrstu opnu unutar koje se vodi nepomična bitka.



Slika 86: izložba *Polinom*, dio postava u Galeriji *Bačva*, 2018.

Foto: Juraj Vuglač

Izložbeni je prostor kao takav simulacija tijela umjetnika. On pruža privremeno utočište cjelovitome uvidu, ideji i ostvarenju, u određenome vremenu i mjestu. Postav se fizički preslaguje od izložbe do izložbe, ali potka miruje. Svladati ili osvojiti prostor galerije zagrebačkoga Hrvatskoga društva likovnih umjetnika u tome slučaju nije bilo dijelom moga nacrt. Ideja i njezin vanjski aspekt rasute su bilješke u ateljeu, sa svim usponima i padovima kao ravnopravnim sastavnicama procesa. Stvaranje simbola također podrazumijeva složen slijed stanja, paralelan kreativnome umjetničkom procesu te je, u tome slučaju, neodvojiv od njega. Iz toga razloga *podastirem sve dokaze* i stvaram okruženje misaone osamljenosti umjetnika i njegova djela. Unutar postava jednako kao i unutar svakoga rada ponovno je prisutan prekid – napuštanje scene pri kraju stvaralačkoga postupka. Obilna praznina među pojedinačnim djelima naglašava odsutnost autora. Rad je ostavljen na kraće vrijeme ili pak u

potpunosti, a stvari se tijekom toga razdoblja neizvjesnosti mijenjaju. U napuštenoj radnoj sobi kao da uvijek iznova očekujemo predanoga istraživača, koliko god dugo izbivao.

3.2.2. Izdvojeni simboli

Stvaranje simbola razmatrano u ovoj disertaciji razvijalo se tijekom tri godine, ako za polaznu točku uzmemo najstariji izloženi crtež / bilješku. Iz toga proizlazi uvid o složenosti slijeda koji se odvijao usporedo umjetničkoj aktivnosti. Kao što je u prethodnome poglavlju istaknuto, ne možemo u potpunosti govoriti o dvama odvojenim procesima s obzirom na to da jedan uvjetuje drugi, i obrnuto. Jednostavnije rečeno, usredotočujući se isključivo na aktivnost stvaranja osobnih simbola, a bez pokušaja uklapanja istih u proizvod umjetničke aktivnosti, ne bih postigla jednak učinak kao i koristeći se objema mogućnostima prilikom oblikovanja osobnih simbola. Izranjanje osobnih simbola u tijeku vlastite angažiranosti unutar umjetničke aktivnosti povezujem s Frommovim razumijevanjem snova i mitova kao važnih segmenata ljudskoga života. U svome djelu *Zaboravljeni jezik*, Fromm navodi citat iz Talmuda koji glasi „Neshvaćen san nalik je na neotvoreno pismo“ (Fromm, 1970: 17). Ako ne razumijemo jezik kojim nam snovi i mitovi nešto poručuju, gubimo većinu onoga što znamo o sebi, ali i što sebi govorimo u trenucima kada nismo zaokupljeni radnjama vezanima uz vanjski svijet (Fromm, 1970). Anthony Stevens (2005), ugledni britanski psihijatar i jungovac, također stavlja naglasak na psihološko pitanje povezanosti osobnih simbola snova i kolektivnih simbola mitova i religija te citirajući austrijskoga psihoanalitičara Otta Ranka, da je mit kolektivni san jednoga naroda, nadodaje kako su veliki umjetnici u stanju iz vlastite dubine iznijeti na površinu odraze osjećaja zajedničkih čitavome čovječanstvu (Stevens, 2005). U djelu *Mitologije* Roland Barthes (2009) analizira francuske mitove te svakodnevne suvremene fenomene. Prema Barthesu mit je iskaz, komunikacijski sustav, poruka. Mit nije određen sadržajem poruke već načinom na koji je iskazuje. Mitologija je manji dio opsežne znanosti o znakovima, koju je početkom 20. stoljeća utemeljio de Saussure. U mitu ponovno nalazimo tročlanu strukturu, spomenutu u poglavlju *1.1. O simbolu: označitelj, označeno i znak*. Mit je ipak zaseban sustav jer je nastao prema semiološkom lancu prije njega (ono što je u prvome sustavu bio znak, u drugome je označitelj). U mitu stoga nalazimo jezični sustav koji mit preuzima da bi izgradio vlastiti sustav, i sam mit kojega autor naziva *metajezikom*. Funkcija je mita označavanje i prenošenje obavijesti, omogućavanje razumijevanja i nametanje. Barthes podsjeća da su vrste građe mitskoga iskaza jezik, fotografija, slikarstvo i druge (Barthes, 2009).

U procesu stvaranja simbola značajan udio zauzimaju naše unutarnje snage odnosno osobni kapaciteti, podsvjesni materijali koje smo sposobni preoblikovati i iznijeti na vidjelo. Umjetnik je takvoj aktivnosti izložen svakodnevno pa samim time stječe sposobnost opserviranja i poimanja idejnih preobrazbi u umjetničkim djelima. Prosječan će promatrač doseći određenu razinu simbolike, koliko mu to dopušta njegovo podsvjesno, kulturna razina te kultiviranost njegova oka. Damjanov (1991) upućuje na njemačkoga povjesničara umjetnosti i književnika Konrada Fiedlera koji kazuje da se umjetnik razlikuje od znanstvenika ili predanoga ljubitelja umjetnosti po tome što mu je opažaj otvoren neprekidnoj preobrazbi sebe, ukidanju onoga što je, ako je to moguće, dovršio te sadržaja koji mu je poznat (Damjanov, 1991). Na temelju Fiedlerova opažanja smatram da otvoreni opažaj u neraskidivoj vezi s podsvješću svojim međusobnim djelovanjem stvara posebnu dinamiku oblikovanja simbola u sklopu umjetničke aktivnosti.

Prije analize osobnih simbola na vlastitim crtežima, istaknula bih da su razmatrani simboli mahom figurativnoga karaktera. Govoreći isključivo o velikom crtežu *Polinom*, simboli su utjelovljeni u ljudskome obličju meni bliskih osoba, dok je jedan simbol životinjskoga oblika. Pored dominacije četiriju ženskih figura, uočavaju se tri osobna simbola uobličena u svakodnevne predmete tj. pojave. Važno je istaknuti da se simbolika toga crteža krije u odnosima likova, njihovoj dobi, stavu ili smještaju unutar formata te čak i u postupku slaganja dijelova u cjelinu. Promatrajući *Polinom* tijekom dužega vremenskog razdoblja osjećala sam njegovu prikrivenu dinamiku i promjenu. Nova su se značenja, mogućnosti i kombinacije, kojih u početku nisam bila svjesna, otvarale preda mnom. Simbolički jezik kojega uz umjetnost povezujemo još i s mitovima i snom, oblik je nepredvidive i slojevite komunikacije koja raste i grana se poput živoga organizma, a put kojim vodi onaj je unutarnje promjene. Fromm (1970) navodi da Bachofen i Freud skreću pozornost da se nerijetko najvažniji element stvarnoga sadržaja sna ili mita pojavljuje kao gotovo nevažan dio izraženoga oblika, dok je glavni naglasak onoga što vidimo samo manje značajan dio stvarnoga sadržaja.

Analizu i tumačenje nastalih simbola započet ću isticanjem prikazanih likova i elemenata koji ih prate, a potom ću te izdvojene segmente predstaviti kronološki odnosno tijekom kojim su nastajali na crtežu. Nakon imenovanja slijedi detaljno razmatranje i pojedinačna analiza svakog simbola unutar kojih se otvaraju prostori za podskupine simbola nastale interakcijom onih glavnih. U tom smislu promatramo sljedeće glavne segmente:

1. drugi plan, desno: autoportret sa šalicom kave koja se izlijeva
2. prvi plan: kći Ana
3. drugi plan, lijevo: majka prikazana kao djevojčica

4. četvrti plan: baka
5. treći plan: labud
6. sitan uzorak na Aninim hlačama
7. tanka bijela vrpca s čvorom
8. slaganje kao princip stvaranja
9. naziv crteža: *Polinom*

Sveukupna je analiza navedenih simbola u nastavku vrlo intimnoga ishodišta, a obrazloženje simbola nastalo je na osnovi vlastitih iskustava, razmišljanja i osjećaja te praćeno izvorima iz stručne literature. Napomenula bih da analizu počinjem s vlastitoga stajališta, a potom simbol istražujem u odabranoj literaturi. Nakon toga stvaram poveznicu tih dvaju procesa. Prisjetimo li se u uvodu spomenute Chevalierove (1987) raščlambe složene problematike pristupa funkcijama simbola i navedenih devet funkcija, izdvojila bih petu po redu, pedagošku i terapeutsku funkciju. Nedvojbeno je priprema izložbe *Polinom*, a posebice dugotrajan rad na istoimenu crtežu odigrao terapeutsku ulogu u mome osobnom životu, kao način nošenja s gubitkom voljene osobe, i umjetničkome radu. Sposobnost simbolizacije, introspektivnost i osvješćivanje vlastitoga kreativnog procesa kroz znanstvene spoznaje otvorili su mi prostore nove vrste učenja i poimanja.

Jungov znanstveni termin individuacije podrazumijeva oslobađanje Osobnosti (Jastvo) iz neodgovarajućega oklopa persone i sugestija nesvjesnoga. Verena Kast (2009) u svojoj knjizi *Dinamika simbola, Osnove Jungove psihoterapije* procesom individuacije obuhvaća suočavanje svijesti s nesvjesnime u formi dijaloga, a zajedničko polje ovih dvaju sadržaja nalazi u simbolima. Međutim za Kast je individuacija utopija – stimulans za naše čežnje, pokretanje i razjašnjavanje onoga za čime zapravo žudimo. Kao apsolutna cjelovitost ona zapravo uopće nije moguća. Ako se terapijskim procesom nastojimo usmjeriti k individuaciji, tada se nesvjesno i svjesno povezuju u simbol na području ponovno pokrenutih sadržaja. Djelovanjem takvih simbola moguć je kreativan razvoj ličnosti (Kast, 2009). Za razliku od Freuda, Jung je smatrao da je sposobnost simbolizacije odnosno sklonost k oblikovanju simbola zdrav, kreativan i sastavni dio našega psihičkoga sklopa (Stivens, 2005). Rollo May, američki egzistencijalni psiholog, u svojoj knjizi *The Courage to Create* na jedinstven način spoznaje da „kreativni proces ne trebamo istraživati kao proizvod bolesti, već kao reprezentaciju najvišeg stupnja emocionalnoga zdravlja, kao ekspresiju normalnih ljudi u činu samoaktualizacije” (May, 1975: 40).

Američki psiholog J. P. Guilford izdvojio je pet različitih mentalnih operacija: spoznaja, memorija, konvergentno mišljenje, divergentno mišljenje i evaluacija. Posebno analizirajući

konvergentno i divergentno mišljenje zaključuje kako kreativnost proizlazi iz operacija divergentnoga mišljenja (Kroflin i dr. 1987). Divergentno se mišljenje odvija u široko određenim okvirima, slobodno i s raznovrsnim mogućnostima te vodi ka karakteristikama osjetljivosti za probleme, originalnosti, fluentnosti, fleksibilnosti i elaboracije u pojedinca. Divergentno i konvergentno mišljenje idealno se nadopunjuju jer kreativnost zahtijeva stalno preispitivanje činjenica stečenih konvergentnim mišljenjem odnosno kombiniranje novih informacija s prijašnjim pohranjenim idejama (Kroflin i dr. 1987). Kast (2009) ističe Jungovu ustrajnost u tvrdnji da je kreativni čin najpotpuniji put k nesvjesnomu te da u takvoj aktivnosti uistinu kreiramo simbolički izraz naših stremljenja i poteškoća koji predstavljamo kao fantaziju. Na taj je način moguće nadvladati sve prepreke u našoj psihi (Kast, 2009). Zbog prirode istraživanja predstavljenoga u ovoj disertaciji te, u konačnici, oblikovanja cjelokupnoga galerijskog postava kojim je istraživanje predstavljeno u svome vizualnom obliku, smatram korisnim iznijeti etape kreativnoga procesa. Izložba *Polinom* promatraču se predstavlja upravo po tim razdobljima, pružajući jasan uvid u tijek i dinamiku svoga nastanka. Također, smatram da su osobni simboli izdvojeni u idućim poglavljima prošli navedene etape stvaralačkoga procesa kako bi došli do svojega konačnog oblika i trenutnoga značenja.

Čandrić (1988) navodi Wallaceovu identifikaciju četiri etape u procesu stvaralačkoga mišljenja, a to su preparacija, inkubacija, iluminacija i verifikacija. Ta se razdoblja općenito javljaju i tijekom rješavanja problema. Preparacija odnosno priprema prvi je stupanj stvaralačkog rada i počinje uviđanjem problema, oblikovanjem zadatka te prikupljanjem, uspoređivanjem i povezivanjem činjenica. Ipak, do značajnih se pomaka ne može doći oslanjanjem isključivo na imaginaciju već je nužno uvođenje refleksivnoga mišljenja. Trenutci lutanja i mnoštvo neuspjelih pokušaja sastavni su dio te potrage. Sljedeća etapa, razdoblje inkubacije neplanski je i nesvjestan proces jer se osoba odmiče od problema na koji je usredotočena. Ideje i misli nastale u tome razdoblju nerijetko su tek u svome začetku, necjelovite, te ako se ne zabilježe, često odlaze u zaborav. Razdoblje je inkubacije individualno, a nakon njega odjednom i neočekivano nastupa iluminacija. Odabrano se rješenje primjenjuje i problem se rješava u etapi verifikacije, posljednjem razdoblju stvaralačkoga procesa (Čandrić, 1988).

Inkubacija je dragocjeno razdoblje za umjetnika, i mogli bismo ustvrditi da je osoba čiji je životni poziv usko vezan uz kreativnost gotovo svakodnevno, latentno zadržana u toj etapi koja se odvija paralelno s ostalima, držeći umjetnika u stanju pripravnosti, svojevrsnome *stand byu* koji se aktivira pri svakomu najmanjemu podražaju. Tomu u prilog Čandrić (1988) ističe da visokoproduktivne osobe često rade na više problema istovremeno pa sukladno tim

preusmjeravanjima pojedine teme prelaze u sljedeće etape rada, dok druge *inkubiraju* određeno vrijeme. Nerijetko je rezultat inkubacije iznenadna pojava dobre ideje. Fenomen tzv. lutanja uma, vrijeme kada se naše misli udaljavaju od svakodnevnih ciljeva koje trebaju dostići, zajednički je svim osobama. Pojedina istraživanja (Hotz, 2009b i Tierney, 2010) navode da kreativne osobe često u mislima odlutaju (Degmečić, 2017). Kast (2009) piše da godine 1916. Jung opisuje tijek stvaranja simbola upravo onako kako se danas raščlanjuje kreativni proces, osobito etapa inkubacije. U tome razdoblju usporedno s padom pozornosti ulazimo u konflikte čime na mjesto svjesne koncentracije dolazi aktivno nesvjesno. Pronalaskom zadovoljavajuće ideje ulazimo u etapu uvida gdje ta ideja svijesti može biti dostupna u obliku simbola (Kast, 2009). U opisu inkubacije smatram važnim spomenuti *ikigai*, japanski način uviđanja životne svrhe. *Ikigai* djelomično možemo razumjeti uz Csikszentmihalyijev pojam *flow*, tzv. tok. Ken Mogi (2018), autor knjige o *ikigaiju*, govori da ljudi koji cijene antikni japanski porculan spominju da se „nesvjesnim stvaranjem“ postižu vrhunska djela. Suvremeni su umjetnici previše svjesni svoje posebnosti. Nekadašnja se djela nisu izrađivala kako bi se potom umjetnici isticali kao tvorci. Sve što su činili jest obavljanje svoga posao, ne očekujući ništa zauzvrat osim uporabne vrijednosti proizvoda. Poznavatelji uočavaju prisutnost čistoće i iskrenosti staroga porculana, koja danas više nije vidljiva. Prisutnost je u stanju toka vidljiva u kvaliteti djela (Mogi, 2018). Razdoblja kreativnoga procesa uočavam u izradi i strukturiranju izložbe *Polinom* čiji sam dvogodišnji nastanak, podsjećam, podijelila na šest etapa. Svaka se navedena aktivnost odvija u jednoj etapi, a prikaz izmjene navodim na sljedeći način:

- a. Postupno prilaženje (2016.) - preparacija
- b. Osobni muzej (2017.) - preparacija
- c. Slagalica (2017.) - preparacija
- d. U korak s promjenom (2017.) - inkubacija
- e. Veliki crtež *Polinom* (2017.) - iluminacija
- f. Rekapitulacija: analiza crteža *Polinom* (2018.) - verifikacija

Unutar prve aktivnosti rada na deset crteža, od triju ostvaranih u razdoblju preparacije, također se može uočiti izmjena četiriju razdoblja kreativnoga procesa, stoga pretpostavljam da iste možemo pronaći u svakoj aktivnosti zasebno. Međutim radi lakšega snalaženja unutar postava izložbe i preglednije raspodjele sadržaja koji prati disertaciju, smatram značajnijim iznijeti razdoblja koje se tiču šest dugotrajnih, glavnih aktivnosti koje su vodile k nastanku izložbe *Polinom*.

Kreativni je čin sam po sebi složen proces, što je vidljivo iz Taylorove raščlambe⁷⁴ kreativnoga tijeka. Razvojni su stupnjevi kreativnosti podijeljeni i prilagođeni temi disertacije na sljedeći način:

1. kreativnost spontane aktivnosti (spontan izraz: *Postupno prilaženje*, 2016.)
2. kreativnost usmjerene aktivnosti (spontano izražavanje uz svjesno nastojanje za postizanjem sličnosti sa željenim objektom: *Postupno prilaženje*, 2016.; *Osobni muzej*, 2017.)
3. kreativnost invencije (opažanje i izražavanje novih likovnih odnosa: *Slagalice*, 2017.)
4. kreativnost inovacije (stvaranje promjena u likovnom izrazu unošenjem složenijih likovno-jezičnih i tehničkih mogućnosti: *U korak s promjenom*, 2017.)
5. kreativnost stvaranja (stvaranje potpuno novih likovno-pojmovnih sustava odnosno novoga likovnog proizvoda prisutno je samo u ovome stupnju: crtež *Polinom*; *Rekapitulacija: analiza crteža Polinom*, 2018.)

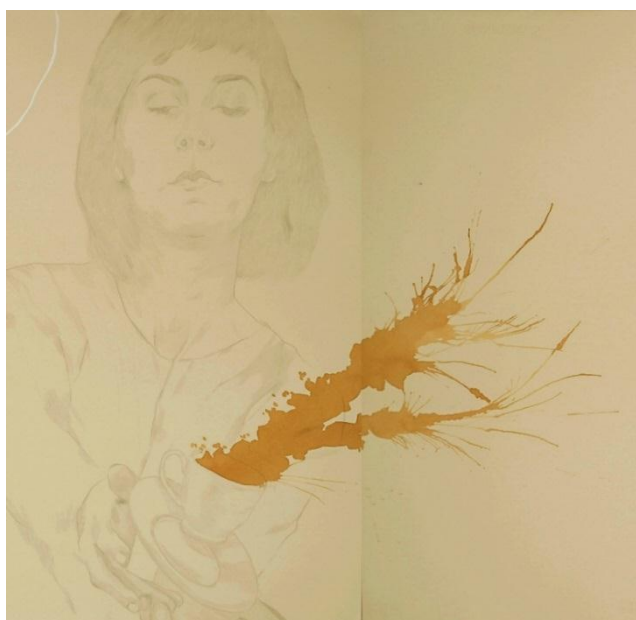
Puko upuštanje u kreativnu aktivnost nije jamac uspjeha, čak niti opipljivoga rezultata. Ta vrsta aktivnosti zahtijeva kontinuitet, uostalom kao i svaka ozbiljnija radnja, a posebice kada težimo stvaranju simbola odnosno osobnih simbola. Vratimo li se na početak rada na osobnim simbolima obuhvaćenima disertacijom, analiziramo trogodišnji rad tijekom kojega su se nizali kreativni procesi različitoga intenziteta i trajanja. Simboli su rijetko dostupni svijesti tijekom jedne kreativne aktivnosti. Oni se u većini slučajeva približavaju svjesnom kroz istoimene procese koje moramo istinski iskustveno doživjeti, realizirati i u konačnici samima sebi razjasniti (Kast, 2009). Nadovezujući se na Taylorov posljednji razvojni stupanj kreativnosti, kreativnost stvaranja, istaknula bih Cassirerovo poimanje svakoga sustava kao određenoga oblika umjetničkoga djela – rezultata svjesne umjetničke aktivnosti (Cassirer, 1978). S obzirom da u sljedećem poglavlju slijedi navođenje i analiza izdvojenih osobnih simbola unutar crteža *Polinom*, dodala bih i da je svako umjetničko djelo ujedno i sustav. Po svojoj je općenitoj definiciji sustav skup više elemenata povezanih u funkcionalnu cjelinu. Sustav podrazumijeva ukupnost načela kojima se uređuje područje koje isti obuhvaća. U filozofiji sustav podrazumijeva cjelinu iznutra povezanih dijelova, pri čemu je cjelina nadređena dijelovima jer ih povezuje, ali i uvjetuje način povezivanja. Sustav dijelimo na objektivni red i subjektivni skup spoznaja. Drugo se značenje javlja u djelima moderne filozofije, od Descartesa do Kanta, gdje se pojam sustava povezuje s hipotetičnim spoznajama uma. Hegel sustav poima kao samu

⁷⁴ raščlamba preuzeta s <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/sazetak1%20kreativnost.htm> 30. ožujka 2018.

zbilju unutar koje se razvija neka njoj pripadajuća ideja. U fizici se elementi sustava vrednuju s obzirom na njihovu međusobnu interakciju i utjecaj vanjskih čimbenika. Sustav je homogen ako se sastoji od jednakih elemenata, a heterogen ako je sastavljen od više njih.⁷⁵ U idućem poglavlju analizirat ću heterogeni sustav osobnih simbola, njegove pojedinačne elemente, međusobna djelovanja elemenata te čimbenike koji su uvjetovali njihov nastanak, oblik i položaj unutar velikoga crteža *Polinom*.

3.2.3. Autoportret sa šalicom kave koja se izljujeva

Crtež započinjem smještanjem vlastitoga lika u desni kraj nepravilnoga formata, blizu samoga ruba. Veličina se figure proteže na četiri vodoravno usmjerena lista papira koji se nižu jedan iznad drugoga. Autoportret namjerno postavljam u manje primjetan dio prikaza kako bih naglasila svoju ulogu *promatrača* i *čuvara*. Smatram važnim napomenuti da vlastiti lik jedini ne uspostavlja kontakt očima s promatračem, već je usredotočen na trenutak slučajnoga izlivanje kave iz šalice. Ta figura također nije u doticaju s tankom bijelom vrpcom koja povezuje ostale sudionike. Gornji sam dio tijela svoga lika pokrenula, namijenivši mu stav prilikom neočekivanoga događaja – ispuštanja šalice s kavom iz ruku. Lice i pogled ostaju usredotočeni, čak pomireni s iznenadnom situacijom, međutim ruke su one koje gube kontrolu.



Slika 87: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

⁷⁵ preuzeto s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58904> 12. svibnja 2018.

Edward Lucie-Smith (1987) u knjizi *Autoportret* kroz primjere iz povijesti umjetnosti predstavlja umjetnički fenomen prikazivanja samoga sebe. U srednjem je vijeku autoportret rabljen kao svojevrsan potpis umjetnika, iako je pojava toga motiva zabilježena već polovicom 2. tisućljeća prije Krista, na primjeru Stele kipara Baka iz razdoblja Amarne. Srednjovjekovni su arhitekti sakralne arhitekture nerijetko uklapali vlastite facijalne karakteristike u skulpturalne dekoracije. Renesansno je poimanje autoportreta osnaženo s obzirom na težnju k ljudskoj individualnosti, a ondašnji su teoretičari umjetnosti autoportret isticali kao začetak same umjetnosti – Leon Battista Alberti izjavljuje da je Narcis izumio slikarstvo nakon što je ugledao svoj prelijepi odraz u vodi (Lucie-Smith, 1987). Prvi umjetnik koji se odvažio učiniti autoportret velikim dijelom svojega stvaralaštva bio je Albrecht Dürer. Lucie-Smith primjećuje da je Dürer u tome pogledu obuhvatio širok spektar različitih raspoloženja, počevši od svoje adolescentske dobi te naglašavajući s vremenom sebe kao značajnoga pojedinca, nedvojbeno pod utjecajem religijskoga slikarstva (Lucie-Smith, 1987). Najsnažnija studija samoga sebe u povijesti umjetnosti dakako pripada Rembrandtu, a može se pratiti kroz dokumentaciju o umjetnikovu životu. Činjenice su uistinu okvir unutar kojega možemo analizirati njegovo djelo, ali istinska drama događa se u unutrašnjosti. Rembrandtovi autoportreti mijenjaju svoj karakter i namjenu usporedno s njegovim umjetničkim razvojem i napretkom (Lucie-Smith, 1987). Karijera Francisca Goye završava neposredno prije otkrića fotografije stoga Lucie-Smith svoje izlaganje dijeli na razdoblje koje je prethodilo fotografiji i ono što je uslijedilo poslije. Fotografski je aparat utjecao na slikarstvo, ali posebnu je promjenu unio u poimanje portreta jer je postavio standarde sličnosti sa portretiranom osobom. Međutim, napredak je fotografije bio spor, a snimci su u početku bili maleni i monokromni. Publika ujedno primjećuje da se snimkom postiže površna sličnost dok je slikar onaj koji može uhvatiti složenu ljudsku osobnost. Ipak, kamera je umjetnicima omogućila doživjeti kako ih drugi ljudi percipiraju (Lucie-Smith, 1987). Napravimo li veći vremenski skok u Lucie-Smithovoj analizi stižemo do mnoštva portreta koji su sastavni dio stvaralaštva bečkoga umjetnika Egona Schielea. U njegovu je djelu proces samootkrivanja ujedno i čin agresije umjetnikove narcistične osobnosti sklone egocentričnosti i samosažaljenju. U Schieleovim autoportretima Lucie-Smith (1987) vidi namještene poze melodramatičara koji praveći grimase sam deformira svoje lice. Ono što pak ta djela pretvara u izvrsnu umjetnost doza je očaja koja ih prožima. Schiele označava ključnu točku razvoja tradicije zapadnoeuropske vizualne umjetnosti – točku u kojoj umjetnikov stvarni motiv posaje on sam; gdje je svaki rad koji stvori, bez obzira na tobožnju temu, prije svega čin samootkrića i vlastite afirmacije (Lucie-Smith, 1987). Autor u daljnjem tekstu nastavlja isticanje pojedinih umjetnika za čiji je rad svojstven motiv autoportreta, poput

Picassa ili Warhola. U konačnici razmatra čimbenike koji autoportret čuvaju kao jedan od stalnih izazova u životu umjetnika, od pukih početaka umjetničke aktivnosti pa sve do danas. Razlog tomu autor vidi u cilju svakoga umjetnika, a taj je otkriti svoj vlastiti mit. Suvremeni autoportret pak omogućuje umjetniku povezivanje njegova vlastita djela s onima velikih majstora tijekom povijesti (Lucie-Smith, 1987).

Na početku sam poglavlja istaknula ulogu koju određujem sebi – onu *promatrača* i *čuvara* neobične skupine koja se prostire papirima. Težina uloge odražava se na vanjskom aspektu autoportreta koji je iz toga razloga oblikovan u trenutku potpunoga gubitka kontrole. Moja je namjera bila prikazati se u svakodnevnoj situaciji i u prisustvu predvidive, očekivane nezgode. Naoko nimalo strašna nezgoda krije u svojoj nekontroliranoj akciji osobni unutarnji osjećaj tjeskobe, nemira i straha koji se odrazio na tjelesnu aktivnost. Jednostavnije rečeno, *opterećenost*, za svoj krajnji ishod ima *gubitak* koji je taj teret i stvorio. Upravo je strah od gubitka satkao sjenu opterećenosti koja zamućuje moj nekada jasan pogled. U tome smislu gubitak možemo promatrati s dvaju aspekata – kao gubitak kontrole nad životnom svakodnevnicom i gubitak voljene osobe. Promatrano s desna na lijevo, tri osobe koje se uz autoportret nalaze na crtežu jesu moja kći, majka i baka. Razmještajem meni najbližih ženskih članova obitelji ujedno tražim i svoj položaj u tom nizu, želeći pronaći nešto svoje u njima i njihove osobine u meni. Crtam tri žene jer ih želim razumjeti. Strah od gubitka, razumljivo, javio se zasnivanjem vlastite nuklearne obitelji. Na početku je bio tek nelagodan osjećaj, međutim vremenom se intenzitet pojačavao i strah postaje sastavni dio svakoga dana. Radovi u kojima pokrećem istraživanje pitanja straha su *Alma Parens* i *Bdijenje*.

Alma parens (2012.) (od lat. alma parens, hraniteljica roditeljica) rad je kojim započinjem ciklus *Promemorija*, izlagan u Zagrebu i Osijeku tijekom 2015. i 2016. godine. Djelo se sastoji od autorskoga teksta i četiri fotografije različitih dimenzija. Osobni doživljaj majčinstva predstavljen u tekstu ne analizira ljubav prema vlastitom novorođenom djetetu, već raspršuje točke interesa na niz promjena koje majčinstvo uzrokuje. Tekstualni dio pisan u formi struje svijesti i bez interpunkcijskih znakova na nepregledan i maničan način predstavlja mnoštvo misli koje se roje i pretapaju jedna u drugu. Iako naporan i hermetičan, tekst dopušta čitanje podsjećajući na općenite životne situacije praćene nekim osobnim karakteristikama i asocijacijama. Četirima autoportretnim fotografijama uz tekst prikazujem sebe u interijeru stana, prilikom neobične igre skrivača, u prisutnosti tek ponekoga kućanskog aparata kao jedinoga potencijalnog suigrača. Na posljednjoj, dimenzijama najvećoj fotografiji, okrenuta leđima nalazim se nasuprot maloga zrcala. *Vanajkovski* trenutak traži mogućnost odraza, ali on

iz objektivnih razloga izostaje. Njegovo odsustvo stvara prostor za simbolički prikaz majčina straha od gubitka vlastitoga identiteta.



Slika 88: *Alma parens*, 2012.

digitalni tisak na pleksiglasu, promjenjive dimenzije

Foto: Krunoslav Dundović

Rad *Bdijenje* (2015.) sastoji se od šest fotografija smještenih pojedinačno unutar šest manjih kutija zatvorenih poklopcima. Na svakom je poklopcu ugravirano ime jednoga člana moje uže obitelji: *mama*, *tata*, *baka*, *Domagoj* (suprug), *Ana* (kći) i *Blaž* (sin). Fotografije, vidljive jedino kada se poklopac makne, snimane su kriomice, mobitelom u polumraku sobe, dok su osobe spokojno spavale. Ulazila sam u prostorije spavača i *bdjela* nad njima, poput špijuna. Iako se riječ *bdijenje* vezuje uglavnom uz liturgiju, prvotno značenje upućuje na stanje budnosti tijekom besane noći te brigu o nekome (Anić i dr., 2002). Prikazi sablasne mirnoće usnulih otkrivaju moj rastući teret – strah od gubitka voljenih osoba. Strah je na trenutke toliko snažan da fotografije svoje obitelji dok su najranjiviji, čuvam u malim kutijama, sigurno skrivene od svih utjecaja. Ženski se simbol kutije tumači kao odraz nesvjesnoga koji gotovo uvijek sadrži neku krhku tajnu. Njezina se simbolička vrijednost nalazi u sadržaju koji čuva, a otvoriti ju znači izložiti se opasnosti (Chevalier i Gheerbrandt, 1987).



Slika 89: *Bdijenje*, 2015.

kombinirana tehnika, promjenjive dimenzije

Foto: Krunoslav Dundović

Iz navedene se digresije primjećuje prenošenje predodžbe straha propitanoga u prethodnim djelima na čin slučajnoga ispuštanja šalice kave iz ruku, prikazanoga na crtežu *Polinom*. U tome je slučaju izdvojeni prikaz šalice kave osobni nositelj snage, energije i utjehe, triju vrlo krhkih pojmova koji se izlivanjem u potpunosti gube, ostavljajući me bespomoćnom. Pozitivne osobine kave kao simbola te simboličke geste pripreme kave iskorištene su u performativnome djelu Maje Rožman *Napitak za umjetnike* iz 2005. godine. Davorka Perić Vučić Šneperger (2005) u predgovoru pisanome za katalog istoimene izložbe upućuje na poveznicu Rožmanine pripreme kave za posjetitelje izložbe s davanjem kao umjetničkom gestom, ali u procesu druženja. Zanimljiva je i prisutnost umjetničke majke kao podrške u pripremi u prvome dijelu izložbe. Obred kuhanja kave i davanja djelomično proizilazi iz obiteljske situacije umjetnice, čija majka svakodnevno ukućanima kuha kavu, iako je ne pije. Učešće majke kao sudionice performansa mjesto je životnoga oslonca u odnosu majke i djeteta, ali i u umjetničkom radu i naporu te želji da umjetničko djelo bude prihvaćeno. „Kako objasniti mojoj majci da ono što radim nečemu služi?“ pitaju se talijanski suvremeni umjetnici grupe Oreste (Perić Vučić Šneperger, 2005). Okupljajući tri najvažnije žene moje uže obitelji u trenutku nošenja kave, poručujem da su mi potrebne na tome putu, posebice u razdobljima nezgoda. One su simboličkim postavljanjem s desne strane, kao *desna ruka*, smisao i neprestana podrška samim svojim postojanjem, srećonoše. Rožmanina je potreba za majkom u trenutcima umjetničkoga *davanja* iskrena i dirljiva gesta obraćanja i zahvale iz pozicije djeteta u tada prijelaznome razdoblju svoga života u kojem je započinjala novi oblik egzistencije završetkom onoga obrazovnog tijekom kojega je bila pod roditeljskom zaštitom. Po završetku

performansa u galerijskome prostoru ostaju izloženi korišteni ostaci druženja, čaše i žličice te tragovi prolivene kave.

Iščekivanje razbijanja čvrste keramičke opne šalice na crtežu *Polinom* stvara nemir unutar prikaza i otvara pitanje budućega *skladištenja*. Velika mrlja pak ostaje kao ogromna posljedica. Jednako kao i na crtežu *Sestre*, razlivena je površina kave dijagonalno usmjerena. Njezina tendencija k rastu unosi dinamiku u zamrznuti obiteljski prizor unutar kojega je gotovo fotografski zabilježena nezgoda, neočekivani događaj. U atmosferi ljubavi i pažnje među osobama koje su na okupu, dogodila se greška. Pojam greške možemo promatrati u najopćenitijem smislu kao oblik odnosno radnju koja se događa protiv plana, neispravan postupak ili neispravnost nastalu takvim postupkom, nedostatak, slabu stranu izraženu kao svojstvo čega.⁷⁶ Slaba strana ljubavi svakako bi bili različiti međuljudski sukobi ili pak nesretni događaji i tragedije. Fromm (2000) nepostojanje takvih životnih izazova objašnjava kao iluziju, zabludu. Stvarni sukobi nisu destruktivni, već naprotiv vode k bistrenju te stvaraju iskustvo prepuno novih znanja i snage. Zbog toga je ljubav doživljena kao stalan izazov; „ona nije odmaralište, nego zajedničko gibanje, rad i rast“ (Fromm, 2000: 99). U tome smislu Frommova ljubav ujedno rađa i tjeskobu, s obzirom na to da nas neprestano stavlja pred nove izazove i prepreke, pomiče granice. Autor uspoređuje prve aspekte ljubavi, brigu i afirmaciju, sa simboličkom uzrečicom *med i mlijeko*. Mlijeko predstavlja brigu i afirmaciju dok med simbolizira slatkoću života. Većina majki daje „mlijeko“, ali samo neke uz njega daju „med“. Da bi mogla dati med, majka mora biti sretan čovjek, a ne samo dobra mama. Međutim, sreću ne postižu mnogi. „Majčina je ljubav prema životu zarazna koliko i njezina tjeskoba“ (Fromm, 2000: 53).

3.2.4. Anine ruke

Crtajući kćer pokušala sam prikazati uobičajen trenutak u njezinom životu. Tražila sam fotografije na kojima do izražaja dolazi njezino lijepo lice i iskreni osmijeh. Izabrala sam snimak nastao u rujnu 2016. godine, na dan kada je nakon dugih ljetnih praznika prvi put krenula u vrtić. Sjećam se dobro toga jutra i njezinoga uzbuđenja jer će vidjeti prijatelje iz Žute skupine. Predložila sam da ju fotografiram za uspomenu. Tek kada sam započela s crtanjem, počela sam fotografiju detaljnije promatrati i pozornost mi je privukao jedan detalj. Anine su se ruke nalazile u položaju u koji ih stavlja uvijek kada je pred situacijom koja ju istovremeno

⁷⁶ preuzeto s <http://hrvatski.enacademic.com/104710/gre%C5%A1ka> 7. srpnja 2018.

privlači i plaši. Osjetila sam grižnju savjesti jer sam taj osjećaj osvijestila s godinu dana odmaka.



Slika 90: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

Prema turskome teologu iz 4. stoljeća, Grguru Nisenskome, svrha je ljudskih ruku komunikacija. Čovjeku su ruke potrebne za govor, između ostaloga i da svoje riječi prikažemo slovima (Chevalier i Gheerbrant, 1987). U pomanjkanju verbalnih mogućnosti svoje snage usmjeravamo k rukama kako bismo zornije predočili misli. Nekada pokret ostaje zaustavljen, i traje poput upornoga zvuka, tijelo očekuje biti primjećeno. U svojoj *Počelnici za plesača modernog plesa* Martha Graham upotrebljava riječ *stav* kako bi označila “onaj trenutak prividne nepokretnosti kada je tijelo zadržano pred najsnažnijom i najsuptilnijom radnjom, (...) u momentu najveće potencijalne djelotvornosti” (Cohen, 1992: 167). Stav je točan kada odgovara potrebi trenutka, no isto tako on je i autoportret bića. Grahamova naglašava da pokret nitko ne izmišlja već da se pokret otkriva pod impulsom emocionalnoga: “...uvježbati tijelo do te mjere da ono može odgovoriti svim zahtjevima duha koji posjeduje viziju onoga što treba izraziti” (Cohen, 1992: 167). Studd i Cox (2013) napominju da je tijelo more u kojem plivamo i tkanje našega postojanja. Često ga nismo svjesni, iako neprestano motrimo pokret na svjesnoj ili nesvjesnoj razini te odgovaramo na temelju informacija koje primamo. Neverbalna komunikacija sadrži univerzalne aspekte, ali neizostavan su dio te razmjene kulturne sastavnice

te obrasci svojstveni promatranome pojedincu. Svaka interpretacija govora tijela zahtijeva poznavanje konteksta unutar kojega stječemo informacije te svjesnost različitih ljudskih sklonosti (Studd i Cox, 2013).

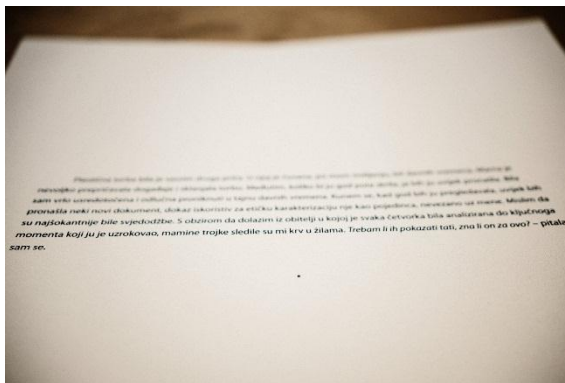
Termin *authentic movement* odnosno *autentični pokret* usko je vezan uz te tvrdnje. Riječ je o specifičnoj vrsti pokreta kojega je osvijestila Mary Starks Whitehouse, školovana psihoanalitičarka koja je svoje obrazovanje u području plesa udružila sa spoznajama o kretnji i interesom za Jungova postignuća. Autentični je pokret izvoran, iskren i prirodan pokret svojstven svakoj osobi na njezin način. Ta vrsta ekspresivne improvizacijske prakse omogućuje pojedincu istraživanje i povezivanje psiholoških procesa u trenucima njihove pojave kao kinestetičkih odgovora u obliku kretnje ili zvuka. Pokret je vidljiv, primjetan i pun značenja, a u osobnu ga sferu primamo najprije kroz vizualno, kroz opažaj, te u pojedinim slučajevima taktilno. Jadranka Damjanov (1991) u svojoj knjizi *Vizualni jezik i likovna umjetnost* navodi da opažanje dijelimo na doslovno i shematsko opažanje. Doslovno je opažanje svijet boja i tekstura, površina, rubova, nagiba, likova i međuprostora te je stalna potpora za naša iskustva, držanje i kretanje. Shematski je opažaj svijet predmeta, mjesta, ljudi, signala i pisanih simbola. Taj je opažaj nestalan i mijenja se s vremena na vrijeme. Previše je složen da bi se na njega u cjelini i odjednom mogla usmjeriti pozornost. Neke se karakteristike ističu, a druge zanemaruju (Damjanov, 1991). Nestalnosti shematskoga opažaja u prilog idu subliminalne poruke - podatci koje mozgovu obrade, ali nikad ne dođu do svijesti. Subliminalne poruke prodiru ispod granica ljudske percepcije tako da ih oko ili mozak ne može svjesno registrirati.

Zbog tih spoznaja nastavljam rad na crtežu drugoga lika prihvaćajući splet Aninih ruku kao poruku koja se *potkrala* još 2016. godine, na dan kada je fotografija snimljena, i koja je s podsvjesnim razlogom prenesena u medij crteža kako bi se unutar njegova sustava predstavila. Pojednostavim li tumačenje koje se krije iza Anine simbolične geste, nailazim opet na pojam straha koji se transgeneracijski prenio te opet potvrđujem nedavno istaknutu Frommovu rečenicu o majčinoj ljubavi prema životu koja je zarazna koliko i njezina tjeskoba (Fromm, 2000). Nadalje, na crtežu su mahom prisutne majke i kćeri - svaka je od nas nečija kći. Pinkola Estés (2004) govori o „duhovnome djetetu“ koje nastaje u savezu suprotnosti između ega i duše. To dijete, s obzirom na dvojno podrijetlo, ima sposobnost prenositi poruke između svijeta i duše. Duhovno je dijete jedan od simbola bajki u kojima ranjeni junak pokušava naći put natrag k svojem pravom psihičkom poretku. U tome slučaju dijete je sićušan novi život koji se rađa u povrijeđenome, a koji je sposoban kročiti po oba svijeta, u neljudskim uvjetima u kojima se junak našao. Prema Pinkoli Estés, duhovno je dijete upravo *la niña milagrosa*, čudesna djevojčica koja nam daje snage da izdržimo težak put (Pinkola Estés, 2004). Dijete, promatrano

u kontekstu doslovnoga potomka, zaista jest duhovna snaga koja većinu osoba pokreće i nagoni da postanu boljim ljudima, međutim uvijek postoji mogućnost analize kćerinoga lika kao simbola osnaženja, poticanja i podrške.

3.2.5. Majka prikazana kao djevojčica

Odnos majki i kćeri doživljam kao specifičnu igru podrške i zadržavanja koja nikada do kraja ne može biti razjašnjena. Odrasla sam uz toplu i pouzdanu, samozatajnu majku. Svoju ideju za analiziranjem detalja iz njezina života obradila sam u nekoliko radova tijekom studija. Ipak najznačajniji nastaje 2014. godine. *Telegram* bilježi tijek osobnoga istraživanja i pokušaja rekonstrukcije obiteljske baštine, zasnovanoga na nekoliko slučajno pronađenih starih telegrama upućenih mojoj majci. Tekst prate fotografije koje dokumentiraju istraživano vremensko razdoblje. Rad se sastoji od dvadeset i dva lista papira A3 formata smještenih u bijelu kožnu mapu. *Telegram* je smješten na stolu za koji promatrač može sjesti i pregledati izložak.



Slika 91: *Telegram*, 2014.

digitalni tisak na papiru

Foto: Tomislav Marcijuš

Postoji velika sličnost između moje majke i kćeri, koja je bila očita još od Anina rođenja. Mogla bih sa sigurnošću reći da joj Ana više sliči nego ja. Moja se potreba za odgonetavanjem ponovno pokreće jer obje dijele jednaku zatvorenost u sebe. Na crtežu *Polinom* pokušavam njihove likove generacijski približiti, ali prostorno udaljiti kako bi se stekao dojam vremenske udaljenosti, iako se odmak osjeća već u njihovu odijevanju. Majka ponovno postaje djevojčica koja polako odrasta pred mojim očima, u Aninu liku. Vraćanje majke u razdoblje kada je bila dijete u sjećanje doziva priču koju je baka često prepričavala, kako bi istaknula razlike između

moje majke, mene, a poslije i Ane. Ukratko, baka je trebala otići do obližnje trgovine. Majku, koja je tada bila tek nekoliko godina stara, nije imala komu ostaviti na čuvanju. Prostrla je igračke po dnevnom boravku i odjurila. Kada se vratila, zatekla je svoju kćer na istom mjestu na kojem ju je ostavila. Na kraju se uvijek pitala gdje bi našla Anu, ili mene. Priča na neki način okuplja četiri generacije žena u mojoj obitelji jednako kao i crtež - sastale smo se u neobičnom prostoru i vremenu, još nesvjesne jedne drugih. U ovom trenutku željela bih objasniti zašto u svojim prizorima odabirem isključivo ženske figure. Prvi, već spomenuti razlog, je posveta preminuloj baki koja je bila podrška tijekom moga obrazovanja, i ne samo tada. Kada je umrla, shvatila sam da nikada neće vidjeti što sam nacrtala. Njezino me trajno odsustvo ohrabrilo da svoju ideju privedem kraju i stvorim osobnu uspomenu na nju. Pitala sam se, nadalje, zašto ni u jednom radu ne uprizorujem supruga ili sina. Kada sam počela raditi na cjelokupnoj izložbi *Polinom* 2016. godine, Blaž je imao tek nešto više od godinu dana i bili smo na početku našeg poznanstva. On je postao moj prolaz u svijet muškaraca, a ja sam bila preplavljena promjenama koje je to unijelo u moj dosadašnji život. Dinamika dana je bila duže vrijeme promijenjena, i razmišljala sam kako se ta promjena odražava na kćer. S obzirom da sam odrastala kao jedinica, položaj je starije sestre bilo neistraženo područje – jedino što sam do tada poznavala, bio je ženski savez, unatoč toplom i brižnom ocu.



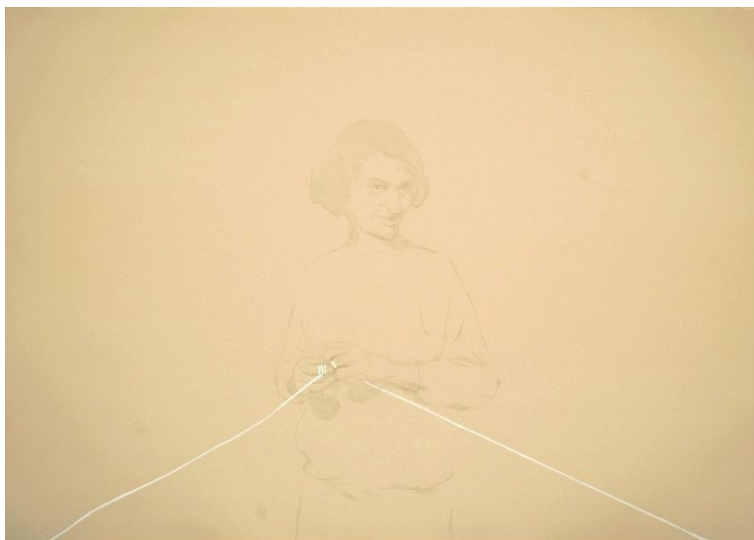
Slika 92: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

Lik djevojčice moj je osobni doživljaj majke, ali i polazište za analizu i usporedbu s kćeri. Ujedno je i dokaz prisustva prijenosa u odnosu s kćeri. U mnoštvu sam starih fotografija pokušala pronaći samo jednu na kojoj bih jasno prepoznala Anu.

3.2.6. Baka

Kadriranim, u pozadinu smještenim bakinim likom završavam prikaz četiriju generacija žena u mojoj obitelji. Figuru smještam u neodređenu daljinu, na posljednje mjesto prikaza. Mlada žena usmjerava svoj pogled prema promatraču, s blagim smješkom i dodirujući ruke. U zimu 2017. godine zauvijek ostaje sa mnom na ovome crtežu.



Slika 93: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

Jednako kao i majčin, taj je lik vraćen u prošlost pomoću stare crno-bijele fotografije. Kutija prepuna takvih uspomena oduvijek je bila riznica ideja koje su čekale prenošenje zaustavljenih trenutaka, razmišljanje i odgonetavanje. Susan Sontag (2007) u fotografiji vidi prisvajanje u nekoliko oblika. Onaj najjednostavniji jest oblik zamjenskoga posjedovanja drage osobe ili objekta. Fotografijom također stvaramo iskustva koja osobno nismo doživjeli. Treći je oblik prisvajanja taj da fotografiranim prizorom stječemo informaciju koja je odvojena od iskustva, gotovo da mu prethodi (Sontag, 2007). Bakine su fotografije bile jednako slojevite kao i majčine, samo što je ona svoja iskustva opisivala. Njezina su sjećanja pohranjivana u živim bojama, do najsitnijih detalja. Njezina je osobnost bila bez vremena i prostora. Dob je prikazanih osoba zagonetni dio crteža. Baka i ja, jedine odrasle osobe u skupini, stojimo sa svojim kćerima gotovo istih godina.

Na crtežu baka predstavlja gubitak. Udaljena i nenametljiva bol postaje sastavni dio svake moje stanice. Izoliranost, šutnja i nepomičnost čine blijedi lik pojavom iz nezemaljskoga svijeta. Udaljenošću sam željela istaknuti brojna pitanja nakon njezina odlaska, na koja više nije bilo odgovora. Jedno od njih je jesam li joj dovoljno pomogla. Jesam li se na kraju mogla više potruditi? U svakom je snu nakon svoga odlaska šutjela, a ja sam čekala i najmanji znak koji bi mi pokazao da je sve u redu. Rad na tome dijelu crteža za mene je odigrao terapijsku ulogu i pružio mi oprostaj koji sam u stvarnosti propustila. Iako je dio koji zauzima na crtežu površinom malen, bakin je lik pokretač ideje cijeloga rada te njoj posvećujem disertaciju.

3.2.7. Labud

Simbol labuda inicijalno se javio poput bljeska na čistoj svjetlini papira, u zamišljenom snježnom krajoliku. Njegova je uloga u početku nejasna i postojala je samo snažna želja za uklapanjem takve figure u kompoziciju. Ptice su neuhvatljive, odlaze iznenada, plašljive su, nekada i opasne. U djetinjstvu se često susrećemo s ulogama ptica u bajkama. U svojim radovima nerijetko prikazujem ptice u suodnosu s ljudskim figurama. Jedan su takav primjer dijelovi ciklusa *Judita* iz 2007. godine unutar kojega sam nastojala izraziti ludističnost ljudskih i životinjskih figura u interakciji. Uprizorene scene djeluju u zatvorenom krugu hermetične simbolike. Iako višeznačan pojam, u tadašnjem je kontekstu riječ *hermetično* upotrebljena u značenju nečega skrivenoga u narativnoj i simboličkoj strukturi umjetničkoga rada, u svrhu stvaranja idiosinkratičnoga stila. Prilikom pripreme za razradu ciklusa *Judita*, pregledavajući skice, uočavam izmjenu svjesnih i podsvjesnih procesa tijekom aktivnosti crtanja. Zaustavljanjem tekućih sadržaja, vraćam se uvijek iznova na jedan - problem upravljanja vlastitim razmišljanjem. Iz toga razloga buduće radove objedinjujem imenom *Judita*, referirajući se na značenje imena (hebr. odvažna, srčana, slavljena). Simbolom *borbe* osoba suočenih sa životinjama upućujem na hrabrost potrebnu za prihvaćanje vlastitih misli. Figure su osnovni formalni i sadržajni element ciklusa. Prema Šuvaković (2005) figurativna je umjetnost u tipološkom smislu (3) simboličko-alegorijska umjetnost ako je njezin cilj da doslovnim ili nedoslovnim prikazivanjem konkretnih ili izmišljenih situacija i događaja ispriča, prikaže i nagovijesti velike mitološke, religiozne, etičke, ideološke ili privatne teme; (4) figuralno-ekspresivna ili izražajna umjetnost, ako je njezin cilj da prikazivanjem konkretnih ili izmišljenih situacija i događaja, odnosno konkretnih ili izmišljenih predmeta ili tijela, izrazi unutrašnja psihološka i duhovna stanja umjetnika” Šuvaković, 2005: 209). Ciklusom *Judita* prikazana je interpretacija događaja iz ostavštine osobnoga u vidu fiktivne borbe likova, životinja i krajolika. Susreti simboliziraju stalnu borbu duha i tijela te čežnju za ravnotežom jer se u tim trenucima suradnja doimala nemogućom.

Labud na crtežu *Polinom* nije borben poput *Juditinih* ptica. On je pratnja i završetak strukture koja je povezana tankom bijelom niti. S razlogom smješten pored bakina lika, labud je *netko tko je došao po nju* te nagovijestava prijelaz u nepoznati, drugi svijet, meni nevidljiv. Pratnja kao pojam pruža osjećaj sigurnosti i oslonca, roditelj koji dolazi po svoje dijete u vrtić ili prijatelj koji čeka drugoga u dogovoreno vrijeme. Podrška i spoznaja da nismo sami u prijelaznim životnim trenucima.



Slika 94: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

Zbog sposobnosti letenja ptice su smatrane poveznicom neba i zemlje. Oslobođene su tjelesnih ograničenja nametnutih zemaljskim životom te simboliziraju dublje slojeve ljudske prirode poput mudrosti, inteligencije ili britkih misli. Iz toga tumačenja potječe i duhoviti izraz „Šapnula mi je ptičica“. Labud je zbog svojih karakteristika oduvijek bio utjelovljenje ideje ljepote, čistoće i vjernosti (Žderić, 2010). Gaston Bachelard, analizirajući Goetheova *Fausta*, u slici labuda ujedinjuje prikaz želje i stapanja dvaju polariteta, muškoga i ženskoga, svjesnoga i nesvjesnoga. U tome je smislu objašnjena i njegova androgina kvaliteta (Chevalier i Gheerbrant, 1987).

3.2.8. Sitan uzorak na Ananim hlačama

Čak i u trenucima neizvjesnosti dječje je lice iskreno. Kćerina je usmjerenost i ekspresija prema promatraču zapravo namijenjena meni, osobi koja je snimila fotografiju toga jutra. Objektivno, stojim ispred nje, na mjestu s kojega strpljivo čekam trenutak kada ju prepustam drugima, ali u stvarnosti se crteža nalazim iza. S osobnoga sam stajališta svojim dvostrukim pozicijama, vidljivom i nevidljivom, podrška u svemu što je bilo i što će tek biti. Prepuštanje (djeteta) institucijama uvijek sa sobom nosi određene gubitke, odbacivanja koja se javljaju tijekom novoga oblika rasta. Poput biljke koja uporno pušta mladice dok stariji listovi žute i otpadaju. Dijete odbacuje kako bi se uklopilo. Čuvajući materijalne uspomene usmjeravamo se i slažemo tijekom događaja prema kojemu ćemo rekonstruirati razdoblje djetinjstva. Pokušaj je rekonstrukcije pojam koji prethodno istražujem 2014. godine u djelu

Dnevnik. Rad je dijelom oblikovan od starih dnevničkih pisanih i fotografskih materijala nastalih na prijelazu iz 1991. u 1992. godinu, a drugim dijelom od novonapisanoga autorskog teksta. Dvije vizualno sjedinjene cjeline svaka na svoj način opisuju i predočavaju moj boravak u Umagu za vrijeme rata, dok je grad Osijek svakodnevno napadan. Stranice staroga dnevnika razmještene su unutar pedeset i jednoga drvenog okvira različitih dimenzija, a novonastali osvrt izdvaja se svojim znatno većim dimenzijama i smještajem. S aspekta književnih vrsta, dnevnik je prozno djelo u kojem osoba svakodnevno kronološki iznosi svoje događaje, misli, osjećaje i raspoloženja. Spajanjem prošlosti i sadašnjosti radi usporedbe različitih pogleda na situaciju u kojoj se nalazim, *Dnevnik* je postao kontrastna cjelina koja razotkriva intimni stav devetogodišnjakinje i rekonstrukciju boravka u prognaništvu prema sjećanju dvadeset i tri godine kasnije.



Slika 95: *Dnevnik*, 2014.

kombinirana tehnika, promjenjive dimenzije

Foto: Tomislav Marcijuš

Jedan dokaz u procesu rekonstrukcije na crtežu *Polinom* predstavljaju hlače posute sitnim raznobojnim trokutima, nošene u ljeto 2016. godine. Skrivena je simbolika unutar toga dokaza moj tadašnji odabir uzorka i njegovo ponavljanje godinu dana poslije. Raspršeni je uzorak bačenih konfeta naoko bez reda, ali zaustavljen na tkanini otkriva organiziranu slobodu poput dječje igre. Njegov je ritam, u manjku prikladnije riječi, neuhvatljiv i neponovljiv jer je uzorak prikazan u trenutku svoga veselog leta. „*Ritam*”⁷⁷ je red onoga što se vidi i onoga što se

⁷⁷ Sanskrtska riječ „rta“ znači red, svemirski poredak, sklad, harmonija, pravda, moralni princip, istina. Izvedeno iz korijena r, što znači kretanje prema nečemu, usklađivanje. Prema R. Iveković: *Počeci indijske misli*, BIGZ,

dodiruje, periodicitet: izmjenjivanje pojavljivanja i nestajanja ponavljanjem ili inačenjem“ (Damjanov, 1991: 62). Promatranjem okoline uočavamo neprestanu izmjenu u kojoj, ako uočimo red, primjećujemo i ostvarenje ritma. Zaigranost je pak kao općeljudska karakteristika potencijal za budući kvalitetan život, ali i jedno od prava djeteta.⁷⁸ S psihološkoga je stajališta nesposobnost igranja indikacija smetnji. Veršić (2004) navodi da umjetnik Jurij Lotman igru definira kao specifičan primjer stvarnosti koji nam pruža mogućnost ostvarenja posebnoga *igrivog* ponašanja jer podrazumijeva simultano ostvarivanje praktičnoga i uvjetnoga ponašanja. Igram postizemo uvjetnu pobjedu nad nečime što u realitetu ne možemo pokoriti, stoga ona prema Lotmanu ima duboko psihološko značenje. Igram nastojimo prevladati strah pred određenim situacijama i proživjeti unutarnje ustrojstvo osjećaja potrebnih u praktičnoj djelatnosti (Veršić, 2004). Damjanov (1991) u širem smislu igru poima kao potragu za skrivenim, a u užem smislu kao dihotomiju izraženoga i skrivenoga. Igra i umjetnička aktivnost su prema tom zrcalne slike jedno drugoga (Damjanov, 1991).



Slika 96: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

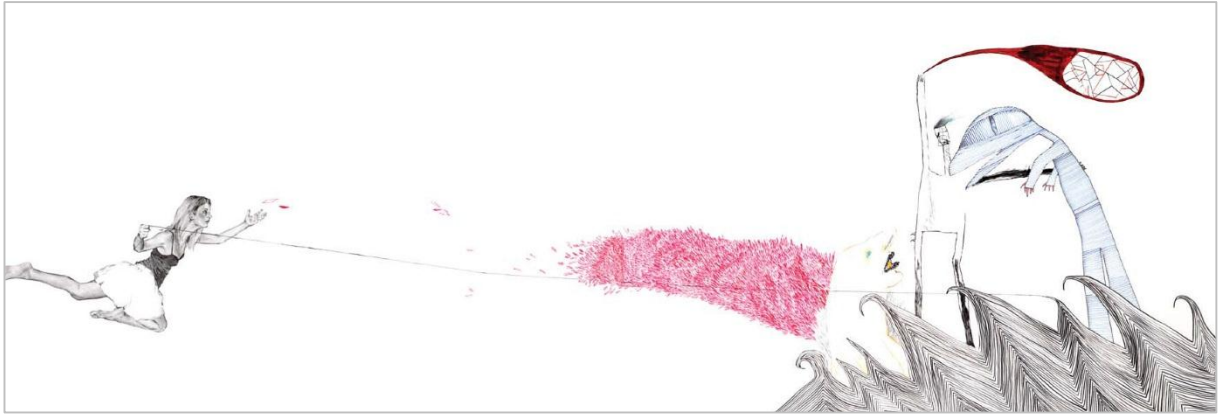
Beograd, 1981, str. 397-398. Kolebamo se između dvije odredbe ritma: „Slijed pojava stvorenih stalnim ili promjenjivim, ali zakonitim intervalima.“ (F. Warrain) i „Ritam je opaženi periodicitet. Djeluje do stupnja do kojeg takav periodicitet mijenja u nama uobičajeni tok vremena...“ (P. Servien) Citirano kod M. Ghyka: *The Geometry of Art and Life*, Dover, New York, 1977, str. 6.

⁷⁸ prema Konvenciji o pravima djeteta, Dio prvi, Članak 31.; preuzeto 22.2.2018. s https://www.unicef.hr/wp-content/uploads/2017/05/Konvencija_20o_20pravima_20djeteta_full.pdf

3.2.9. Tanka bijela vrpca s čvorom

Osobni simbol vrpce prvi put počinjem upotrebljavati 2005. u videouratku *Where Is the Line With You?*⁷⁹. Intimna bilješka jednoga raspoloženja tehnički je vrlo jednostavna. Djelomičnim glazbenim zapisom tijekom trajanja uratka naglašavam jednaku važnost tišine i tona, stoga se može ustvrditi prisutnost praznine u obliku odsutnosti zvuka kao elementa ravnopravnoga ostalima. Dinamikom izmjene glazbe i tišine opisujem proces vlastitoga razmišljanja te stvaram ritam prikaza. Odsutnost zvuka prostrano je polje za rast dok nagli upadi tona režu pozornost, poput hirova koji ometaju smireni protok misli. U snimkama se koristim svojim likom kao autoportretom u kratkom vremenskom razdoblju, gotovo u trenu. Pokret se razvija od nježne i meke kretnje, do ubrzanoga plesa i nečujne grimase lica. Izraz lica refleksija je karaktera misli. Crna se vrpca pojavljuje pred kraj uratka. Savitljiva je i pokretna, promjenjiva, ali stalno prisutna u kadru. Linija, granica koja se nalazi unutar osoba pojedinačno, ujedno je i granica međuljudskoga odnosa koju želim istražiti. U tim trenutcima zanima me njezino pomicanje i osvještavanje, prihvaćanje da zaista postoji kao debela crna traka, savitljiva i čvrsta. Savitljivost vrpce shvaćam kao vlastitu sposobnost promjene te kroz videouradak ispitujem što dobivam promjenom i, u tim trenutcima možda najvažnije, za koga se mijenjam. Savitljivost linije personifikacija je i tjelesne fleksibilnosti koju objašnjavam uvrštavajući prizore plesa. Iako sam svojedobno, dok je bio u nastajanju, pokušala usporiti završetak rada, brzina u prizorima vodi k naprasnom završetku, naglom buđenju. U ovome videouratku prema tomu uočavam nagoviještaj prekida kao simboličke geste o kojoj govorim u poglavlju 3.1.1. *Postupno prilaženje*. Osobni je simbol vrpce odnosno linije promijenjen u radovima koji nose isti naziv te slijede jedan drugoga. Crtež iz 2008. godine, a potom grafika u tehnici sitotiska naziva *Leta* prikazuje liniju drukčije simbolike – kao sastavni dio tkanja. Jedna od poveznica crteža i otiska jest tanka nit kojom protagonistice *rašivaju* prikaz nasuprot ili oko sebe. Nekadašnja granica u ovome je prostoru končić.

⁷⁹ naslov preuzet iz istoimene pjesme glazbenice Björk



Slika 97: *Leta*, 2008.

olovka i tuš na papiru, 70 x 200 cm

Foto: Marko Ercegović

Tanka bijela vrpca posljednji je detalj kojim završavam crtež i povezujem tri generacije žena u obitelji. U svojoj početnoj ideji vrpca je zamišljena u crvenoj boji. Ipak, proradom motiva kroz skice uočavam optičku težinu jarke boje koja bi narušila mirnoću zaustavljenih pokreta te se odlučujem za neutralnu bijelu boju. Također, crvena vrpca u svojoj pojavnosti nosi očitije i češće viđene konotacije koje nisam željela povezivati s crtežom. Bijela je boja pridonijela maglovitosti i intimnosti prikaza te podržala njegovu nestalnost. Crtež je poprimio karakteristike nepovratno izbljedjele fotografije.



Slika 98: crtež *Polinom*, detalj, 2017.

Foto: Vjeran Hrpka

Petlju na sebi svojstven način, prstima, stvaraju tri lika na crtežu, bakin, kćerin i majčin. Daleko u pozadini labud svojim kljunom drži kraj vrpce. Zasebna je petlja formirana iznad kćerine glave. Iako se ne radi o klasičnom prepletu, opuštenu splet promatram iz toga aspekta, ali također i kao čvor. Preplet u svojoj strukturi nosi promišljenu organizaciju, ritam i nerijetko

simetriju čime taj simbol očito manjka. „Preplet se u analizi otkriva kao jedna faza unutrašnjeg zapleta, u kojem je naročito teško snaći se ili ga razriješiti. Nađe se u biću koje ne uspijeva izaći iz šikare svojih osnovnih problema, koje ne uspijeva vinuti se put oslobođenja – to je Oziris, nesposoban da se iz ktoničnog uzdigne u nebesko“ (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 531-532). Bijela vrpca u crtežu *Polinom* zaista razdvaja zemaljsko od nezemaljskoga i ostavlja zamućenu žensku figuru daleko iza živih. Ona je tanka granica dvaju svjetova, lepršava, nestalna i zamršena. Njezino ispreplitanje među prstima daleko je od igre, a bliže pokušaju otpetljavanja. Izdvajanjem svoga lika od prostora vrpce stavljam se u položaj nemoćne osobe koja ne može utjecati na to tko će se naći ispred ili iza.

Opušteni splet iznad kćerine glave u trenutku može postati čvorem, kao što majčinski osjećaji, odgoj i briga imaju svoju mračnu stranu doživotne strepnje i neizvjesnosti. Majčinstvo je trajno zamršeno stanje, okupljalište i sjecište raznolikih niti koje povezane tvore teško klupko. Ono je međusobno izgrađen odnos dviju osoba u koji se bespravno ili možda s potpunim pravom ugrađuju tuđa očekivanja. Unutar toga odnosa očekivanja su obiju strana velika, a ključ suradnje jest komunikacija. Ipak poruke ne dolaze uvijek uspješno do primatelja. Majčinstvo je jednako vječno stanje pojedine osobe koja se u nj upusti, kao i cijeloga čovječanstva. U tome smislu značenje je čvora u prvome redu razdoblje fiksacije u određenome stanju. Čvor stvara stanje napetosti, složenosti, zamršenu i nejasnu situaciju. Međutim, čvorovi su užetom povezani dvojako – jedno s drugim, ali i sa svojim ishodištem (Chevalier i Gheerbrant, 1987). Ako je ključ suradnje različitih strana komunikacija, tada i bijelu nit možemo promatrati kao sredstvo omogućavanja protoka informacija. Govoreći o mitu o Orfeju i Arijadninoj niti Joseph L. Henderson Orfeja vidi kao dobrog pastira i posrednika, lika koji stvara uravnoteženost između dionizijske religije i kršćanstva, s obzirom da su Orfej i Isus Krist u sličnoj situaciji, iako je njihov stav prema vremenu i prostoru drukčiji. Dionizijeva je religija ciklička i orijentirana na podzemlje, dok kršćanstvo nebesko i govori o propasti sadašnjega svijetalja u snovima. Taj se tijek događaja neprestano ponavlja u čovjekovim snovima i mašti, ali praćeni individualnim karakteristikama (Jung i dr., 1987). S toga je aspekta bijela nit poveznica ovozemaljskih likova s onima iz drugoga svijeta, labudom i bakom.

„Čvor je u psihoterapiji sve što ima obilježje ograničenosti, fiksacije, obuzetosti. Čvorovi su nepomična mjesta ustajalih voda, kao i najtvrdja mjesta na stablu, a i petlja načinjena od vrpce, užeta*, konca itd. (...) Kompleks se ne može razmrsiti kratkim postupkom kao što je presječen gordijski čvor, jer psihološki uspjeh ne bi bio postignut: bio bi isto tako kratkotrajan kao i Aleksandrova vlast u Aziji. Osvajačev udarac mačem samo je umjetno rješenje, postignuto

silom. Strpljivošću se postiže stabilnije izlječenje, trajniji uspjeh“ (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 101).

3.2.10. Slaganje kao princip stvaranja

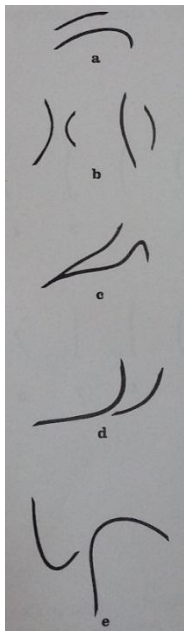
Crtež *Polinom* sastavljen je od dvanaest araka papira koji su posloženi rahlo neovisno je li podloga izlaganja zid ili tlo. Papiri su veliki dijelovi slagalice u kojoj dijelovi pripadaju točno određenom mjestu. U konačnici sastavljen crtež djeluje nedovršeno, pojedini dijelovi nedostaju. Nepravilna obrisna linija predlaže promatraču traženje zagubljenih komadića radi poimanja cjelovitosti zabilježenoga trenutka. Svaki promatrač pa tako i umjetnik, koji se tijekom stvaralačkoga procesa neprekidno prebacuje iz uloge stvaratelja u onu promatrača, nastoji primijeniti pojam cjelovitosti. Pokušavajući definirati cjelovitost Damjanov (1991) govori o nedjeljivoj povezanosti svih dijelova i njihovoj korespondenciji. Pojašnjeno rečeno, dio odgovara drugome dijelu na svim razinama i u svakome smislu. U isti tren autorica svoje tvrdnje propituje izjavljujući da je tako shvaćena cjeloća potpuno neprimjenjiv kriterij umjetničkoga djela. U jednome trenu ipak moramo napraviti rez – donijeti odluku (Damjanov, 1991).

U toj nepotpunoj priči, čiji su dijelovi iz različitih razloga izostavljeni, čini se da će se s vremenom dogoditi još gubitaka posljedično protoku vremena i pamćenju. Neki će se dijelovi odvojiti, otkrnuti i udaljiti od slagalice. Slaganje je osobni, autentični pokret i metoda kojom je nastao *Polinom*. Taj je princip prisutan od prvih skica za crtež te do konačne realizacije u većem formatu. Na prvim je predlošcima slaganje ostvareno kroz kombinaciju i prilagodbu različitih fotografskih izvora s ciljem stvaranja jedinstvenoga prikaza, dok je u završnome djelu kolažiranost kao karakteristika u potpunosti izgubljena, a kombiniranje provedeno u obliku sastavljanja prizora.

Vlastiti autentični pokret slaganja i rekonstrukcije, vidljiv u prethodno navedenim radovima *Dnevnik* i *Telegram*, proizlazi iz potrebe za strukturiranjem informacija kojima raspolazem te je ujedno pokušaj pohranjivanja podataka koji su mi nekada usmeno prenijeti. U crtežu izostaju informacije, a ostaje samo namjera okupljanja protagonista u novome događaju, novoj zgodi za prepričavanje. Slaganje je kao radnja svojevrsan osobni ritual koji provodim na svakome početku jer ono predstavlja tjelesno i umno pokretanje onoga tko se u slaganje upušta. Slaganje je osobni proces prepun mogućnosti koji jamči novi uvid u cjelinu – ono što je složeno. Želeći zadržati taj trenutak mogućega premještanja pojedinih dijelova i učvršćivanja onih koji pripadaju samo jednome mjestu, prenosim simboliku slaganja do samoga kraja rada na crtežu.

3.2.11. naziv crteža: *Polinom*

Odabir naslova crteža, ali i naziva konačne cjeline izložene unutar galerijskoga protora, usko je vezan uz prethodno obrazloženi princip slaganja i komunikološku kvalitetu umjetnosti kao simboličke aktivnosti. Promatračeva je najčešća namjera doći do rješenja – *pročitati* umjetničko djelo, odgonetnuti ga. Tomu problemu pristupamo već obrazovanjem u osnovnoj školi učeći buduće promatrače vizualnome jeziku. Najčešći jaz koji se tijekom toga dugotrajnoga procesa stvara jest neusmjeravanje generacija na svrhu učenja, a to je veza između pojedinačnih elemenata i komunikacija. Vizualni jezik čine likovni elementi i kompozicijska načela. Jezik i govor međusobno djeluju i jedno drugo podržavaju. Ipak, jezik je opći sustav elemenata i sintaktičnih pravila dok je govor njegova praktična uporaba svojstvena pojedincu, razumljiva svima. Specifičnost je likovnoga govora da se ostvaruje kroz medij odnosno likovno-tehnička sredstva, autorovu ruku i motoričku uvježbanost. Mediji mogu imati vlastiti jezik čineći da ista ruka stvara različite forme pod utjecajem druge tehnike.⁸⁰ Damjanov (1991) u interpretaciji linije kao znaka koristi Rawsonovu kategorizaciju nekoliko tipičnih veza među elementarnim znakovima, koje bih upotrijebila u analizi položaja likova na crtežu *Polinom*. U tome smislu razlikuje oponašanje, suprotstavljanje, vraćanje, asimilaciju i projekciju, koji su prikazani na Slici 99.



Slika 99: a) oponašanje; b) suprotstavljanje; c) vraćanje; d) asimilacija; e) projekcija

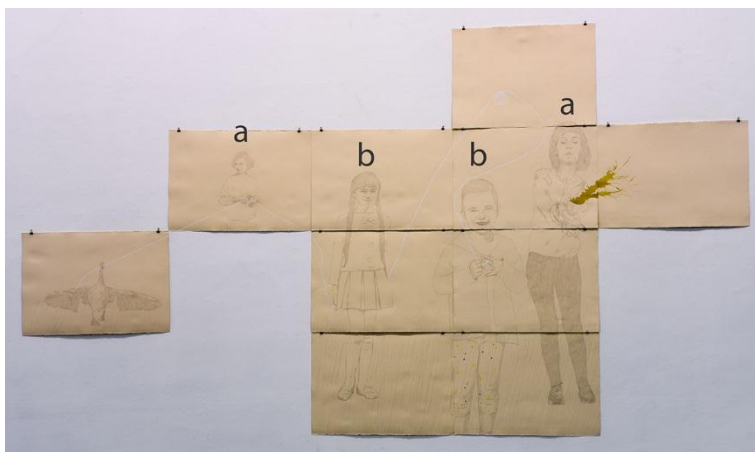
⁸⁰ preuzeto s <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/likovnijezik> 7. lipnja 2018.

Damjanov (1991) spominje Rawsonovo kompozicijsko načelo simetrije, točnije zrcaljenje, također zastupljeno u formalnoj analizi *Polinoma*. Prema srednjovjekovnome zakonu kadra najvažniji se lik nalazi u sredini, dok su oni smješteni lijevo u manje povoljnoj poziciji, za razliku od desne strane. Na promatranome crtežu ne možemo u potpunosti označiti simetriju, već samo tendenciju ka istoj. Ono što ju najviše narušava, pored nepravilnoga formata, jest figura labuda smještena na krajnjem lijevom arku papira. Izuzmemo li ga, uočavamo približno simetričan razmještaj likova koji bi prema Rawsonovoj raspodjeli odgovarao odnosu označenomu kao suprotstavljanje (b). U tome slučaju sredina ostaje prazna ili su na tome mjestu smješteni likovi moje majke i kćeri, dok je odabir lijeve i desne strane strane za smještanje bakina i moga lika jasan u smislu *suprotstavljanja* odsutnosti i odlaska te naglašavanja moje *prisutnosti*. Umjetnik nerijetko stoji preblizu svome djelu da bi vidio radnje usporedne njegovim planovima. Radu pristupamo s određenom namjerom, s ciljem koji je nekada vidljiv, ali nekada ne. Odmak od nekoliko dana ili pak opservacija usputnoga promatrača, u mogućnosti je pružiti željenu udaljenost od problematične situacije u kojoj smo se iznenada našli. Promatranjem ženskih likova koje sam brižljivo položila unutar neobičnoga formata, pokušavala sam dokučiti na kojoj su se čistini one uistinu srele te s kojom se namjerom odvija njihov susret. U svojim se nastojanjima usmjeravam sve više prema strukturi crteža, a figure, prazninu i okvir analiziram kao likovno-formalne elemente prikaza. Općenito, struktura je cjelovita i s mogućnošću preinake, ona je ujedno stanje i proces koji otkriva veze među likovima (Damjanov, 1991). U tome smislu matematičkim pojmom *polinoma* objedinjujem svoje namjere prilikom slaganja prizora i konstruiranja plohe unutar čijih će se okvira odigravati susret.

Prema Rawsonovoj (Damjanov, 1991) kategorizaciji veza između elementarnih znakova na crtežu *Polinom* rabljen je položaj suprotstavljanja s primjenom zrcalne simetrije. Izostavila bih definiciju geometrijskoga pojma simetrije u matematičkoj biti, a istaknula njezinu mogućnost kao kompozicijskoga načela. Simetrija omogućuje pogledu da promjenom smjera vrati vrijeme unazad. „Svako komponiranje je usmjeravanje prostora i upravljanje vremenom. Istražujući pogledom, rukom ili čitavim tijelom na koji se način to usmjeravanje i upravljanje zbiva u pojedinom djelu nailazimo na zakonitosti koje imenujemo simetrijama⁸¹“ (Damjanov, 1991: 66).

⁸¹ E. S. Fedorov je 1891. dokazao da se sa 17 varijacija iscrpljuju sve mogućnosti simetrije u ravnini. U prostoru postoji 230 simetrija. Vidi: L. March i Ph. Steadman: *The Geometry of Environment*, RIBA, London, 1971. i H. Weyl: *Symmetry*, Princeton University Press, 1952.

Također, analiziramo li razvoj geste s lijeva na desno, primijetit ćemo gradaciju pokreta od mirnoga i udaljenoga do ukočenoga, napetoga te u konačnici potpuno rastresenoga čina ispuštanja šalice kave iz ruku. Promatramo li crtež s desna na lijevo naglasak se postupno smiruje nakon početne nezgode – ritam se polagano gubi u daljini. Svojom naglom promjenom pa potom gotovo pravilnim popuštanjem napetosti radnja održava promatračevu pozornost. Upravljanje vremenom kretanja prilikom promatranja djela intenzivira se izjednačavanjem međusobne udaljenosti pojedinih dijelova cjeline. Na taj se način ujedno postiže suglasje između dijelova i cjeline (Damjanov, 1991). Promotrimo li udaljenosti glava ženskih likova, a izuzmemo li ionako odvojeni simbol labuda, uočit ćemo gotovo jednake duljine među elementima te njihovu izmjenu koju pojednostavljeno prikazujem u formi $a - b - b - a$.



Slika 100: crtež *Polinom*, 2017.

olovka, akril, tuš i kava na papiru, 280 x 500 cm

Foto: Juraj Vuglač

Razmještaj i kompozicijska načela pomoću kojih su elementi prizora organizirani u cjelinu zajedno tvore vanjski obris odnosno oblik djela. U slučaju crteža *Polinom* možemo govoriti o nepravilnome obliku formata odnosno kadra te o obliku kojega tvore protagonisti svojim susretom. Međutim, u promišljanju kadra kao termina, nisam se mogla otrgnuti ideji da omeđenost u prikazu *Polinoma* možda ne postoji. Ako kadru pristupimo kao činu omeđivanja kako ga definira Damjanov, uočavamo njegov *oštećeni* rub. Vanjska je obrisna linija plohe izlomljena, a unutrašnjost je sastavljena od dijelova koje sam ipak uspjela spojiti. „Slično motivu, kadar uravnotežuje suprotnosti kretanja i mirovanja oka. Odijeljenošću od okoliša kadar sabire pažnju, a svojim strukturalnim mogućnostima navodi oko na kretanje“ (Damjanov, 1991: 128). Važno je istaknuti da inicijalno svi dijelovi crteža potječu iz različitih kadrova,

dakle iz drugih fotografski zabilježenih trenutaka. Jedna je stvarnost, kontekst i namjera postavljena tik uz drugu te stvara vodoravnu kompoziciju vremenskih isječaka koji tvore osobni događaj umetnut u podsvjesno kao *novi* sjećanje, uspomena. Čin kadriranja početak je likovne aktivnosti i njegovim izborom određujemo što se unutar okvira može dogoditi (Damjanov, 1991). U ovome bismo trenutku mogli razmotriti dvojbu o prisutnosti kadra. S obzirom na to da je okvir za prizor nepravilan, njegova neprilagođenost standardnim očekivanjima može se protumačiti kao prijelaz iz neke već postojeće okoline u djelo. Pitanje je jedino je li okolina na koju se djelo nadovezuje imaginarna ili stvarna. Nadalje, ako se radi o isječku novotvorene uspomene, na koji si način promatrač predočava taj podatak u galerijskome prostoru gdje je djelo izloženo, jer ono što promatramo nije stvarno. Naravno, činjenica da nešto prikazano nije stvarno vrlo je česta u umjetnosti, međutim ta je informacija vrlo važna kao poveznica koja drži na okupu pojedine dijelove cjeline. Pomisao koja mi u jednom trenutku prolazi glavom jest radi li se ovdje zaista o slagalici ili se prizor počinje raspadati, a otkrhnuti su rubovi upozorenje da taj pokušaj zapravo nema smisla – susret se četiri ženska lika više ne može dogoditi.

Damjanov (1991) za primjer simetrije prilikom *susreta* navodi Pontormovo djelo *Vizitacija*, u kojem umjetnik ostvaruje kompozicijsko načelo zrcalne simetrije u odnosu Marije i Elizabete te u odnosu dviju ženskih likova u pozadini. Damjanov predlaže i naizmjenično promatranje Marije, Elizabete i desne pozadinske figure i potom navedenoga prvog plana i lijeve pozadinske figure kao uspostave simetrijskoga odnosa (Damjanov, 1991). Nadalje, u svojoj knjizi *Vizualni jezik i likovna umjetnost* autorica definira oblik kao „trenutačno stanje povezanosti (jedinstva), s ograničenosti i usredotočenosti⁸², s mogućnošću uspostavljanja veza među drugim oblicima i ukidanja – preobražljivosti. Pri takvoj odredbi jednako smo koncentrirani i na stanje i na proces. Da bismo s tom dvojnošću lakše izašli nakraj, kada mislimo stanje govorimo o obliku, a kada proces o oblikovanju“ (Damjanov, 1991: 81). Oblik percipiramo tzv. doslovnim opažanjem objašnjenim u poglavlju 3.2.4. *Anine ruke*. Ponovila bih da je ta vrsta opažanja stalna potpora za naša iskustva te nam omogućuje pokret, iz kojega pak proizlazi naše poimanje treće dimenzije. Oblik se iz nejasne mrlje izoštrava i definira kroz određen broj fiksacija našega pogleda. Barthes (1989) grafički oblik pokreta i prostora izražava kroz japanski ritual uručivanja dara. Osoba se sagiba dok partner istovremeno čini isto. Stvara se jednolična niska linija poda kojom se povezuje darovatelj i darovani, zajedno s kutijom

⁸² „Osim jedinstva i ograničenosti u temeljne opažajne forme spada i centriranje („Zentrierung“) sa sljedećim uposebljenjima: težište, protežnost i usmjerenost, kao i „usidrenje“ (Verankerung) u nekom odnosnom sustavu čije istraživanje nije do sada daleko odmaklo.“ W. Metzger: *Grundbegriffe der Gestaltpsychologie*; u mađarskom izdanju *Alaklélektan*, Gondolat, Budapest, 1974, str. 424.

punom praznine ili s tek nekom sitnicom unutar. Tim je načinom činu razmjene dan grafički oblik koji sudionici rišu svojim tijelima i pokretima u prostor sobe, dok poklon odnosno simbol ostaje lebdjeti u zraku (Barthes, 1989).

„Veze među pojedinim likovima i struktura crteža važan su čimbenik njegova čitanja. Budući da crtež govori znakovima koji su znakovi kretanja ruke, nužna je i kinetička rekonstrukcija. Tek kada pokušamo i rukom i okom obnoviti vrijeme, bit ćemo u stanju uživati u prostornom životu djela“ (Damjanov, 1991: 10). Ponavljanjem pokreta koji su doveli do završavanja prikaza stvaramo mogućnost za ponovnim proživljavanjem onoga što smo kao autori prošli, u simboličkome modalitetu, na istoj podsvjesnoj razini na kojoj je scena i nastala. Taj ponovljeni proces uvelike pridonosi osobnoj (re)interpretaciji vlastitoga djela, ali ujedno stvara prostor za nove početke. Dakle, ako govorimo o stvaranju simbola kroz umjetničku aktivnost, ne bismo smjeli zanemariti tijek njihova nastanka, počevši od unutarnjega poriva pa do fizičke angažiranosti prilikom njihova oblikovanja. Taj proces ujedno povezujem i s kreativnim tijekom koji u svome trajanju prolazi određene etape nužne za stvaranje potpuno novoga likovnog produkta kojega u ovome slučaju možemo smatrati simbolom. Naposljetku, umjetnost i jest simbolička aktivnost.

Povezivanjem pojmova *slaganja* i *rješanja*, kojima započinjem ovo poglavlje, pokušat ću iznijeti poveznicu s nazivom crteža te ujedno cjelokupne izložbe. Govoreći iz konteksta matematike, polinom je izraz sastavljen od jednoga ili više promjenljivih dijelova i konstanti, uporabom operacija zbrajanja, oduzimanja, množenja i stupnjevanja. Gradbene su jedinice polinoma monomi, manji dijelovi ove dinamične cjeline. Monomi se sastoje od konstante naziva koeficijent, koji je pomnožen jednom ili više promjenljivih sastavnica najčešće označenih slovima. Svaka promjenljiva sastavnica može imati konstantan pozitivan cijeli broj kao eksponent. Monom bez promjenljivih sastavnica se naziva konstantnim monomom odnosno konstantom. Prema definiciji Hrvatskoga leksikona eksponent ⁸³ (lat.) je, među ostalim, izlagač, čovjek koji se izlaže za drugoga, radi poslove po nalogu drugoga. Monom (grč.) je izraz koji ipak susrećemo isključivo u području matematike, a označava izraz koji ima samo jedan član. Monom ⁸⁴ kao izdvojeni element nema članova koji se pribrajaju ili odbijaju. U ovome se trenutku možemo vratiti slaganju kao očitom autentičnom pokretu, radnji koja je na ritualni način nužna. Slaganje se provodi na početku jer je svojevrsno pokretanje osobe, *zagrijavanje* za ozbiljniju aktivnost. Imenovanjem polinomom zadnjega, najvećega crteža nastaloga tijekom višegodišnjega doktorskog istraživanja, ponovno pokrećem mogućnost

⁸³ preuzeto s <https://www.hrleksikon.info/definicija/eksponent.html> 4. svibnja 2018.

⁸⁴ preuzeto s <https://www.hrleksikon.info/definicija/monom.html> 4. svibnja 2018.

daljnega slaganja elemenata unutar susreta četiri ženska lika. Prilikom analize posljednje etape rada ujedno uočavam formu niza kojega čine figure u pokretu, čije unutarnje ustrojstvo stvara očekivanje promjene – premještanja likova pod utjecajem izmijenjenih okolnosti. Kada govorimo o načinu raspodjele figura na crtežu, možemo zaključiti da se radi o prividu niza koji u stvarnosti djela zapravo ne postoji jer su osobe razmještene na različitim točkama papira. Niz čije su sastavnice sklone promjeni mjesta pretpostavlja uvijek iznova novu cjelinu ili otkrhnuti djelić, kuglicu koja se odvojila s tanke niti na koju je nekada bila nadjenuta. Kast (2009) navodi da umjetničko djelo koje se predstavlja u obliku horizontalne kompozicije upućuje na sadržaje koji se dotiču ovladavanja svijetom jer je čovjekov položaj u stvarnosti upravo onaj na vodoravnoj liniji tla. S lijeve strane svrstavamo sadržaje kolektivnoga nesvjesnoga, a s desne sadržaje povezane s našom sviješću (Kast, V., 2009). Ritam i simetrija, osnovna kompozicijska načela koja strukturiraju niz u kontekstu ornamenta, tvore promjenu, točnije rečeno – ritam omogućava izmjenu i protok vremena, on je izvor dinamike. Međutim zrcalna simetrija nadilazi kategoriju vremena i načelo ritma te predlaže nepomičnost (Damjanov, 1991). Pojmovi slaganja, povezivanja i niza podrazumijevaju prisutnost određenoga reda – namjere i organizacije – svojstvene ujedno i matematičkim pojmovima i operacijama. Sigmund Freud (1976) piše da je red, jednako kao i čistoća, u potpunosti povezan s čovjekom. Čistoću u prirodi ne možemo očekivati, međutim red simbolizira oponašanje prirode. Analiziranje astronomskih pravilnosti nam je pružilo uzorak, ali i ishodišne točke za pronalaženje reda u vlastitom životu. Freud vidi red kao vrstu prisilne repeticije koja nas na temelju uspostavljene strukture usmjerava kada, gdje i na koji način treba djelovati kako se ne bismo izlagali dvojbama i odugovlačenju (Freud, 1976). Tek po imenovanju cjelokupne izložbe, ali i rada koji smatram središtem postava, uvidjela sam važnost uvođenja reda u sklopu vlastitoga stvaralaštva. Sama aktivnost stvaranja reda koja se reflektirala u slaganju glavnih likova na velikome crtežu, spajanju araka papira koji su činili njegove dijelove, ali i raščlanjivanju postava na stvaralačke etape, postupno je privodila kraju moj rad na ovome istraživačkom projektu. Gledajući unatrag, red se provlači kroz sve radove iz vlastitoga opusa predstavljene u disertaciji, gdje najreprezentativniji primjer uočavam u radu *Dnevnik* u kojemu uspostavljam strukturu u kontekstu rata kao destruktivnoga događaja. Art terapijski proces koji sam prolazila gotovo paralelno s doktorskim istraživanjem osigurao mi je staloznost prilikom napornoga rada, ali i ono najvažnije – povjerenje u proces. U nastavku odlomka, na Slici 101. prikazana je karta pomoću koje sam još jednom istražila osobno iskustvo Domovinskoga rata, s događajima koji su mu prethodili te onima koji su se odvijali nakon toga razdoblja pa do danas. S obzirom na to da je karta nastala krajem 2018., nije uvrštena u postav izložbe. Čak štoviše, ona nije bila

planirana, već je spontani dio procesa odnosno njegov kraj. Tek kada sam osjetila da je uspostavljen red u cjelokupnome pregledu, znala sam da se bliži trenutak kada ću konačno doći do kraja dugoga introspektivnog razdoblja.



Slika 101: *Karta*, 2019.

računalni prikaz, promjenjive dimenzije

U zaključku, i Freud ističe dobrobit reda jer omogućava najpotpuniju uporabu prostora i vremena, uporedno čuvajući fizičku snagu. (...) Lijepo, čisto te red poseban su dio kulture (Freud, 1976).

4. O UNIVERZALNOSTI TUMAČENJA SIMBOLA

U ovome ću se poglavljju osvrnuti na pojam tumačenja kao postupka kojim se iznosi i utvrđuje smisao i značenje. Razmatranje ću tumačenja potom povezati s interpretacijom simbola odnosno osobnih simbola korištenih u praktičnom dijelu istraživanja.

4.1. Ikonografija

Ikonografija, kao grana povijesti umjetnosti, proučava smisao i simboliku likovnog prikaza, u smislu motiva, osobe ili teme.⁸⁵ Panofsky (1975) objašnjava da se ikonografija bavi sadržajem odnosno značenjem umjetničkoga djela, ne stavljajući u fokus formu. Autor minuciozno objašnjava razliku sadržaja (značenja) i forme na svakodnevnome primjeru skidanja šešira u znak pozdrava. S formalnoga gledišta, radi se o promjeni detalja u sklopu jednoga oblika ili cjeline. Međutim, kada skidanje šešira promatramo kao događaj, ulazimo u prvu razinu sadržaja ili značenja. Rezultate analize svakodnevnoga događaja Panofsky (1975) potom prenosi na umjetničko djelo, gdje unutar njegova sadržaja razlikuje tri razine:

- primarni ili prirodni sadržaj (podijeljen na faktični i ekspresionalni)
- sekundarni ili konvencionalni sadržaj
- temeljno značenje ili sadržaj.

Prirodni sadržaj otkrivamo razlikovanjem čistih oblika, tj. određenih konfiguracija likovnih elemenata ili materijala, koji predstavljaju prirodne forme poput ljudi, životinja, biljaka ili građevina. Nadalje, prepoznavanjem njihovih međusobnih odnosa u vidu događaja te zapažanjem ekspresionalnih osobina, poput sjetnoga stava ili ugodne kućne atmosfere, ovo područje formi poimamo kao svijet umjetničkih motiva. U sekundarnome sadržaju, prema Panofskom (1975), povezujemo prikazane motive s temama i idejama. Motivi su tada nositelji sekundarnoga značenja, a u ikonografiji se nazivaju *predstavama*. Kombinacije se predstava nazivaju *pričama* i *alegorijama*⁸⁶. Identificiranje tih triju pojmova čini područje ikonografije u užem smislu riječi. Temeljno se značenje otkriva izdvajanjem osnovnih načela koji upućuju na temeljni stav određenoga naroda, stilskoga razdoblja, klase, filozofije ili religije, koji se nesvjesno manifestira u osobi ili sažima u pojedinome djelu. Temeljno značenje istovremeno upućuje na kompozicijske metode i ikonografsko značenje. Panofsky (1975) ističe primjer Michelangelove sklonosti ka kamenu kao skulpturalnome materijalu, koja je vidljiva i u njegovim crtežima te ostalim karakteristikama umjetnikova stila. Shvatimo li čiste oblike, motive, predstave, priče i alegorije kao izražavanje osnovnih načela, tada sve elemente tumačimo kao *simbolične vrijednosti* (autor termin preuzima od Cassirera) (Panofsky, 1975).

U trenutku kada umjetničko djelo shvatimo kao dokument, Panofsky (1975) tvrdi da se njime započinjemo baviti kao znakom nečega drugoga. Tada ujedno kompozicijske i

⁸⁵ preuzeto s <https://www.hrleksikon.info/definicija/disciplina.html> 17. siječnja 2019.

⁸⁶ Autor u fusnoti dodatno pojašnjava da se alegorije mogu definirati kao kombinacije personifikacija i/ili simbola (Panofsky, 1975, str. 185.)

ikonografske osobine tumačimo kao potvrdu tog „drugog“ značenja. Pronalaženje i odgonetavanje spomenutih simboličkih vrijednosti, kojih nerijetko nije svjestan niti umjetnik, jest predmet ikonografije u dubljem smislu. Identifikacija motiva preduvjet je za ikonografsku analizu, a analiza predstava, priča i alegorija preduvjet je za ikonografsku interpretaciju u dubljem smislu. Ti se preduvjeti nazivaju *predikonografskim opisima* i *ikonografskim analizama u užem smislu*, čiji je cilj doprijeti do temeljnoga značenja ili sadržaja. U slučaju predikonografskoga opisa Panofsky (1975) navodi da često, tražeći pomoć, posežemo za literaturom kako bismo proširili spoznaje koje nisu obuhvaćene našim iskustvom, međutim ni to ne jamči točnost. Ikonografska pak analiza podrazumijeva više od prepoznavanja na temelju našega iskustva, a to je poznavanje određenih *tema* ili *ideja* prenešenih putem literarnih izvora jer ne postoji jedinstveni tekst koji bi odgovarao nečemu. Zbog toga nam je potrebna mentalna sposobnost dijagnosticiranja, koju Panofsky označava terminom *sintetička intuicija*. Pojam intuicije podrazumijeva subjektivnost, ponekad i iracionalnost, stoga će biti potrebna korekcija ako oni prevladaju, jednako kao što se i praktično iskustvo mora kontrolirati teorijskim uvidom (Panofsky, 1975).

4.2. Semantika

Govoreći o značenju simbola, semantika simbola razlikuje četiri smjera: simbol kao izraz dubljega smisla, simbol kao izraz neshvatljivoga, iracionalnoga te nesvjesnoga sadržaja. Prema poimanju simbola kao izraza dubljega smisla Nöth (2004) podrazumijeva svakodnevnoga nositelja znaka koji simbolizira nešto nematerijalno odnosno složeniju misao. U području estetike filozofije simboličkih oblika simbol je shvaćen kao nositelj nekoga emocionalnoga sadržaja. Tako Langer razlikuje umjetnički simbol i „pravi“ jezični simbol. Simbol je kao izraz nečega neshvatljivoga proučavao Durand. Prema njemu je, tvrdi Nöth (2004), simbol znak koji upućuje na neizraziv smisao. Iracionalni se sadržaj simbola definira najčešće u području kulturalne antropologije, međutim Lévy-Bruhl i dr. zastupaju mišljenje da ne postoje iracionalni simboli već samo oni loše interpretirani (Nöth, 2004). O simbolu kao izrazu nesvjesnoga značenja detaljnije je pisano u poglavlju 1.5. *Simboličko poimanje iskustva*.

4.3. Percepcija i vizualna pismenost

U teorijskome kontekstu koji prati istraživanje predstavljeno disertacijom, govoreći općenito o simbolu, ističem marginalizaciju percepcije kao spoznajnoga alata, posebice na prostorima Hrvatske. Neuravnotežena je prisutnost, ili čak odsutnost, umjetnosti u životu

prosječnoga građanina vidljiva već u reduciranoj satnici Likovne kulture u školama. Dok zemlje poput Švedske i Finske, kao najpopularniji primjeri, u obrazovnom sustavu održavaju tradiciju obrta i dizajna, Hrvatska se ponosi svojom bogatom kulturnom baštinom, ne pripremajući nove naraštaje za njezino očuvanje. Turković (2009) upozorava da dva ravnopravna oblika pismenosti, verbalna i vizualna odnosno likovna pismenost, ne mogu funkcionirati samo na temelju naših sposobnosti za primanjem informacija. Verbalno pismena osoba mora poznavati osnovne sastavnice pisanoga jezika te ih znati upotrijebiti, a isto je i s vizualnom/likovnom pismenosti (Turković, 2009). U trenutnim uvjetima ravnopravan omjer tih sposobnosti nije ostvaren, a obrazovni se sustav susreće s dodatnim izazovom, padom verbalne pismenosti. Kultura je čitanja u zalasku, djelomično zbog utjecaja slike. Ni taj preokret nije bio dovoljan za pokretanje promjene, a jedina se nada polaže u trenutačnu kurikularnu reformu koja se provodi u eksperimentalnim školama diljem Hrvatske. Međutim, dovoljno je letimično pogledati posebno pripremljene udžbenike, čija je vizualna i estetska vrijednost u najboljem slučaju osrednja. Na taj način započinjemo vrtnju u novom, necjelovitom krugu, razdvajajući spoznaju i percepciju na svjež i reformiran način. U konačnici, Eisnerova (1985) izjava koja u jednoj rečenici upućuje na sve prošle i buduće izazove jest da sposobnost spoznaje vizualnoga jezika nije automatska posljedica sazrijevanja (Turković i Ivančević, 2001).

Turković (2009) nadalje elaborira pojam vizualne pismenosti navodeći da ona podrazumijeva čitanje slike, ali i samostalno izražavanje vizualnim jezikom. Vizualno je pismen pojedinac u stanju vizualno komunicirati – razmjenjivati informacije na specifičan način, ali i slati informacije samome sebi. Međutim autorica uočava problem takve interakcije, koji se ne javlja tijekom verbalne komunikacije, a taj je nepreglednom i bezgranična količina simbola koje je nemoguće okupiti u jednome rječniku. Neki se simboli javljaju tek u određenome kontekstu, dok se drugi još nisu niti pojavili. Značenje se simbola oblikuje promatranjem i mišljenjem, a pod utjecajem univerzalnih i kulturno uvjetovanih konvencija (Turković, 2009). Potrebno je napomenuti da pojmovi *likovno* i *vizualno* nisu istoznačni. U priručniku *Vizualno-likovni odgoj i obrazovanje*, autora Grgurić i Jakubin (1996), spontani, likovno nerazvijeni izraz naziva se vizualni izraz, i razlikuje se od likovno kultiviranoga izraza. Ono nesvjesno i neposredno u vizualnom, postaje elaborirano i iskustveno u likovnom izrazu. Usvajanje tijekom spontana doživljaja kod vizualnoga prelazi u osvješćivanje vlastitoga vizualnog procesa kod likovnoga. Likovno neobrazovani pojedinci procjenjuju vrijednost likovnih djela prema njihovoj sličnosti s vizualnim ustrojstvom objektivnoga svijeta. Likovno mišljenje nije prirodni već društveno povijesni aspekt ponašanja. Taj proces nije puko mehaničko iznošenje iz čovjeka svega što je primio, već osoba sadržaj transformira i stvara

novu predmetnost (Grgurić i Jakubin, 1996). Prema Turković (2009), likovna je umjetnost, kao sastavni dio obuke za vizualnu komunikaciju, ono što odvaja pojmove likovne pismenosti i vizualne pismenosti. Likovna se pismenost veže uz likovnu umjetnost i time stavlja veći naglasak na oblikovni aspekt, a manji na komunikacijski. Estetska odnosno oblikovna dimenzija stječe se od najranije dobi kvalitetnim umjetničkim obrazovanjem. Turković (2009) pod učenjem podrazumijeva razumijevanje likovne metafore, točnije rečeno učenikovu prezentaciju i uporabu likovne metafore prilikom stjecanja novih znanja. Tim se postupcima, prema Kressu i Van Leuwenu, razvija umjetnička inteligencija čije je obilježje sposobnost povezivanja triju dimenzija: vizionarske, analitičke i vrijednosne (Turković, 2009). Tanay (2001) podsjeća na mnogostruke inteligencija Howarda Gardnera, kojima dokazuje da ljudska bića posjeduju određene sposobnosti u svakom od navedenih intelektualnih područja. Međutim, prema Gardneru, zasebna umjetnička inteligencija ne postoji. Utvrđeno je da svaki navedeni oblik inteligencije može stremiti k umjetnosti, ali hoće li neka inteligencija biti upotrijebljena za umjetnički produkt ili ne, ovisi o intelektualnoj i društvenoj odluci (Turković i Ivančević, 2001).

Dosada spomenuti pojmovi – vizualna i likovna pismenost, umjetničko obrazovanje i umjetnička inteligencija – vraćaju nas na istraživanje s početka poglavlja, o vizualno/likovnoj nepismenosti političkih stranaka u Hrvatskoj. Naime, iako se taj izvorni znanstveni članak ne bavi osobnim simbolima, autorica polako uvodi čitatelja u svijet vizualnih pojava te upućuje na sve veću zastupljenost, a time i moć, slike u čovjekovoj svakodnevnici. Posebno je važno napomenuti da se govori o prikazu koji nosi određenu poruku, a ta poruka postaje dijelom promatračeva doživljaja. Turković (2009) citira Zekija, njemačkoga teoretičara vizualne umjetnosti, koji kaže:

„Moderni se život odvija na ekranu. Ljudsko je iskustvo danas više vizualno i vizualizirano nego što je bilo ikada ranije, od satelitske slike do medicinskih prikaza unutrašnjosti ljudskog tijela. U razdoblju vizualnog ekrana naše je osobno viđenje stvari postalo krucijalno“ (Zeki, 1999: 76, Turković, 2009: 117).

Zeki je svoje riječi usmjerio k javnosti prije deset godina i od tada se promjer kanala kojim putuje poruka znatno suzio, na veličinu naših dlanova. Zaslone pametnih telefona stvorili su čaroliju u pravom smislu riječi, omogućivši stvaranje informacije doslovno dodiranjem prsta. U tim se trenucima stvara „naše osobno viđenje stvari“ jer slike postupno preuzimaju vlast nad pisanom riječi. Kada razmišljamo o simbolima i onima osobne prirode, ne možemo ih u potpunosti svrstati pod slike. Međutim, simboli predstavljeni u ovoj disertaciji oblikovani su likovno stoga smatram korisnim istaknuti i jednu od definicija slike kao „simboličnog

uprizorenja nekog događaja bez riječi i pokreta“ (Šonje, 2000: 1142). Turković zaključuje da je vizualni prikaz uvijek određeniji od riječi i da slika istovremeno pokreće intelekt i emocije (Turković, 2009). Drugim riječima, vizualnim se putem brže stvara doživljaj, koji lako možemo povezati s fenomenom intuicije, karakterističnim za čovjekovo poimanje simbola. Upravo velik udio *slika* koje prosječan čovjek pregleda na svojem telefonu ima simboličnu pozadinu. Nakon tih promišljanja i tvrdnji čini se nelogičnim da obrazovni sustav države nije uočio potencijal i važnost prikladnoga uključivanja vizualne kulture u kurikulum.

Vizualni je jezik zagonetno područje. S jedne strane postoje uvriježena pravila, znakovi, simboli, kompozicijska načela, međuodnosi i prostori te mnoštvo drugih pojmova, uključujući i odgajanje pogleda, dok s druge stoje psihološki dojam, intuicija i manipulacija. Kako upoznati i naučiti jezik koji je zapravo neuhvatljiv? Dinamičnost vizualnoga jezika jest ono što ga čini toliko privlačnim i ljepljivim jer neke njegove tvorevine ostaju pred našim očima još satima nakon promatranja – pojedine se slike jednostavno *urežu*. Jadranka Damjanov (1991) citirajući je želju koreografa Johna Cagea objasnila narav jezika:

„...stvoriti takav jezik koji ne upravlja ljudima već ih inspirira, jedan arhaičan jezik kao što je stari kineski koji još uvijek čuva dvosmislenosti. (...) Želim biti istovremeno jasan i dvosmislen tako da bi svatko mogao stvoriti sebi originalnu misao na osnovi mojih uputa, misao koja nije obavezno bila u mojoj glavi“⁸⁷ (Damjanov, 1991: 194).

Oksimoron je jasne dvosmislenosti, dvosmislene jasnoće, ili skladan suživot pojmova jasan i dvosmislen, živi, opipljivi primjer naravi vizualnoga, ali i naravi simbola, jer Cage govori upravo o simboličkom jeziku umjetnosti. U simbolu postoje dvije struje, univerzalna i osobna, koje se neprestano prelijevaju, čineći značenje simbola neuhvatljivim. Ne smijemo smetnuti s uma da je simbol, koliko god očito zvučalo, ipak netko stvorio – taj je fenomen ljudska tvorevina. On jamči suradnju najmanje dviju osoba prilikom otkrivanja njegova značenja, promatrača i tvorca. Kolika je tek snaga simbola kojega gotovo svi osjećaju univerzalnim, poput bijele zastave predaje, ili zlata koje je moćan simbol prosvjetljenja? Cassirer (1978) tvrdi da je jedna od najvećih prednosti ljudskoga simbolizma upravo mogućnost opće primjene. Osim što je univerzalan, simbol je i krajnje promjenjiv. Istu misao možemo izreći različitim jezicima ili istim jezikom na nekoliko načina, različitim terminima (Cassirer, 1978). Kris (1970) upućuje na univerzalni element koji naziva *prepoznavanjem onoga što je znano*. Prema tomu psihoanalitičaru slike prenose misao ili značenje, ali tom prilikom hvataju i stvarnost, za onoga tko ih promatra. Gledanje sadrži dvije sastavnice: prepoznavanje onoga

⁸⁷ J. Cage, Intervju iz 1973. mađarski prijevod u: *A neoavangarde*, Gondolat, Budapest, 1981, str. 409, 411.

što znamo, naše misli i istinsko zadržavanje stvarnosti (Kris, 1970). Jadranka Damjanov (1991) raščlanjuje i osobno iskustvo na vlastito i ono pod utjecajem drugoga, čime upućuje na mogućnost zajedničkoga spoznavanja - „osobno iskustvo postaje i to da je zajedničko spoznavanje moguće jer korektiv nije samo vlastiti pogled nego i pogled drugoga“ (Damjanov, 1991: 205). Te tvrdnje također idu u prilog Jungovom definiranju kolektivnoga nesvjesnog koje u svojim gustim oblacima akumulira ljudske intuicije prepuštajući da na kratko spoznamo nastale simbole, koliko treba kapima kiše da nestanu na tlu. Erich Fromm ističe da postoji mogućnost razumijevanja simboličkoga jezika, ali da to znanje postaje praktično tek u stanju odvojenosti koje donosi hipnoza (Fromm, 1970), međutim nemoguće je podržati tu tvrdnju već na prethodno navedenom primjeru zlata. Didier Colin (2004) poetično izjavljuje da je jezik simbola univerzalan i zajednički svim ljudima. Razlog univerzalnosti simbola jest, prema Colinu, činjenica da jezik simbola proizlazi iz unutarjega života čovjeka. Duboko je ukorijenjen u našim osjećajima i u kolektivnome pamćenju. Ukratko, svi se sustavi (matematički, abecedni, znakovni i dr.) razvili na temelju jezika simbola (Colin, 2004).

Pokušavajući doći do jasnih karakteristika vizualnoga jezika i komunikacije vraćam se opet na dinamičan proces izmjene uvriježenih pravila i intuicije tijekom ovoga procesa, a ta me izmjena podsjeća na imaginaciju. Poznavati pravila, ali biti slobodan od uzora. Slijediti pravila, ali slušati *unutarnji glas*. Primjećujemo konstantnu igru skrivača, izmjenu svjetlosti i sjene, aktivnost koja iz trena u tren ispituje infrastrukturnu povezanost s podsvjesnim. Proučavajući imaginaciju, psihijatar Anthony Stevens (2005) preuzima zanimljivi termin *mem* kojega ću predstaviti, u pokušaju povezivanja s Krisovim (1970) „prepoznavanjem onoga što znamo“ ili „pogledom drugoga“ Jadranke Damjanov (1991). Stevens tvrdi da se imaginacija koristi zajedničkim simbolima, ali je nužno ispitati ih unutar životnoga sadržaja osobe koja ih je stvorila (Stevens, A., 2005). Autor se poziva na istraživanja britanskoga znanstvenika, profesora i pisca Richarda Dawkinsa, koji je kulturni termin *mem* izjednačio s biološkim genom. Prema tomu *mem* je kulturna jedinica, slična ideji ili simbolu, koja se zadržava u pamćenju generacija koje slijede jedna za drugom. *Meme* je moguće prenijeti s koljena na koljeno, i to se čini poučavanjem, inicijacijom, imitacijom i učenjem. Ako se *memi* prošire na širem području, tada oni ne umiru čak ni kada lokalna populacija izumre. Tim se putem stvara svojevrsan *spremnik mema* koji na kulturnoj razini odgovara spremniku gena DNK (Stevens, 2005). Iz parafraziranoga je teksta vidljivo da pojedini znanstvenici, istraživači ili čak umjetnici, interpretiraju i dopunjuju davno ispisane Freudove i Jungove postavke. Različite interpretacije potiču razvoj njihove misli i čine ju dostupnom većem broju ljudi, a s ciljem poboljšanja interpersonalne i intrapersonalne komunikacije koja u konačnici rezultira poboljšanom

kvalitetom čovjekova života. Mogli bismo reći da je moralna funkcija umjetnosti, koja je čak istaknuta kao jedna od funkcija koju bismo na neki način trebali približiti djeci, temeljena upravo na komunikaciji kao najvažnijoj ljudskoj aktivnosti koja izravno utječe na tzv. bolje sutra.

4.4. Preduvjet komunikacije

Što znači komunicirati? Pri samom spomenu pojma komunikacije pomišljamo na razmjenu riječi, a riječi podrazumijevaju čitanje. U svome djelu *Ogledi o filozofiji* Hans Georg Gadamer (2003) razrađuje što znači moći čitati. Ta sposobnost podrazumijeva da slova neprimjetno nestaju prilikom stvaranja smisla govora. Smisao u suglasju nam dopušta razumjeti ono što je napisano. Jezik forme se naizmjenično susreće s jezikom umjetnosti te je u krivu onaj tko vjeruje da jedno može postojati bez drugoga. Bez priznavanja moderne umjetnosti, ne možemo shvatiti ni umjetnosti prošlih razdoblja. Međutim, najvažnije je osvijestiti da djelo ponajprije moramo naučiti čitati *slovo po slovo*. Tek nakon slaganja elementa uz element slijedi čitanje, a djelo potom počinje govoriti (Gadamer, 2003). Pravopis je kao ljudska tvorevina sustav koji ushićuje autora. Okupljanje je normi, pravila i uputa omogućio je izvrsnu stvar, kombinaciju apstraktnih pojedinačnih znakova, koje fiksiraju sve što proizvode čovjekova duha. Taj se revolucionarni događaj odrazio i na promatranje slika. Vođeni prethodno navedenim pravilima sliku *čitamo* slijeva gore nadesno dolje. Također su poznata i kompozicijska razaranja uzrokovana zrcalnim preokretanjem desne i lijeve strane (Gadamer, 2003). Primijenimo li taj način čitanja na crtež *Polinom*, slijed događaja kreće od samoga kronološkog kraja. Ako ikakvu važnost ima tijek nastanka pojedinih dijelova rada na njegovo razumijevanje, i tada bi taj vizualni početak zapravo bio završetak jer su bakin lik i labud nastali upravo u tim trenucima. Tanka bijela vrpca koja se proteže formatom i povezuje likove, uistinu je vodič kroz prizor. Dotičući jednu po jednu figuru, stvarajući petlju te izuzimajući autoportret, linija promatrača korak po korak usmjerava. Njezin nečujni završetak u kojem se gubi svaki trag ostavlja pozadinu crteža u nejasnoj magli, bez objašnjenja. Što je istinski početak slike kada ju netko prvi put promatra, potrebno je tek istražiti, kako bi se uvidjelo kojim putevima prolazi pogled i prihvaća li vodstvo tanke vrpce. Vjerojatno ne jer je ta staza bila potrebna isključivo meni, kako bih izgradila kartu bez koordinata.

Kako znanstveno shvaćanje raste, tako se naš svijet dehumanizira. Čovjek se osjeća osamljenim u svijetu, jer više nije povezan s prirodom i izgubio je svoju emotivnu „nesvjesnu istovjetnost“ s prirodnim pojavama. One su polako izgubile svoja simbolička značenja.

„Grmljavina više nije ljutiti glas Boga, niti je munja njegova osvetnička strijela. (...) Taj golemi gubitak nadoknađuju simboli naših snova. Oni objelodanjuju našu izvornu prirodu – njezine nagone i osebujno mišljenje. Međutim, oni, na žalost, iskazuju svoje sadržaje jezikom prirode koja nam je tuđa i nepojmljiva“ (Jung i dr., 1987: 95).

5. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Istraživanje u sklopu disertacije provedeno je udruživanjem metoda umjetničkoga istraživanja i kvalitativnih metoda znanstvenoga istraživanja. Metodom su analize sadržaja prikupljeni podaci vezani uz simbole i osobne simbole, a izneseni su u teorijskome kontekstu istraživanja. Prilikom oblikovanja osobnih simbola na vlastitim crtežima i njihove naknadne analize rabljena je heuristička metoda, metoda samopromatranja te metoda analize sadržaja. U tome dijelu disertacije, po principu fokus grupe, ispitana je razumljivost kreiranih osobnih simbola subjektima istraživanja i podudarnost njihova i mojega tumačenja. Anketom su od ispitanika prikupljeni podaci koji se tiču opće čitljivosti odabranih osobnih simbola unutar njihova izvorišnoga konteksta, crteža.

5.1. Cilj istraživanja

U okviru navedenoga teorijskog konteksta cilj predstavljenoga umjetničkog istraživanja, *Oblikovanje osobnih simbola kroz likovne radove i njihovo univerzalno tumačenje*, jest izdvojiti osobne simbole upotrijebljene na odabranim crtežima zastupljenima na izložbi *Polinom*, analizirati značenja osobnih simbola te ispitati opću čitljivost osobnih simbola unutar njihova izvorišnjog konteksta, crteža.

5.2. Istraživačko pitanje

Postavljena istraživačka pitanja ispituju je li moguća opća čitljivost osobnih simbola na odabranim crtežima izložbe *Polinom* te na koji se način mijenja značenje osobnoga simbola kada ga promatra nepristrani ispitanik.

5.3. Uzorak

Istraživanje je provedeno među studentima prve i treće godine Fakulteta za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku, učiteljski smjer, u ožujku 2019. godine. Ukupan broj sudionika iznosi 82, od čega je 77 ženskoga spola te 5 muškoga spola. Analizirajući dob studenata koji su pristupili istraživanju, utvrđujem da se raspon godina kreće od 17 do 28. Najviše studenata, njih 52, u dobi je od 21 godine. Po jedan je student u dobi od 17, 24, 25 i 28 godina, devetero studenata ima 19 i 22 godine, troje 20 godina, a pet studenata ima 23 godine.

Svim je ispitanicima dana pisana anketa koju su trebali ispuniti usporedno prateći projekcije odabranih crteža na koje su se pitanja odnosila. Ukupan broj popunjenih anketa iznosi 82. Studenti u dobi od 17 i 19 godina trenutačno u sklopu studija nazoče kolegijima Likovna kultura te Vizualne komunikacije i dizajn, na kojima usvajaju osnove likovnoga jezika i promatraju relevantnija djela svjetske i domaće kulturne baštine. Studenti u dobi od 20 do 28 godina uz navedene su kolegije položili i predmet Metodika likovne kulture I, a trenutačno nazoče predmetu Metodika likovne kulture II. Na metodičkim kolegijima studenti povezuju znanja s prve godine studija s praktičnom primjenom u učionici, prikladno djetetovoj dobi.

5.4. Instrumenti istraživanja

Za potrebe ovoga istraživanja formulirana je anketa u obliku osamnaest pitanja, od kojih se prvih deset odnosi na simbole rabljene na deset crteža, predstavljenih u poglavlju *3.1.1. Postupno prilaženje*, a sljedećih osam pitanja na simbole rabljene na velikom crtežu *Polinom*. Nakon svakoga pitanja ponuđena su četiri odgovora, od kojih je jedan bio istovjetan značenju navedenom u disertaciji, dok je zadnji odgovor uvijek glasio „Ništa od navedenoga“. Anketa je u potpunosti dostupna u Prilogu.

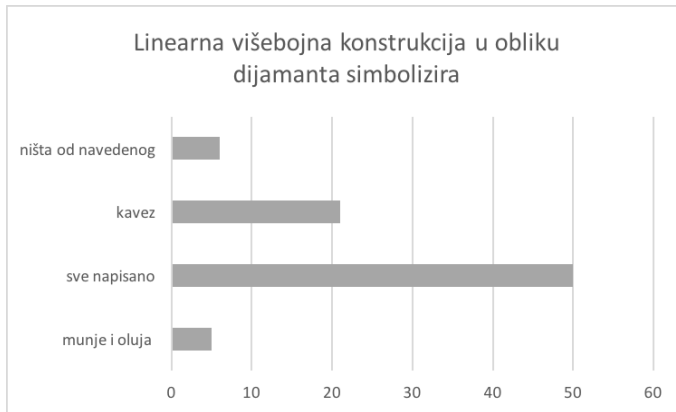
5.5. Postupak

U uvodnome dijelu ispitivanja, u prostoru Fakulteta za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku, studentima je objašnjen cilj istraživanja te su upitani jesu li zainteresirani sudjelovati u istraživanju. Svi su studenti pristali sudjelovati u istraživanju te je naglašeno da je istraživanje anonimno. Nakon toga podijeljeni su im mjerni instrumenti odnosno ankete. Vrijeme ispunjavanja ankete bilo je neograničeno, međutim zbog izmjene crteža na projekciji svi su ispitanici završili ispunjavanje ankete u isto vrijeme. Ukupno trajanje ispunjavanja bilo je dvadeset i pet minuta.

6. REZULTATI

Na osamnaest grafova prikazana je zastupljenost pojedinih odgovora na svako pitanje u anketi, a u podnožju grafa istaknut je očekivani odgovor.

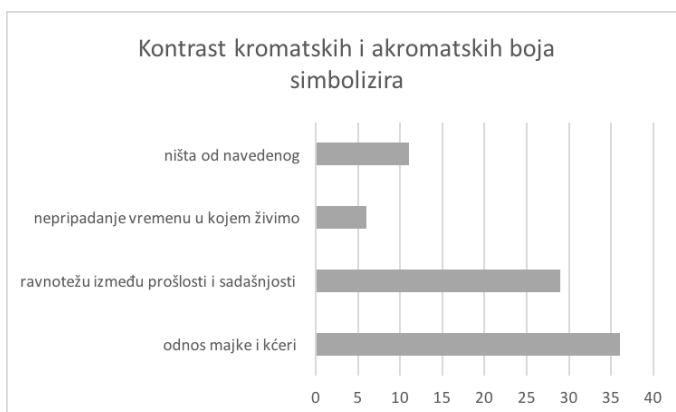
Pitanje br. 1. Linearna višebojna konstrukcija u obliku dijamanta simbolizira:



Graf 1., očekivani odgovor: munje i oluja

U prvoj su izjavi, koja ispituje simboliku linearne višebojne konstrukcije, studenti ostvarili najmanje podudaranja, tek 5 očekivanih odgovora (6.1 %). Gotovo isti broj ispitanika, njih 6, zaokružuje prvu tvrdnju, „ništa od navedenog“. Najveći se broj studenata, 50, odlučuje za tvrdnju „sve što je osoba napisala“ (60.1 %), a njih 21 osoba (25.6 %) odabire „kavez“ kao točnu tvrdnju.

Pitanje br. 2. Kontrast kromatskih i akromatskih boja simbolizira:

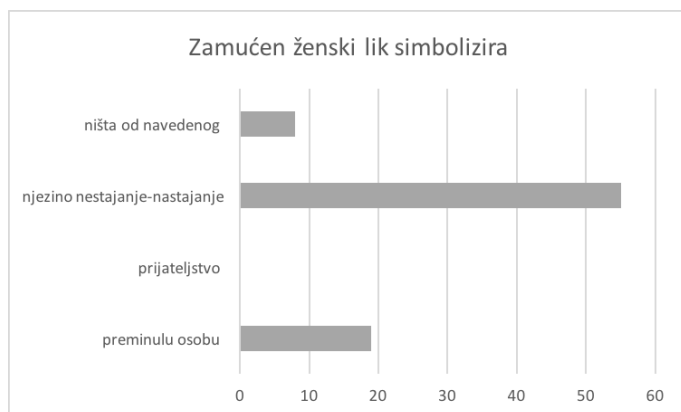


Graf 2., očekivani odgovor: ravnotežu između prošlosti i sadašnjosti

U drugoj je izjavi, koja ispituje simboliku kontrasta kromatskih i akromatskih boja, najmanje ispitanika, njih 6 (7.3 %) zaokružilo drugu ponuđenu tvrdnju, „osjećaj nepripadanja

vremenu u kojem živimo“, dok se za prvu tvrdnju odlučuje 11 ispitanika (13.4 %). Najviše studenata, njih 36 (43.9 %) odabire izjavu „odnos majke i kćeri“, a 29 (35.4 %) očekivani odgovor „uspostavljanje ravnoteže između prošlosti isadašnjosti“.

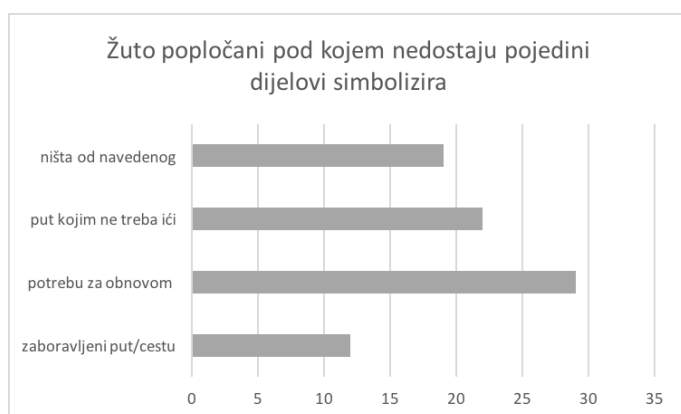
Pitanje br. 3. Zamućen ženski lik simbolizira:



Graf 3., očekivani odgovor: njezino nestajanje – nastajanje

Treća je izjava, simbolika zamućenoga ženskog lika, na trećem mjestu po broju očekivanih odgovora. Za izjavu da lik simbolizira nestajanje ili nastajanje osobe odlučuje se 55 ispitanika (67.1 %). Niti jedan student ne odabire simboliku prijateljstva, 8 studenata (9.8 %) zaokružuje prvu izjavu, a njih 19 (23.2 %) smatra da je riječ o preminuloj osobi.

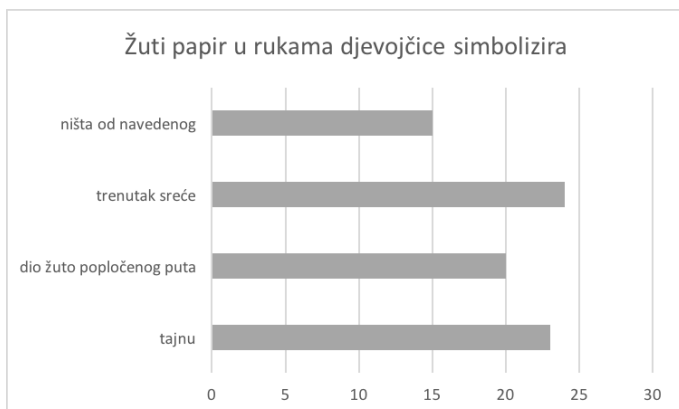
Pitanje br. 4. Žuto popločani pod kojem nedostaju pojedini dijelovi simbolizira:



Graf 4., očekivani odgovor: zaboravljeni put/cestu

Do sličnih vrijednosti dolazi u četvrtoj tvrdnji koja ispituje simboliku žuto popločanoga puta. Očekivanu izjavu „zaboravljeni put“ odabire 12 studenata (14.6 %), dok se 19 studenata odlučuje za prvu tvrdnju (23.2 %). S druge strane, 29 studenata (35.4 %) odabire „potrebu za obnovom“, a 22 (26.8 %) „put kojim ne treba ići“.

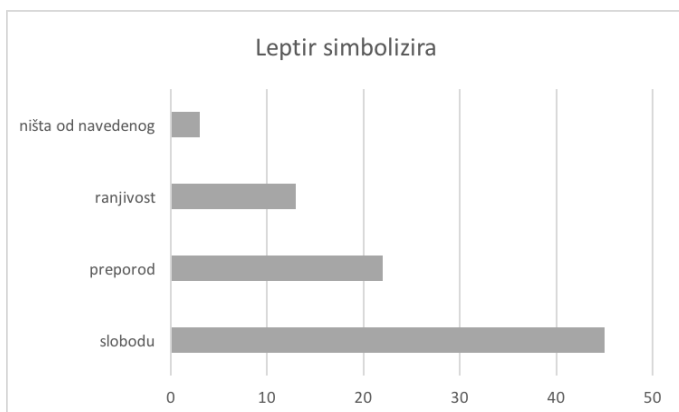
Pitanje br. 5. Žuti papir u rukama djevojčice simbolizira:



Graf 5., očekivani odgovor: dio žuto popločenog puta

Simbolika žutoga papira u rukama djevojčice također bilježi slične vrijednosti, između prve i treće tvrdnje. Za izjavu da je riječ o trenutku sreće, opredjeljuje se 24 ispitanika (29.3 %), a za izjavu „tajna“ 23 ispitanika (28.1 %). Očekivani odgovor, „dio žuto popločanog puta“, odabire 20 studenata (24.4 %), 15 studenata (18.3 %) zaokružuje prvu tvrdnju.

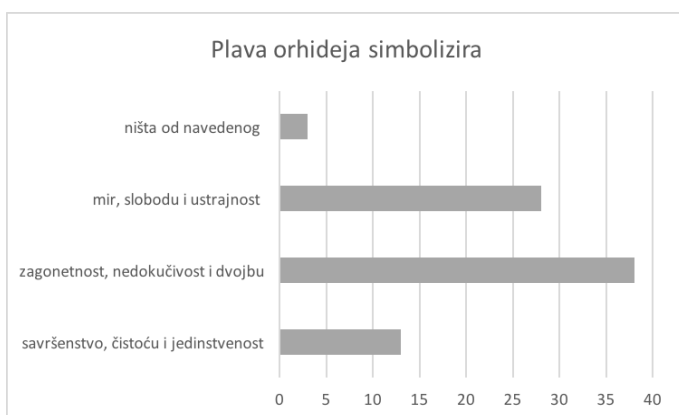
Pitanje br. 6. Leptir simbolizira:



Graf 6., očekivani odgovor: preporod

U šestoj se tvrdnji, koja ispituje simboliku leptira, gotovo polovica studenata - njih 45 (54.9 %), odlučilo za simboliku slobode. Očekivanu izjavu „preporod“ odabire 22 (26.8 %), a 13 (15.9 %) ranjivost. Samo 2 ispitanika (2.4 %) zaokružuju prvu tvrdnju.

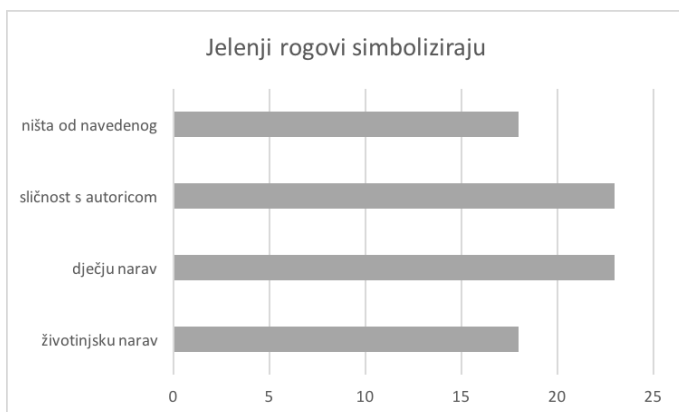
Pitanje br. 7. Plava orhideja simbolizira:



Graf 7., očekivani odgovor: savršenstvo, čistoća i jedinstvenost

Ispitanici su u najvećem broju, njih 38 (46.3 %) pretpostavili da plava orhideja simbolizira „zagonetnost, nedokučivost i dvojbu“, a 28 (34.2 %) „mir, slobodu i ustrajnost“. Tek 13 ispitanika (15.9 %) zaokružuje očekivani odgovor, „savršenstvo, čistoću i jedinstvenost“, a njih 2 (2.4 %) prvu tvrdnju.

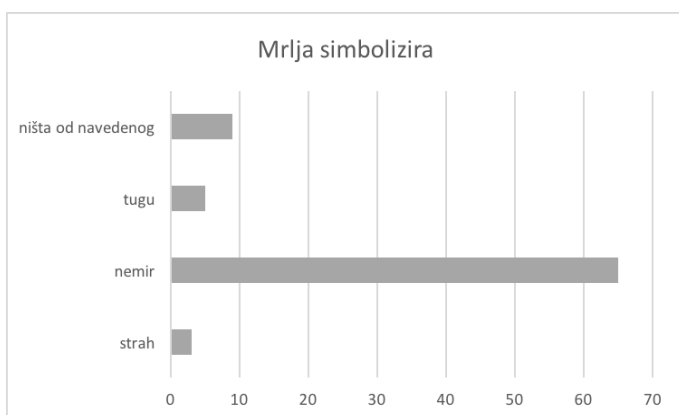
Pitanje br. 8. Jelenji rogovi simboliziraju:



Graf 8., očekivani odgovor: sličnost s autoricom

U osmome upitu, koji se tiče simbolike jelenjih rogova, dolazi do jednakih vrijednosti između dviju skupina tvrdnji. Za simboliku životinjske naravi i prvu tvrdnju, ništa od navedenoga, odlučuje se 18 studenata (22 %), a očekivani odgovor „sličnost s autoricom“ te drugu tvrdnju, „dječju narav“ zaokružuje 23 osobe (28.1 %).

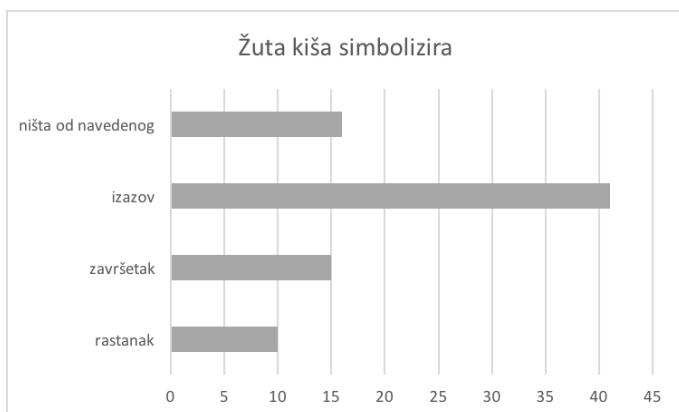
Pitanje br. 9. Mrlja simbolizira:



Graf 9., očekivani odgovor: nemir

Mrlja, na jednome od deset crteža, simbolizira u najvećoj mjeri očekivani odgovor „nemir“, za koji se odlučuje 65 ispitanika (79.3 %). Taj je upit stoga na drugome mjestu po broju očekivanih odgovora. Neznatan se broj ispitanika opredjeljuje za ostale tvrdnje. Prvu izjavu odabire 9 studenata (11 %), „tugu“ 5 (6.1 %), a „strah“ tek 3 studenta (3.7 %).

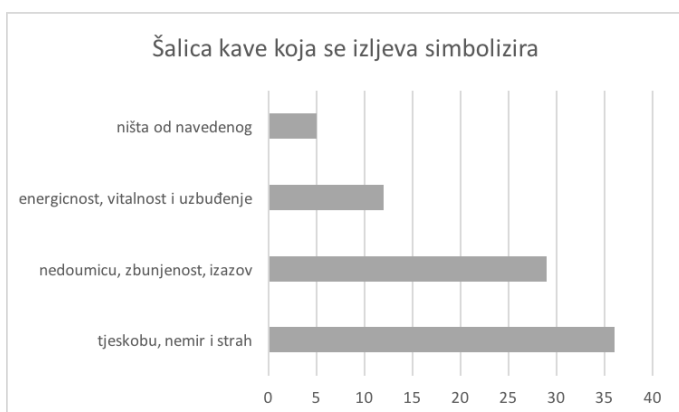
Pitanje br. 10. Žuta kiša simbolizira:



Graf 10., očekivani odgovor: izazov

Deseta tvrdnja ispituje značenje žute kiše na zadnjem u nizu crteža koji su prethodili radu na velikom crtežu *Polinom*. Polovica se studenata opredijelila za treću ponuđenu tvrdnju, ujedno očekivani odgovor. Značenje „izazov“ odabire 41 ispitanik (50 %). Sličan broj ispitanika odabire ostale tri tvrdnje, 16 zaokružuje prvu mogućnost (19.5 %), 15 studenata (18.3 %) u žutoj kiši vidi simbol završetka, a njih 10 (12.2 %) simbol rastanka.

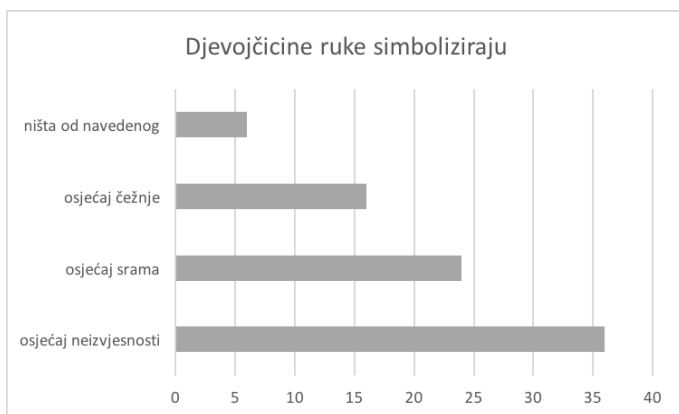
Pitanje br. 11. Šalica kave koja se izljeva simbolizira:



Graf 11., očekivani odgovor: tjeskoba, nemir i strah

Od jedanaestoga upita započinje analiza simbola rabljenih na velikom crtežu *Polinom*. U navedenom se ispituje simbolika šalice kave koja se izljeva. Najmanji broj ispitanika, njih 5 (6.1 %), odlučuje se za prvu izjavu, a najveći broj, 36 (43.9 %), za očekivani odgovor „tjeskobu, nemir i strah“. Treću po redu tvrdnju, „nedoumicu, zbunjenost i izazov“, zaokružuje 29 ispitanika (35.4 %), a njih 12 (14.6 %) „energičnost, vitalnost i uzbuđenje“.

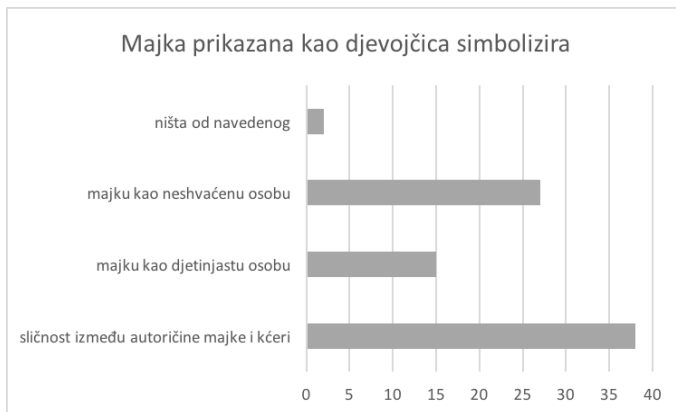
Pitanje br. 12. Djevojčicine ruke simboliziraju:



Graf 12., očekivani odgovor: osjećaj neizvjesnosti

Jednak se broj ispitanika, 36 (43.9 %), kao i u prethodnome upitu, odlučuje za očekivani odgovor „osjećaj neizvjesnosti“, prilikom analiziranja značenja položaja djevojčicinih ruku. Treću po redu tvrdnju, „osjećaj srama“ zaokružuje 24 ispitanika (29.3 %), a 16 osoba (19.5 %) treću, „osjećaj čežnje“. Prvu tvrdnju, „ništa od navedenog“ odabire 6 studenata (7.3 %).

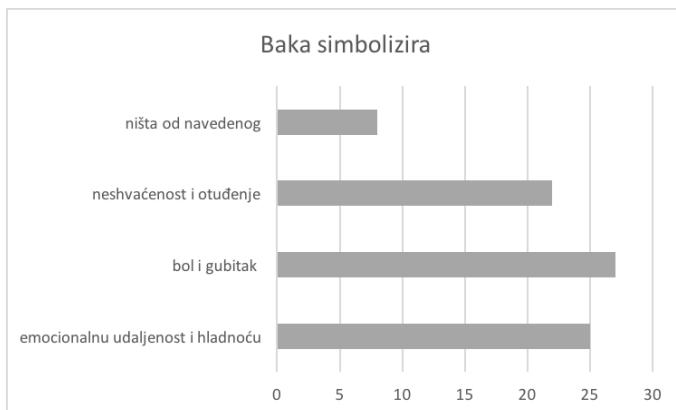
Pitanje br. 13. Majka prikazana kao djevojčica simbolizira:



Graf 13., očekivani odgovor: sličnost između autoričine majke i kćeri

Trinaesti upit ispituje značenje lika majke prikazanoga u obliku djevojčice. Najmanji se broj ispitanika odlučuje za prvu tvrdnju, tek 2 (2.4 %). Najviše studenata, 38 (46.3 %) odabire očekivani odgovor, „sličnost između autoričine majke i kćeri“, 27 (32.9 %) odabire „majku kao neshvaćenu osobu“, a 15 (18.3 %) „majku kao djetinjastu osobu“.

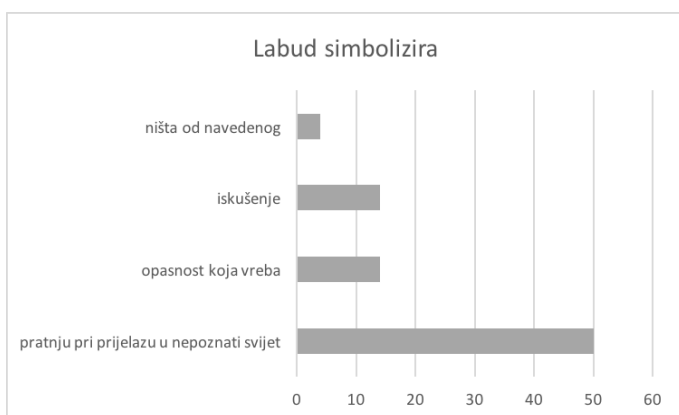
Pitanje br. 14. Baka simbolizira:



Graf 14., očekivani odgovor: bol i gubitak

Lik bake, analiziran u četrnaestoj izjavi, u najvećem je broju doživljen očekivano. „Bol i gubitak“ odabire 27 studenata (32.9 %), ali čak 25 (30.5 %) odabire zadnju tvrdnju, „emocionalnu udaljenost i hladnoću“. Drugu po redu izjavu, „neshvaćenost i otuđenje“, zaokružuju 22 ispitanika (26.8 %).

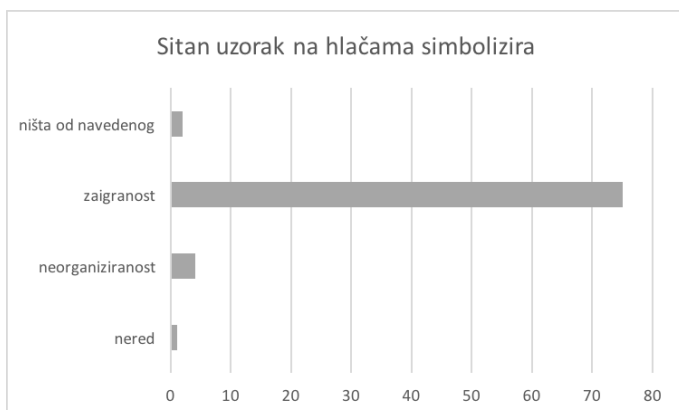
Pitanje br. 15. Labud simbolizira:



Graf 15., očekivani odgovor: pratnja pri prijelazu u nepoznati svijet

Lik je labuda analiziran u petnaestome upitu. Očekivani odgovor, „pratnja pri prijelazu u nepoznati svijet“ odabire čak 50 studenata (61 %), što postavlja simbol ptice na četvrto mjesto po broju očekivanih odgovora. Jednak se broj ispitanika, njih 14 (17.1 %), odlučuje za opcije „opasnost koja vreba“ i „iskušenje“. Prvu tvrdnju odabire 4 studenta (4.9 %).

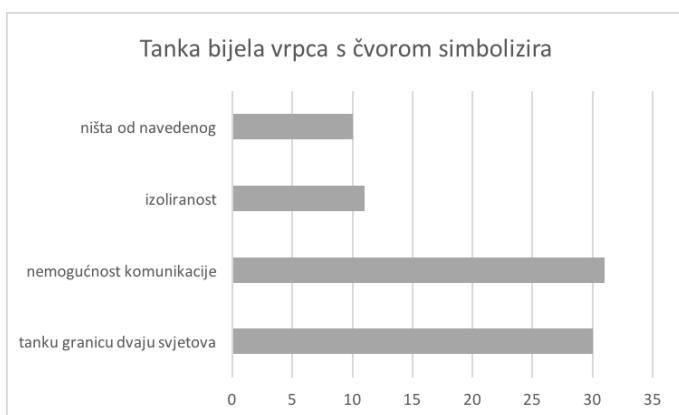
Pitanje br. 16. Sitan geometrijski uzorak na kćerinim hlačama simbolizira:



Graf 16., očekivani odgovor: zaigranost

Sitan geometrijski uzorak na kćerinim hlačama simbol je čiji se doživljaj kod studenata najviše podudara s onim koji ističem u disertaciji, što ga postavlja na prvo mjesto po broju očekivanih odgovora. Čak 75 ispitanika (91.5 %) doživljava ga kao „zaigranost“, a samo 1 osoba (1.22 %) u njemu vidi „nered“. Za treću tvrdnju, „neorganiziranost“, odlučuje se 4 ispitanika (4.9 %), dok 2 osobe odabiru prvu mogućnost (2.4 %).

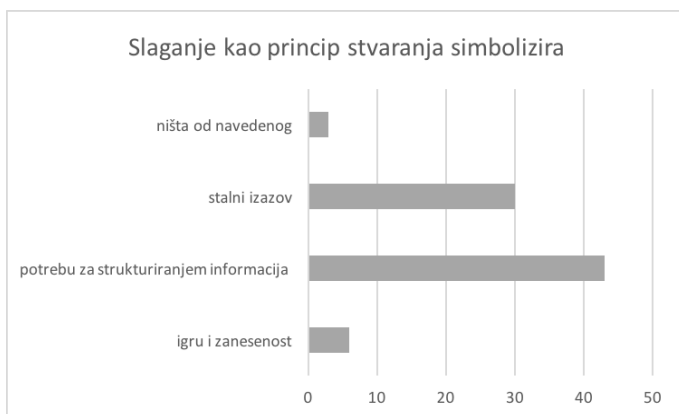
Pitanje br. 17. Tanka bijela vrpca s čvorom simbolizira:



Graf 17., očekivani odgovor: tanka granica dvaju svjetova

U predzadnjoj izjavi o doživljaju tanke bijele vrpce s čvorom opet dolazi do podijeljenoga mišljenja između dviju skupina značenja. Očekivani odgovor, „tanku granicu dvaju svjetova“, zaokružuje 30 studenata (36.6 %), a 31 (37.8 %) odabire „nemogućnost komunikacije“. Za drugu se po redu tvrdnju, „izoliranost“, odlučuje 11 studenata (13.4 %), a njih 10 (12.2 %) za prvi odgovor.

Pitanje br. 18. Slaganje kao princip stvaranja simbolizira:



Graf 18., očekivani odgovor: potrebu za strukturiranjem informacija

Slaganje kao princip stvaranja studenti doživljavaju većinom očekivano. U slaganju 43 ispitanika (52.4 %) vidi potrebu za strukturiranjem informacija, a njih 30 (36.6 %) kao stalni izazov. Zadnju tvrdnju, „igru i zanesenost“ odabire 6 studenata (7.3 %), 3 (3.7 %) smatra da slaganje kao princip stvaranja ne predstavlja išta od navedenoga.

Iz prikazanih se grafova vidi da su studenti pokazali podudarnosti s očekivanim odgovorima u dvanaest slučajeva, od ukupno osamnaest, što čini 66.7 % podudarnosti s očekivanim odgovorima. Najviše je sličnosti postignuto od 8. do 18. pitanja, a pri tomu bih

ponovno istaknula da se pitanja od rednoga broja 11. do 18. odnose na veliki crtež *Polinom*. Iz toga se može pretpostaviti da su ispitanici pokazali veće razumijevanje osobnih simbola na velikom crtežu *Polinom*, nego na deset crteža predstavljenih u 3.1.1. *Postupno prilaženje*.

Osobni su simboli koje su studenti u najvećoj mjeri doživjeli jednako kao što je navedeno u disertaciji, navedeni u pitanjima br. 16 (75 očekivanih odgovora), 9 (65 očekivanih odgovora), 3 (55 očekivanih odgovora), 15 (50 očekivanih odgovora) i 18 (43 očekivana odgovora). Radi se o, redom, osobnim simbolima sitnoga uzorka na hlačama, mrlje, zamućenoga ženskog lika, labuda i principa slaganja. Izdvojila bih simbol sitnoga uzorka na hlačama, kod kojega je ostvarena podudarnost s očekivanim odgovorom 91.5 %. Također, promatrajući izdvojene rezultate, postavlja se pitanje podudaraju li se odgovori ispitanika više s onima navedenima u disertaciji, kada je riječ o apstraktnim ili o figurativnim simbolima.

7. RASPRAVA I ZAKLJUČAK

Proučavajući prirodu simbola tijekom dugogodišnjega rada na ciklusu *Polinom* i disertaciji, osvještavala sam neobičnu slojevitost značenja simbola. Vizualna je reprezentacija simbola u mojoj imaginaciji postao neodređeni obli predmet, sličan glavici luka, koji se beskonačno guli i odbacuje svoje tanke slojeve. Krhke, poluprozirne opne pucaju i prijanjaju jedna uz drugu prilikom odstranjivanja, a izgledom su slične tankom rižinom papiru. Svaki sloj otkriva i propušta naznake onoga drugoga koji čeka ispod. Put istraživanja bio je jednako nepredvidiv kao i pokušaji odgonetanja i tumačenja osobnih simbola. Percepcija je simbola i reakcija na iste individualnoga karaktera. Istaknutije razlike uočavam, sasvim očekivano, među promatračima kod kojih umjetnost i umjetnička aktivnost čini sastavni dio dana, u usporedbi s onima koji pored vizualnih pojava prolaze u većini slučajeva ravnodušno.

U drugome dijelu svojega umjetničkog doktorskog istraživanja odlučujem se čitljivost svojih osobnih simbola ispitati upravo među ljudima s kojima provodim glavninu radnoga vremena, pokušavajući ih pripremiti za kvalitetno provođenje nastave Likovne kulture i uklapanje umjetničke aktivnosti u djetetovu svakodnevicu. Za učiteljski se poziv opredjeljuju ljudi različitih afiniteta, što je moju namjeru za obrazovanjem u području vizualnoga učinilo dodatno izazovnijom. S obzirom na to da su ispitanici dolazili iz raznih krajeva Hrvatske te s nejednakim predznanjima o umjetnosti, iz godine u godinu pokušavala sam naći *pravu* metodu kojom bih im približila umjetnost, ohrabrila ih u vlastitim istraživanjima i razjasnila potencijal kreativnosti koji svaka likovna aktivnost spontano stvara u čovjeku. S vremenom se susrećem, uz oskudna znanja iz likovne teorije, i s začuđujućim manjkom svakodnevne motivacije kod studenata, prouzrokovane vjerojatno pretjeranom konzumacijom upravo vizualnih (digitalnih) sadržaja čije težine nisu svjesni. S druge strane, vizualni sadržaji suvremenih umjetničkih djela ili djela različitih povijesnih razdoblja, studentima nisu u potpunosti razumljivi. Umjetnička su djela sastavni dio svakoga predavanja Likovne kulture, Vizualnih komunikacija i dizajna, te dvaju kolegija Metodike likovne kulture, prilikom kojih se u određenim trenucima posvećujem tzv. *odgoju pažnje*, razgovarajući o djelima. U tim prilikama, nakon mojih upita – *Što vidite?* – uglavnom bi svi šutjeli. Svatko je nešto vidio, međutim borben je bio tijekom verbalizacije primljenoga. Doživljaj je nedvojbeno postojao, ali trebalo ga je izvući na površinu. Zbog toga je posebno bilo zanimljivo iskustvo ispitivanja čitljivosti osobnih simbola jer njime stječem uvid u stvarne mogućnosti komunikacije putem svojih likovnih radova. Na kraju ispitivanja čitljivosti putem anketa dolazi među studentima do neočekivanoga interesa za *točnim*

odgovorima. Iako sam na početku ispitivanja istaknula kako se radi isključivo o osobnome, individualnom poimanju, izgleda da obrazovni sustav i dalje njeguje egzaktne odgovore, ne potičući višestruka kreativna rješenja jednoga problema za kojima toliko, navodno, čezne. Studenti su zadovoljno klicali kada god bi se njihovo mišljenje podudarilo s očekivanim odgovorom, a sramežljivo osmjehnuli ako bi poklapanja izostala.

Provedeno istraživanje i dobiveni rezultati ipak pružaju nadu u mogućnost vizualnoga osposobljavanja djece i mladih tijekom obrazovnoga razdoblja, pod uvjetom prikladnoga vodstva. Usredotočimo li se na pojedinačne rezultate upita, ali i na ukupnu podudarnost s očekivanim odgovorima u dvanaest slučajeva od ukupno osamnaest, 66.7 % podudarnosti s očekivanim odgovorima pokazuje da tijekom obrazovnoga razdoblja itekako možemo doprinjeti odgoju pažnje, čak i ako počnemo u fakultetskoj dobi. Nadalje, studenti su zbog prirode ankete znatno duže promatrali veliki crtež *Polinom*, nego što su to činili u slučaju deset crteža koji su mu prethodili, što potvrđuje istraživanja o fiksiranju pogleda koje je provodila Jadranka Damjanov – samim je time došlo do češćih podudaranja između njihovih odgovora i tvrdnji istaknutih u disertaciji. Iz navedenih se opservacija može zaključiti da je uglavnom moguća opća čitljivost osobnih simbola, ali i da se značenje osobnoga simbola ipak u nekim situacijama mijenja kada je simbol promatran od strane nepristranoga ispitanika.

Smatram da u istraživanju ne bi trebalo zanemariti količinu vremena koje su ispitanici posvetili promatranju crteža. Dvadeset i pet minuta provedenih u aktivnosti koja se sastoji od ritmične izmjene pregledavanja verbalnoga i slikovnoga sadržaja izazov je koji gotovo svatko može svladati. Usporedim li to vremensko razdoblje s onim u kojemu su osobni simboli nastajali, razlika je dalekosežnija. Ističem taj podatak jer sam i sama, kao autorica, prošla razdoblje u kojemu sam analizirala značenja pojedinih osobnih simbola predstavljenih u disertaciji. Ako promotrimo proces iz toga kuta, mogli bismo očekivati čitljivost osobnih simbola proporcionalnu vremenu utrošenom na promatranje djela. Pretpostavljam da kontinuirano upražnjavanje umjetničke aktivnosti najbolje doprinosi osvještavanju karakteristika kreativnoga tijeka i svih izazova koje donosi stvaralački rad, a samim time i stvara veze u mozgu koje spremnije reagiraju na produkte takve aktivnosti.

U svome znanstvenom radu o vizualno-likovnoj pismenosti odnosno nepismenosti političkih stranaka u Hrvatskoj Turković (2009) navodi nekoliko definicija vizualne pismenosti i što ona podrazumijeva. Tako ističe tvrdnje Johna Debesa, suosnivača Međunarodnoga društva za vizualnu pismenost, prema kojemu vizualna pismenost okuplja skupinu vizualnih sposobnosti koje se razvijaju promatranjem, prilikom čega se istodobno razvijaju i povezuju druga osjetilna iskustva. Te su sposobnosti nužne za normalan proces učenja. Jednom kada ih

stekne, vizualno pismena osoba može razlikovati i tumačiti viđeno – radnje, objekte i simbole - u svojoj okolini. Prikladnim korištenjem ovih sposobnosti osoba postaje sposobna razumjeti djela vizualne komunikacije i stvarati vlastiti doživljaj promatranoga (Turković, 2009).

U prethodnoj cjelini navodim da Turković (2009) vizualno pismenim pojedincem smatra osobu koja je u stanju vizualno komunicirati – razmjenjivati informacije na određen način, ali i slati informacije samome sebi. Ponavljam tu izjavu jer se pred kraj istraživanja približavam iznova terapijskoj ulozi simbola koja se ogleda upravo kroz njihovu komunikološku vrijednost. Potencijal je simbola pobuđivanje čovjekovih iskustava pa na taj način oni imaju, pored obrazovne, i terapijsku ulogu. Simboli nas putevima imaginacije vode k manje očitim sadržajima te na taj način potiču naše želje i akcije koje nas pak usmjeravaju k daljnjim ostvarenjima ili neuspjesima. Zbog toga predstavljeno istraživanje ne možemo promatrati isključivo kroz brojčanu vrijednost iskazanu u postocima već i kroz dugogodišnju umjetničku aktivnost koja mu je prethodila, a putem koje su, u konačnici, i oblikovani osobni simboli čiju sam čitljivost istraživala.

Pomnim i strpljivim promatranjem te usporedbom simbola u različitim izvorima, pokušavala sam shvatiti što ono nacrtano predstavlja isključivo meni odnosno koju sam si vizualnu informaciju poslala. Pozivajući četiri generacije žena iz svoje obitelji na jednu, praznu plohu, uspijevam ih okupiti posljednji put. Proces kojim sam do toga došla pružio mi je utjehu i oprostaj na koji u stvarnosti nisam stigla. Sve crtane bilješke koje sam stvorila kako bih se pripremila za zadnji veliki crtež te mnoštvo riječi koje sam napisala, u mojem su poimanju poput dugačkoga pisma koje sam posvetila svojoj baki. Na taj je način ovo umjetničko istraživanje postalo osobnim simbolom njezine stalne prisutnosti.

LITERATURA

- Anić V. i dr. (2002) Hrvatski enciklopedijski rječnik. Zagreb: Novi liber
- Arh B. (2017) Kroz vremenske doze u vlastite odraze. U: Zarolan životom, Nives Kavurić-Kurtović. Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke
- Babić A. (1997) Likovna kultura: pregled povijesti umjetnosti. Osijek: Pedagoški fakultet
- Baum L. F. (1977) Čarobnjak iz Oza. Zagreb: Mladost
- Barthes R. (1989) Carstvo znakova. Zagreb: August Cesarec
- Barthes R. (2009) Mitologije. Zagreb: Pelago
- Bachelard G. (1990) Plamen voštanice. Zagreb: August Cesarec
- Cassirer E. (1978) Ogljed o čovjeku: uvod u filozofiju ljudske kulture. Zagreb: Naprijed
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1987) Rječnik simbola. mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Chevalier J., Gheerbrant A. (2007) Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi. Zagreb: Jesenski i Turk
- Cohen S. J. (1992). Ples kao kazališna umjetnost. Zagreb: Cekade
- Collins J. (2007) Sculpture Today. London: Phaidon
- Čandrić J. (1988) Kreativni učenici i nastavni proces. Rijeka: Izdavački centar Rijeka
- Damjanov J. (1991) Vizualni jezik i likovna umjetnost: uvod u likovno obrazovanje. Zagreb: Školska knjiga
- Degmečić D. (2017) Kreativni um. Zagreb: Medicinska naklada
- Denegri J. (1985) Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2. Split: Logos
- Domljan Ž. (ur.) (1995-1996) Enciklopedija hrvatske umjetnosti 2, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
- DeRoo R. (2006) THE MUSEUM ESTABLISHMENT AND CONTEMPORARY ART, The Politics of Artistic Display in France after 1968. New York: Cambridge University Press

- Devidé V. (2006) Japan. Zagreb: Školska knjiga
- Dexter E. (ur.) (2005) Vitamin D, New Perspectives In Drawing. London: Phaidon
- Emunah R. (1990) Expression and Expansion in Adolescence: The Significance of Creative Arts Therapy. U: *The Arts in Psychotherapy*. (17), 101-107.
- Forge A. (1978) Rauschenberg. New York: Meridian Books
- Franceschi B. (2018) S ruba svijeta. U: Tamno bijela zemlja, Zlatan Vehabović. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu
- Frojd S. (1976) Iz kulture i umetnosti. Beograd: Matica srpska
- Fromm E. (1970) Zaboravljeni jezik. Zagreb: Biblioteka Znak
- Fromm E. (2000). Umijeće ljubavi. Zagreb: V.B.Z.
- Gadamer H. G. (2003) Ogleđi o filozofiji umjetnosti. Zagreb: AGM
- Golub M. (2017) U: Random Empty, Zlatko Kopljar. Zagreb: Oris (katalog)
- Grgurić N., Jakubin M. (1996) Vizualno-likovni odgoj i obrazovanje. Zagreb: Educa
- van der Grinten (1979) U: Denegri J. (ur.) (2003) Dossier Beuys. Zagreb: DAF
- Grosenick U. (ur.) (2001) Women Artists in the 20th and 21st century. Köln: Taschen
- Halbreich K. (1996) The Photomontages of Hannah Hoch. Minneapolis: Walker Art Center
- Hackett P., Warhol A. (2009) POPizam. Zagreb: Naklada Ljevak
- Hodge L, Anson, L. (2006) Najveći svjetski umjetnici i njihova djela. Zagreb: Znanje
- Janson H. W. (1997) Povijest umjetnosti. Varaždin: Stanek
- Jung K. G. (1977) Dinamika nesvesnog. Novi Sad: Matica srpska
- Jung C. G. i dr. (1987) Čovjek i njegovi simboli. Zagreb: Mladost
- Kast V. (2009) Dinamika simbola: osnove Jungove psihoterapije. Zagreb: Scarabeus-naklada
- Kessler Ch. S. (1970) Max Beckmann's Triptychs. Massachusetts: Belknap Press of Kris E.
- (1970) Psihoanalitička istraživanja u umetnosti. Beograd: Kultura
- Kozarić-Kovačić D., Frančišković T. (2014) Psihoterapijski pravci. Zagreb: Medicinska naklada

- Krieger P., Heidecker G. (ur.) (1982) Remek dela ekspresionizma iz berlinskih muzeja. Münsterschwarzach: Benedict Press
- Kroflin L., Nola D., Posilović A., Supek R. (1987) Dijete i kreativnost. Zagreb: Globus. Harvard University Press
- Langer S. K. (1967) Filozofija u novome ključu. Beograd: Prosveta
- Lučić M. (2006) U: 3 u 1, Ante Rašić. Slavonski Brod: Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda
- Maroević T. (2007) U: Viculin M., Kuduz I. (ur.) (2007) Isječci i sekvence: cjelina - likovni svijet Ante Kuduza. Zagreb: HDLU
- Matijević Cakić I. (2015) *Matriksijalne priče: Vizualni izraz subjektivnog doživljaja majčinstva*. (Doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb)
- May R. (1994) The Courage to Create. New York: Norton
- Miall N. (2003) Kirchner, expressionism and the city, An Introduction to the Exhibition for Teachers and Students. London: Royal Academy of Arts
- Miščević N., Zinaić, M. (ur.) (1981) Plastički znak. Rijeka: Izdavački centar Rijeka
- Newton R. (2007) U: Beck E. (2007) Brancusi's Endless Column: Targu-Jiu, Romania (World Monuments Fund), London: Scala Arts & Heritage
- Nöth W. (2004) Priručnik semiotike. Zagreb: Ceres
- Papadakis A. (1991) U: Denegri J. (ur.) (2003) Dossier Beuys. Zagreb: DAF
- Paro F. (1991) Grafika: marginalije o crno-bijelom. Zagreb: Mladost
- Perić Vučić Šneperger D. (2005) Katalog: Napitak za umjetnike, Maja Rožman. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević
- Peterlić A. (1976) Pojam i struktura filmskog vremena. Zagreb: Školska knjiga
- Pifalo T. (2009) Mapping the Maze: An Art Therapy Intervention Following Disclosure of Sexual Abuse. U: *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 26 (1), 12-18.
- Pinkola Estés C. (2004) Žene koje trče s vukovima. Zagreb: Algoritam

- Rašić A. (2017). Radovi koje nisam napravio. Zagreb: Moderna galerija
- Rus Z., Kusik V. (1996) Seder. Zagreb: Art Tresor Studio
- de Saussure, F. (2000) Tečaj opće lingvistike. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje
- Schneider S. J. (2004) 1001 film koji svakako trebate pogledati. Varaždin: Stanek
- Sontag S. (2007) O fotografiji. Osijek: Naklada EOS
- Stivens A. (2005) Arijadnino klupko: Vodič kroz simbole čovečanstva. Beograd: Stylos
- Studd K. A., Cox L. L. (2013) EveryBody Is A Body. Indianapolis: Dog Ear Publishing
- Šuvaković M. (2005) Pojmovnik suvremene umjetnosti. Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton
- Tanay E. R. (2001) Vizualna kultura – likovni odgoj i obrazovanje – stanje i smjernice za 21. stoljeće. U: Ivančević R., Turković V. (ur.) (2001) Vizualna kultura i likovno obrazovanje. Zagreb: Hrvatsko vijeće Međunarodnog društva za obrazovanje putem umjetnosti (InSEA)
- Tanizaki J. (2013) U pohvalu sjene – Esej o estetici. Zagreb: Litteris
- Turković V. (2002) Dijalog prirode i kulture kroz likovnu umjetnost. U: *Socijalna ekologija* 11 (4), 317-330.
- Turković V. (2009) Vizualno/likovna nepismenost političkih stranaka u Hrvatskoj. U: – *Politička misao: Croatian political science review*. 46 (1), 114-135.
- Vicelja-Matijašić M. (2017). Melankolija i likovne umjetnosti. U: Raguž I., Šokčević Š. (ur.) (2017) MELANKOLIJA između kreativnosti i depresije. Đakovo: Biblioteka Diacovensia
- Vitaljić S. (2013) Rat slikama: Suvremena ratna fotografija. Zagreb: Algoritam, Mostar: Algoritam Stanek
- Vladislavić A. T., Vene L. (2017) Privremeni ručni rad – prema afirmaciji i integraciji. U: *Život umjetnosti*. 101, 69.
- Žderić I. (ur.) (2010) Znakovi i simboli. Zagreb: Profil Multimedija
- Worringer W., Kandinski V. (1999) Duh apstrakcije. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti

Internetske poveznice:

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=55997> 25.6.2018.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14586> 10.7.2018.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67350> 17.6.2018.

<http://likovna>

kultura.ufzg.unizg.hr/Miroslav%20Huzjak_Metoda_analitickog_promatranja.pdf 27.5.2018.

<http://www.amz.hr/naslovnica/egiptologija/mitologija/leksikon.aspx> 29.11.2018.

<https://nbmaa.wordpress.com/2010/04/27/reinterpreted-artworks-le-dejeuner-sur-l'herbe-by-edouard-manet/> 6.12.2018.

<http://www.bbc.com/culture/story/20151119-the-shocking-story-of-the-kiss> 7.12.2018.

<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/70.html> 8.12.2018.

<https://www.artic.edu/print-catalogues/james-ensor-the-temptation-of-saint-anthony>
10.12.2018.

<https://munchmuseet.no/en/munch> 12.12.2018.

<https://munchmuseet.no/en/munch> 12.12.2018.

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dix-otto/hugo-erfurth-dog> 13.12.2018.

www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=47747 11.12.2018.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38489> 17.12.2018.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17.12.2018.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17.12.2018.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> 17.12.2018.

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_241_300063171.pdf 17.12.2018.

<https://www.guggenheim.org/artwork/2593> 25.12.2018.

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/frida_kahlo 25.12.2018.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm 26.12.2018.

https://www.metmuseum.org/toah/hd/klee/hd_klee.htm 26.12.2018.

<https://www.moma.org/collection/works/80928> 4.1.2019.

<https://www.moma.org/collection/works/80928> 4.1.2019.

<https://www.nytimes.com/2004/03/21/movies/dogville-it-fakes-a-village.html> 5.1.2018.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-2-t01105>) 3.1.2019.

https://www.theartstory.org/artist-gabo-naum-artworks.htm#pnt_8 3.1.2019.

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/hopper-156346356/> 27.12.2018.

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/georgia_o_keeffe
27.12.2018.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/adolph-gottlieb> 28.12.2018.

<https://www.moma.org/artists/4675> 28.12.2018.

<https://www.moma.org/artists/5047> 29.12.2018.

<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/october/27/roy-lichtenstein-the-worst-artist-in-the-u-s/> 31.12.2018.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-day-auction-118021/lot.188.html> 2.1.2019.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/anselm-kiefer> 2.1.2019.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations> 2.1.2019.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys> 2.1.2019.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/jul/29/walter-de-maria-art-lightning> 8.1.2019.

<https://www.moma.org/audio/playlist/40/648> 8.1.2019.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/eva-hesse> 9.1.2019.

<https://www.guggenheim.org/artwork/1648> 9.1.2019.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/nam-june-paik> 11.1.2019.

<https://www.mumok.at/en/zen-tv> 11.1.2019.

<https://www.nytimes.com/2016/12/25/arts/design/donald-judd-writings-a-book-helped-along-by-his-children.html> 5.1.2019.

<https://www.nytimes.com/2016/12/25/arts/design/four-things-to-know-about-donald-judd.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer> 5.1.2019.

<https://www.moma.org/artists/4285> 6.1.2019.

<http://www.laurieanderson.com/about/> 12.1.2019.

<https://genius.com/Laurie-anderson-beautiful-red-dress-lyrics> 24.4.2019.

<https://www.independent.com/news/2010/oct/15/laurie-anderson-returns-campbell-hall/> 12.1.2019.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/dec/13/art.art> 13.1.2019.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-now-sophie-calle> 15.1.2019.

<http://www.andreja.org/interaktiv/> 15.1.2019.

<https://tetris.com/play-tetris> 23.8.2018.

<http://www.unhcr.org/news/stories/2017/6/5941561f4/forced-displacement-worldwide-its-highest-decades.html>, 20.8.2017.

<https://www.renemagritte.org/young-girl-eating-a-bird.jsp> 25.8.2018.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=39277> 25.8.2018.

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/06/06/arts/mono-no-aware-subtleties-of-understanding/#.WxOHEfWxWpp> 4.6.2018.

<https://fraktura.hr/blog/josip-vanista-zivimo-da-bismo-umrli.html> 1.5.2018.

<http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/sazetak1%20kreativnost.htm> 30.3.2018.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58904> 12.5.2018.

<http://hrvatski.enacademic.com/104710/gre%C5%A1ka> 7.7.2018.

https://www.unicef.hr/wpcontent/uploads/2017/05/Konvencija_20o_20pravima_20djeteta_full.pdf 22.2.2018

<http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/likovnijezik> 7.6.2018.

<https://www.hrleksikon.info/definicija/eksponent.html> 4.5.2018.

<https://www.hrleksikon.info/definicija/monom.html> 4.5.2018.

<https://www.hrleksikon.info/definicija/disciplina.html> 17.1.2019.

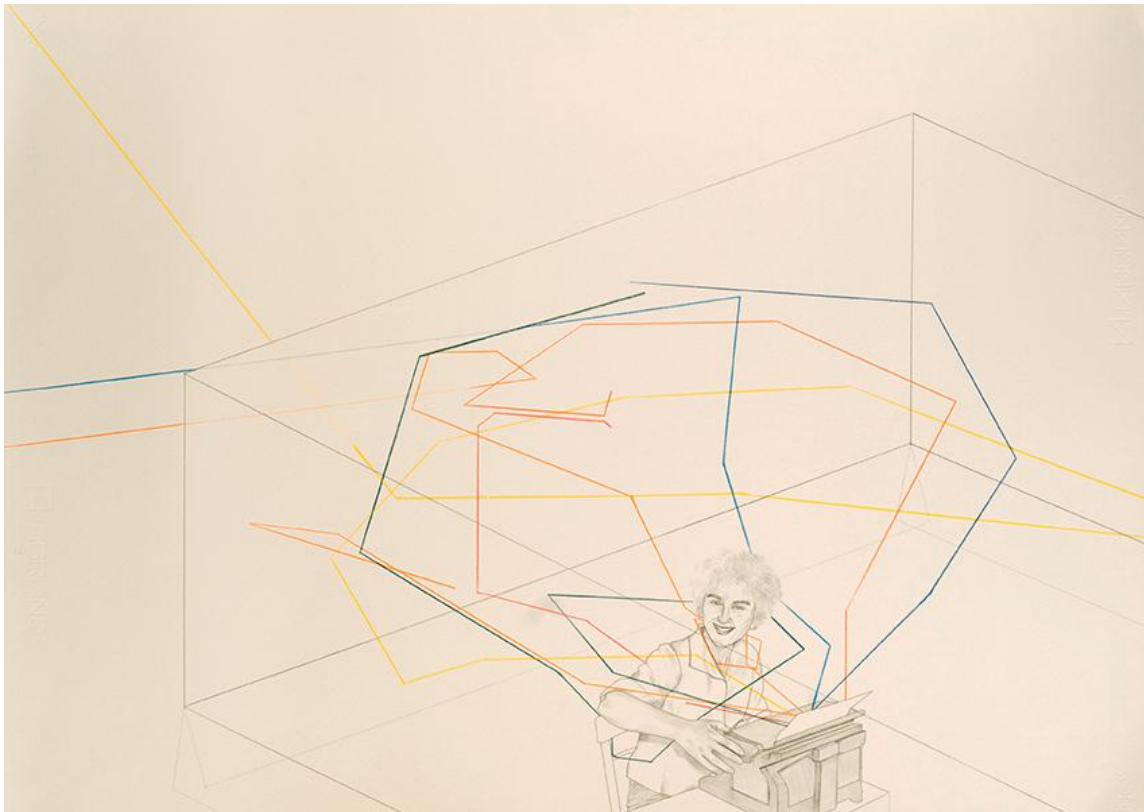
PRILOG

Prilog 1.

Anketa o čitljivosti osobnih simbola unutar likovnog djela

1. Linearna višebojna konstrukcija u obliku dijamanta simbolizira:

- a. munje i oluju
- b. sve što je osoba napisala
- c. kavez
- d. ništa od navedenog



2. Kontrast kromatskih i akromatskih boja simbolizira:

- a. odnos majke i kćeri
- b. uspostavljanje ravnoteže između prošlosti i sadašnjosti
- c. osjećaj nepripadanja vremenu u kojem živimo
- d. ništa od navedenog



3. Zamućen ženski lik simbolizira:

- a. preminulu osobu
- b. prijateljstvo
- c. njezino nestajanje ili nastajanje
- d. ništa od navedenog



4. Žuto popločani pod kojemu nedostaju pojedini dijelovi simbolizira:

- a. zaboravljeni put (cestu)
- b. potrebu za obnovom
- c. put kojim ne treba ići
- d. ništa od navedeno



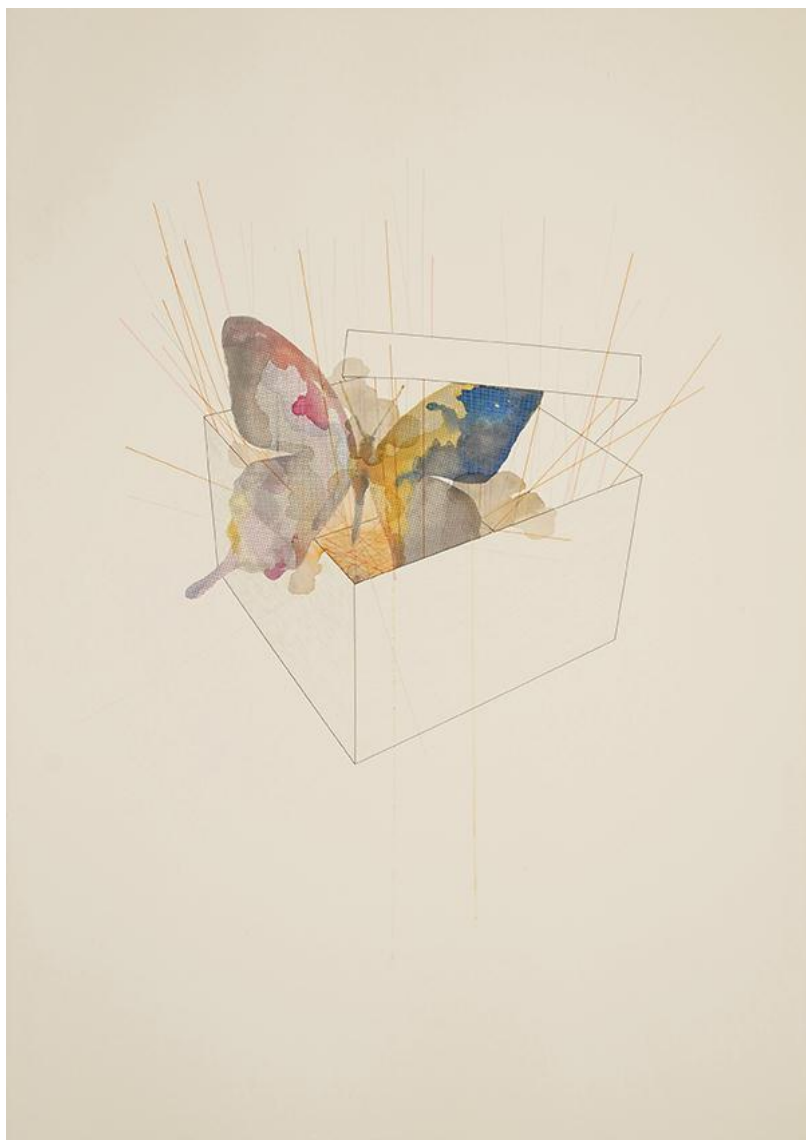
5. Žuti papir u rukama djevojčice simbolizira:

- a. tajnu
- b. dio žuto popločenoga puta
- c. trenutak sreće
- d. ništa od navedenoga



6. Leptir simbolizira:

- a. slobodu
- b. preporod
- c. ranjivost
- d. ništa od navedenog



7. Plava orhideja simbolizira:

- a. savršenstvo, čistoću i jedinstvenost
- b. zagonetnost, nedokučivost i dvojbu
- c. mir, slobodu i ustrajnost
- d. ništa od navedenog



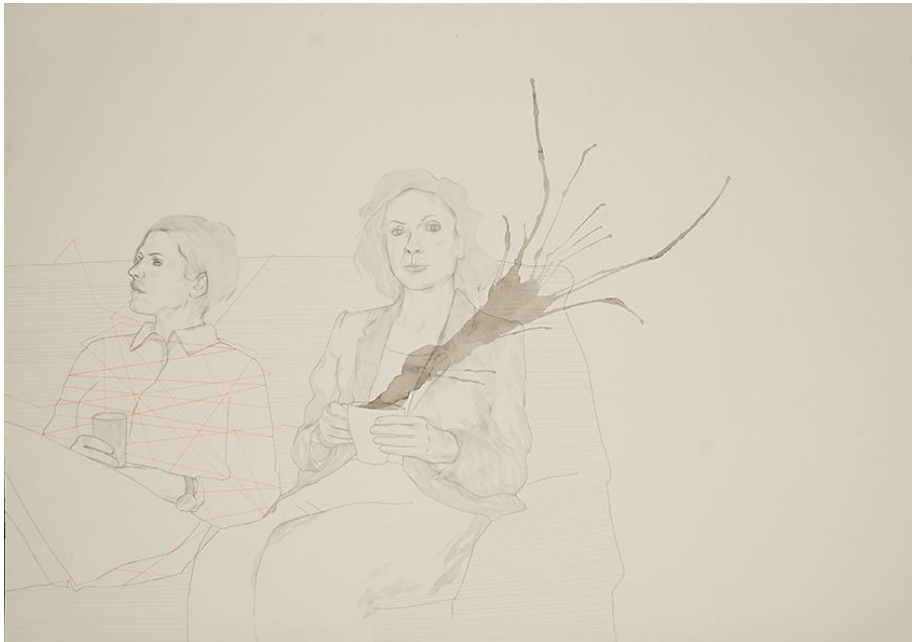
8. Jelenji rogovi simboliziraju:

- a. životinjsku narav
- b. dječju narav
- c. sličnost s autoricom
- d. ništa od navedenog



9. Mrlja simbolizira:

- a. strah
- b. nemir
- c. tugu
- d. ništa od navedenog



10. Žuta kiša simbolizira:

- a. rastanak
- b. završetak
- c. izazov
- d. ništa od navedenog



Crtež *Polinom*

11. Šalica kave koja se izljeva simbolizira:

- a. tjeskobu, nemir i strah
- b. nedoumicu, zbunjenost i izazov
- c. energičnost, vitalnost i uzbuđenje
- d. ništa od navedenoga

12. Ruke djevojčice simboliziraju:

- a. osjećaj neizvjesnosti
- b. osjećaj srama
- c. osjećaj čežnje
- d. ništa od navedenog

13. Majka prikazana kao djevojčica simbolizira:

- a. sličnost između autoričine majke i kćeri
- b. majku kao djetinjastu osobu
- c. majku kao neshvaćenu osobu
- d. ništa od navedenog

14. Baka simbolizira:

- a. emocionalnu udaljenost i hladnoću
- b. bol i gubitak
- c. neshvaćenost i otuđenje
- d. ništa od navedenog

15. Labud simbolizira:

- a. pratnju pri prijelazu u nepoznati svijet
- b. opasnost koja vreba
- c. iskušenje
- d. ništa od navedenoga

16. Sitan uzorak na hlačama simbolizira:

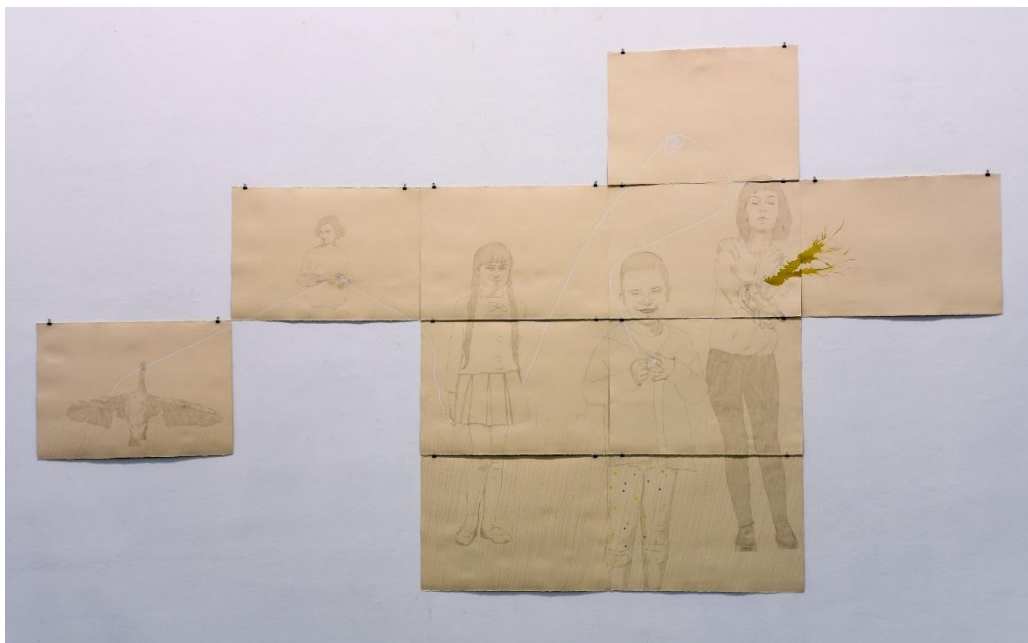
- a. nered
- b. neorganiziranost
- c. zaigranost
- d. ništa od navedenoga

17. Tanka bijela vrpca s čvorom simbolizira:

- a. tanku granicu dvaju svjetova
- b. nemogućnost komunikacije
- c. izoliranost
- d. ništa od navedenoga

18. Slaganje kao princip stvaranja simbolizira:

- a. igru i zanesenost
- b. potrebu za strukturiranjem informacija
- c. stalni izazov
- d. ništa od navedenog



Prilog 2.

Popis i izvori slikovnih priloga

Slika 1: dio cjeline *Bossa Nova*, fotografija na papiru, 50 x 70 cm, 2015.; foto: Ines Matijević Cakić

Slika 2: Detalj iz špilje El Castillo, Puente Viesgo https://www.spain.info/en/quieres/arte/monumentos/cantabria/cueva_del_castillo_de_puente_viesgo.html / 29.11.2018.

Slika 3: Ptica *Ba* <https://mcclungmuseum.utk.edu/1993/11/01/ba-bird/> / 29.11.2018.

Slika 4: Tri gracije (rimski kopija), 2. st. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2010.260/> / 29.11.2018.

Slika 5: Ukoričen *Splitski evangelijar (lijevo)* i transkripcijski *Splitski evangelijar* iz 2016. godine (*desno*). Foto: Vladimir Sokol. <http://www.matica.hr/hr/531/evangeliarium-spalatense-splitski-evangelijar-najstarija-i-najsvetija-knjiga-u-hrvata-tematski-uvodnik-27460/> / 1.12.2018.

Slika 6: Johannes Van Eyck, Portret Arnolfinijevih, 1434., National Gallery, London, Engleska <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait/> / 1.12.2018.

Slika 7: A. Dürer, Vitez, smrt i vrag, 1513., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=64901> / 2.12.2018.

Slika 8: Nikola Božidarević, Poliptih obitelji Bundić, početak 16. st., Dominikanski samostan u Dubrovniku https://hr.wikipedia.org/wiki/Nikola_Bo%C5%BEidarevi%C4%87#/media/File:Nicol%C3%B2_Raguseo_-_Trittico_Chiesa_Domenicani_Ragusa.png / 2.12.2018.

Slika 9: Gian Lorenzo Bernini, David, 1623., Galleria Borghese <http://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opera/david/> / 3.12.2018.

Slika 10: Eugene Delacroix, Sloboda vodi narod, 1830., Muzej Louvre <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People> / 4.12.2018.

Slika 11: Gustave Courbet, Umjetnikov studio, 1854.-1855., Musée d'Orsay https://m.musee-orsay.fr/en/works/commentaire_id/the-artists-studio-7091.html / 4.12.2018.

Slika 12: Joseph Nicéphore Niépce, Pogled s prozora u Le Grasu, c. 1826., Gernsheim Collection, Harry Ransom Center

https://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/windows/southeast/joseph_nicephore_niepce.html / 4.12.2018.

Slika 13: Eduard Manet, Doručak na travi, 1862.-1863., Musée d'Orsay https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/zoom/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html / 4.12.2018.

Slika 14: Andy Earl, ovitak albuma *Bow Wow Wow*, <https://andyearl.com/work/bow-wow-wow/> / 6.12.2018.

Slika 15: Auguste Rodin, Poljubac, c. 1882., Musée Rodin, <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/kiss> / 6.12.2018.

Slika 16: Cornelia Parker, Udaljenost, 2003., https://media.gettyimages.com/photos/gallery-visitors-look-at-auguste-rodins-the-kiss-wrapped-in-a-mile-of-picture-id1816699?k=6&m=1816699&s=612x612&w=0&h=JK-wWaKx7RfgRmEWIsX89CxK3Cn7RetRZmwG0_sePHw= / 6.12.2018.

Slika 17: Gustav Klimt, Poljubac, 1907., Austrijska galerija Belvedere [https://hr.wikipedia.org/wiki/Poljubac_\(Klimt\)#/media/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt_-_Google_Cultural_Institute.jpg](https://hr.wikipedia.org/wiki/Poljubac_(Klimt)#/media/File:The_Kiss_-_Gustav_Klimt_-_Google_Cultural_Institute.jpg) / 7.12.2018.

Slika 18: Henri Matisse, Nu bleu, Souvenir de Biskra, 1907., Baltimore Museum of Art, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Matisse_Souvenir_de_Biskra.jpg / 8.12.2018.

Slika 19: Georges Rouault, Tri suca, c. 1936., Tate Gallery, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rouault-the-three-judges-n05146> / 9.12.2018.

Slika 20: James Ensor, Iskušenje Svetog Antuna, 1887., <https://flandersintheusa.org/temptations-the-demons-of-james-ensor> / 10.12.2018.

Slika 21: Lice koje prestrašeno vrišti, <https://www.compart.com/en/unicode/U+1F631/> / 12.12.2018.

Slika 22: Ernst Ludwig Kirchner, Autoportret kao vojnik, 1915., <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/kirchner-self-portrait-as-a-soldier> / 12.12.2018.

Slika 23: Vasilij Kandinsky, Improvizacija, 1910., <https://www.wassilykandinsky.net/work-28.php> / 10.12.2018.

Slika 24: Constantin Brancusi, *Stol tišine*, Targu Jiu, <https://experience-tours.ro/private-trip-to-targu-jiu-constantin-brancusi/> / 3.1.2019.

Slika 25: Max Beckmann, Odlazak, 1932.-1935., MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/78367/> / 9.12.2018.

Slika 26: Otto Dix, Portret fotografa Huga Erfurtha s psom, 1926., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dix-otto/hugo-erfurth-dog/> / 13.12.2018.

Slika 27: Georg Grosz, Pomrčina sunca, 1926., Heckscher Museum of Art, <https://artmuseum.princeton.edu/transient-effects/eclipses-art/eclipse-sun/> / 6.12.2018.

Slika 28: Pablo Picasso, Djevojka s mandolinom, 1910., MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/80430/> / 17.12.2018.

Slika 29: Kazimir Maljevič, Crni kvadrat, 1915., <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459/> / 17.12.2018.

Slika 30: Prizor iz filma *Metropolis*, Fritza Langa, <https://www.britannica.com/topic/Metropolis-film-1927/media/661639/74834/> / 18.12.2018.

Slika 31: Marcel Duchamp, Akt koji silazi niz stube (br. 2), 1912., Cleveland Museum of Art, <https://www.clevelandart.org/centennial/centennial-loans/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no.-2/> / 18.12.2018.

Slika 32: Hannah Höch, Da-Dandy, 1919., <https://www.inthein-between.com/hannah-hoch/> / 20.12.2018.

Slika 33: Rene Magritte, Glas prostora, 1931., Guggenheim Museum, <https://www.guggenheim.org/artwork/2593/> / 25.12.2018.

Slika 34: Frida Kahlo, Dvije Fride, 1939., <https://www.galeriavalmar.com/en/las-2-fridas/> / 25.12.2018.

Slika 35: Paul Klee, Hammamet s džamijom, 1914., Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.315.4/> / 26.12.2018.

Slika 36: Alberto Giacometti, Palača u 4 sata prijepodne, 1932., MoMA,
<https://www.moma.org/collection/works/80928> / 4.1.2019.

Slika 37: Prizor iz filma *Dogville* Larsa von Triera, <https://www.archdaily.com/375095/films-and-architecture-dogville> / 5.1.2019.

Slika 38: Naum Gabo, Linearna konstrukcija br. 2, 1970.-1971., Tate Museum,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-2-t01105> / 3.1.2019.

Slika 39: Edward Hopper, Chop Suey, 1929.,
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:HopperChopSuey.jpg> / 27.12.2018.

Slika 40: Georgia O'Keeffe, Maćuhica, 1926., Brooklyn Museum,
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/365> / 27.12.2018.

Slika 41: Adolph Gottlieb, Echo, 1972., <https://knightfoundation.org/articles/adolph-gottlieb-sculptor-at-akron-art-museum> / 28.12.2018.

Slika 42: Jean Dubuffet, *Brežuljak vizija*, 1952., Muzej Guggenheim,
<https://www.guggenheim.org/artwork/1139> / 29.12.2018.

Slika 43: Mark Rothko, Crveno na smeđem, 1959., Tate Museum,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01165> / 5.1.2019.

Slika 44: Hellen Frankenthaler, Ulica Canal XIV, 1987., Fondacija Frankenthaler,
<http://www.frankenthalerfoundation.org/artworks/canal-street-xiv/details> / 29.12.2018.

Slika 45: Roy Lichtenstein, *Remekdjelo*, 1962.,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Masterpiece_\(Roy_Lichtenstein\)#/media/File:Masterpiece.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Masterpiece_(Roy_Lichtenstein)#/media/File:Masterpiece.jpg) / 31.12.2018.

Slika 46: Andy Warhol, Zlatna Marilyn, 1962., MoMA,
https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962/ / 27.12.2018.

Slika 47: Basquiat, Warhol i Clemente, Podrijetlo pamuka, 1984., Privatna zbirka,
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-day-auction-118021/lot.188.html> / 2.1.2019.

Slika 48: Anselm Kiefer, *Tvoja zlatna kosa, Margarete*, 1980., Metropolitan Museum of Art,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490046> / 2.1.2019.

Slika 49: Joseph Beuys, *Ifigenija*, 1973., Tate Museum,
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-iphigenia-p07597/> / 4.1.2019.

Slika 50: Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955.-1959., Moderna Museet,
<https://www.moma.org/audio/playlist/40/648/> / 8.1.2019.

Slika 51: Robert Rauschnberg, *Izbrisan de Kooning*, 1953., SF MoMa,
<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> / 8.1.2019.

Slika 52: Eva Hesse, *Proširena širina*, 1969., Guggenheim Museum,
<https://www.guggenheim.org/artwork/1648/> / 9.1.2019.

Slika 53: Nancy i Edward Kienholz, *In The Infield Was Patty Pecavi*, 1981., Hirshorn Museum, <https://www.flickr.com/photos/excalipoor/3667456768/> / 10.1.2019.

Slika 54: Nam June Paik, *Zen za glavu*, 1962., <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/when-future-was-now/> / 11.1.2019.

Slika 55: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964., <https://www.moma.org/audio/playlist/15/373/> / 10.1.2019.

Slika 56: Christian Boltanski, *Concession à perpétuité*, 1967.,
<https://docplayer.net/49514684-The-postmemory-paradigm-christian-boltanski-s-second-generation-archive-a-thesis-presented-to-the-faculty-of.html> / 10.1.2019.

Slika 57: Barnett Newman *Onement I*, 1948.,
https://www.moma.org/collection/works/79601?artist_id=4285&locale=en&page=1&sov_referrer=artist / 6.1.2019.

Slika 58: Laurie Anderson, *Delusion*, 2010., Campbell Hall,
https://www.berkshirefinearts.com/09-28-2011_laurie-anderson-premieres-delusion.htm / 15.1.2019.

Slika 59: Sophie Calle, *L'homme au carnet*, 1983., <https://store.perrotin.com/en/artists-editions/10001334-sophie-calle-liberation-2-aout-1983-2900100004343.html> / 15.1.2019.

Slika 60: Nives Kavurić-Kurtović, *Rolada življenja*, 1983.,
<https://magazin.hrt.hr/416935/remek-djelo-nives-kavuric-kurtovic-zarolan-zivotom-u-galeriji-kortil/> / 22.1.2019.

Slika 61: Ante Rašić, *1001 pogled*, 2006., <https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=8963/>
1.2.2019.

Slika 62: Zlatko Kopljar, *K9*, 2005., <http://zlatkokopljar.com/portfolio/k9-compassion/>
27.1.2019.

Slika 63: Sandra Vitaljić, *Neplodna tla*, 2010., <http://croatian-photography.com/author/sandra-vitaljic/> / 28.1.2019.

Slika 64: Zlatan Vehabović, *Posljednja velika kadmij crvena*, 2018.,
<http://www.journal.hr/lifestyle/kultura/umjetnost-i-dizajn/zlatan-vehabovic-tamno-bijela-zemlja-izlozba-umjetnicki-paviljon/attachment/posljednja-velika-kadmij-crvena/> / 24.1.2019.

Slika 65: Mara Vejić (baka), privatno vlasništvo, c. 1960.

Slika 66: Bez naziva, 2016., olovka i drvene bojice na papiru, 50 x 70 cm, Foto: Davorin Palijan

Slika 67: Bez naziva, 2016., olovka, drvene bojice i tuš na papiru, 50 x 70 cm, Foto: Davorin Palijan

Slika 68: Bez naziva, 2016., olovka, akril i flomaster na papiru, 70 x 100 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 69: Bez naziva, 2016., olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 70: *Između*, 2016., kombinirana tehnika, dimenzije promjenjive, Foto: Marin Topić za Muzej likovnih umjetnosti Osijek

Slika 71: Bez naziva, 2016., olovka, akril i tuš na papiru, 70 x 100 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 72: *Atanazija 2*, sitotisak na papiru, 50 x 70 cm, 2010.

Slika 73: René Magritte, *Djevojka koja jede ptice* (Užitak), 1927.
<https://www.renemagritte.org/young-girl-eating-a-bird.jsp> / 23.5.2018.

Slika 74: *Bez naziva*, 2016., olovka, drvene bojice, akvarel i tuš na papiru, 100 x 70 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 75: Bez naziva, 2016., olovka, akril, akvarel i drvene bojice na papiru, 100 x 70 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 76: Bez naziva, 2016., olovka, flomaster i akril na papiru, 100 x 70 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 77: *Sestre*, 2016., olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 78: *Bez naziva*, 2016., olovka, flomaster i tuš na papiru, 70 x 100 cm, Foto: Vjeran Hrpka

Slika 79. izložba *Polinom*, detalj, 2018., Foto: Juraj Vuglač

Slika 80. izložba *Polinom*, detalj, 2018., Foto: Juraj Vuglač

Slika 81: Prva skica, 2017., digitalni tisak na papiru, 70 x 120 cm, Foto: Juraj Vuglač

Slika 82: Druga skica, 2017., olovka na papiru, 84 x 148.5 cm

Slika 83. izložba *Polinom*, detalj, 2018., Foto: Juraj Vuglač

Slika 84: veliki crtež *Polinom*, 2017., olovka, akril, tuš i kava na papiru, 280 x 500 cm, Foto: Juraj Vuglač

Slika 85: Dio postava u Galeriji *Bačva*, 2018., Foto: Juraj Vuglač

Slika 86: Dio postava u Galeriji *Bačva*, 2018., Foto: Juraj Vuglač

Slika 87. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 88. *Alma parens*, digitalni tisak na pleksiglasu, promjenjive dimenzije, 2012., Foto: Krunoslav Dundović

Slika 89. *Bdijenje*, kombinirana tehnika, promjenjive dimenzije, 2015., Foto: Krunoslav Dundović

Slika 90. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 91. *Telegram*, digitalni tisak na papiru, 2014., Foto: Tomislav Marcijuš

Slika 92. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 93. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 94. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 95. *Dnevnik*, kombinirana tehnika, promjenjive dimenzije, 2014., Foto: Tomislav Marcijuš

Slika 96. crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 97: *Leta*, olovka i tuš na papiru, 70 x 200 cm, 2008., Foto: Marko Ercegović

Slika 98: crtež *Polinom*, detalj, 2017., Foto: Vjeran Hrpka

Slika 99: Damjanov (1991: 9)

Slika 100. crtež *Polinom*, olovka, akril, tuš i kava na papiru, 280 x 500 cm, Foto: Juraj Vuglač

Slika 101. Karta, računalni prikaz, 2019.

ŽIVOTOPIS

Jelena Kovačević rođena je 20. travnja 1982. godine. Osnovnu i srednju školu završila je u Osijeku 2000. godine, kada upisuje grafički smjer na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Godine 2005. diplomirala je u klasi prof. Ante Kuduza te iste godine upisala magistarski grafički studij na ljubljanskoj Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, u klasi prof. Lojze Logara. Magistrirala je 2009.

Od 2006. do 2012. zaposlena je u zvanju asistenta na Učiteljskom fakultetu u Osijeku (sada Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti), a nakon toga u zvanju docenta. Trenutno pohađa poslijediplomski doktorski studij slikarstva pod mentorstvom red. prof. Ante Rašića i red. prof. dr. sc. Vere Turković, na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Godine 2017. upisuje poslijediplomski specijalistički studij kreativnih terapija, smjer art terapija, pri Akademiji za umjetnost i kulturu te Medicinskom fakultetu u Osijeku.

Izlagala je na trinaest samostalnih izložbi, od kojih je posljednja *Polinom*, predstavljena u disertaciji, te na više skupnih izložbi.

Samostalne izložbe (posljednjih pet):

2018. *Polinom*, Galerija Bačva, Dom HDLU, Zagreb

2017. *Repozitorij*, Galerija Waldinger, Osijek (s I. Matijević Cakić i M. Rožman, Festival znanosti)

2016. *Promemorija*, Galerija Kazamat, Osijek

2016. *Promemorija*, Galerija Green Room, Zabok

2015. *Promemorija*, Galerija VN, Zagreb

Skupne izložbe (posljednjih pet):

2018. *Odgajanje budućnosti*, Galerija Waldinger, Osijek

2017. *Odgajanje budućnosti*, Galerija SC, Zagreb

2016. 25. Slavonski biennale – *Granice vidljivosti*, Muzej likovnih umjetnosti, Osijek

2016. *Rub slike ili granična područja*, Dioklecijanovi Podrumi, Split

2015. *Publika – djelo – kontekst*, Kulturni centar Eurodom, Osijek