

"100 dana"

Vidović, Fani

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:215409>

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

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



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



Umjetnička akademija u Splitu

ODJEL ZA LIKOVNU UMJETNOST

Fani Vidović

100 dana

Umjetnička knjiga

ZAVRŠNI RAD

Split, 2021.

Umjetnička akademija u Splitu

ODJEL ZA LIKOVNU UMJETNOST

Fani Vidović

100 dana

Umjetnička knjiga

ZAVRŠNI RAD

NAZIV ODSJEKA: Slikarski odsjek

Predmet: Slikarstvo

Mentor: doc. art. Vedran Perkov. ak. slik.

Teorijski mentor: dr. sc. Blaženka Perica, doc.

SPLIT, rujan, 2021.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Kojom ja, **Fani Vidović**, kao pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišne prvostupnice Slikarstva, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio završnoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, _____

Potpis: _____

SAŽETAK

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu

Završni rad

Umjetnička akademija u Splitu

Slikarski odsjek

100 dana. Umjetnička knjiga

Fani Vidović

Hrvojeva 8

21 000 Split

Rad *100 dana* u vidu umjetničke knjige svojevrsan je dnevnik ili arhiv. Sastoji se od 100 stranica od kojih svaka stranica prezentira jedan dan, a svaki dan/stranica u sebi sadrži dvadeset fotografija unaprijed određenih motiva. Autorica svakodnevno ponavlja sebi zadani zadatak tj. fotografiranje 20 motiva u jednom danu - te tako stvara rutinu. Motivi nisu fotografije samo u fizičkom vidu postojećih objekta/predmeta, već ih autorica pronalazi u medijima poput televizije, novina, reklama, časopisa... To autorici pridaje ulogu promatrača i potiče je da već „izlizani“ motiv kojeg svakodnevno fotografira napravi zanimljivim te da razbije barijeru gledanja po navici i da se usredotoči na nezamjetne sitnice. Rad je formatiran u obliku umjetničke knjige kako bi radu pridodali notu privatnosti a i zbog značenja djela. Glavne značajke rada jesu ponavljanje, rutina i reprodukcija, što možemo uočiti ponajviše u procesu rada gdje umjetnica svakodnevno „iscrpljuje“ uporabu motiva iz svoje okoline, testira svoje fizičke granice i percepcijske sposobnosti.

Ključne riječi: arhiv, ponavljanje, rutina, reprodukcija

ABSTRACT

100 days in the form of an art book is a kind of a diary or an archive. It consists of 100 pages. Each page (re)presents one day, and each day/page contains twenty photos of predetermined motifs. The author repeats the given task every day, i.e. photographing 20 motifs in one day - thus creating a routine. The motifs are not photographed only in the physical form of the object, but the author finds them in media such as television, newspapers, advertisements, magazines... This gives the author the role of an observer and encourages her to make already „worn“ motifs that she photographs on a daily basis interesting, and to break the barrier of viewing by habit and focus on inconspicuous trifles. The work is in the form of an art book to add a note of privacy to the work and because of the meaning of the work. The main features of the work are repetition. This is most evident in the work process in which the artist exhausts use of the motifs from their environment on daily basis, testing her physical limits and perceptual abilities.

Keywords: archive, repetition, routine, reproduction

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. 100 dana	2
2.1. Cilj i koncept rada	2
2.2. Proces rada	3
3. Ponavljanje u umjetnosti	7
3.1. Andy Warhol i Harri Pälviranta	8
4. Zaključak	13
5. Izvori	14
5.1. Popis literature	14
5.2. Internetski izvori	14
5.3. Popis slikovnog materijala	14
5.3.1. Reprodukcije	14

1. Uvod

Promišljanja o temi koje obuhvaća ovaj diplomski rad pojavila su se tokom svakodnevnog odlaska na fakultet. Autorica priloženog završnog rada uočava svoje, a i tuđe rutine koje se svakog jutra ponavljaju. Ono što karakterizira rutinu i sam rad *100 dana* jest ponavljanje istih radnji. Rutina u psihologiji znači povratak na isto, na poznatu nam stvar; zbog čega nam se stvara privid da imamo kontrolu nad svakodnevnim životom, dok je svaka promjena u rutini posljedica emocionalnih promjena (frustracije, ljutnje, tuge...).

Fotografiranje motiva oko sebe postaje za autoricu rutina, nešto što svakodnevno treba zabilježiti. Zahvaljujući tom rutinskom bilježenju rad *100 dana* možemo nazvati ne samo arhivom motiva, već i arhivskim dnevnikom rutine same autorice. Tu tematiku rutine i ponavljanja autorica primjenjuje na temu pravila što produbljuje promišljanja o izgledu i namjeri dotičnog rada. Od prvobitne ideje da fotoaparatom zabilježi rutine ljudi koje kroz dulji period svaki dan susreće (npr. čovjeka koji u to doba odlazi na posao, čistačicu koja svako jutro čisti ulicui sl.) autorica u komunikaciji s profesorom dolazi do zaključka kako bi mogla sama sebi zadati određene zadatke s pravilima, izdvojiti motive koje svakodnevno susreće i koje bi mogla zabilježiti.

Nakon konzultacija rad poprima jasnije idejne obrise. Autorica izabire 20 čestih motiva koje zatim svakodnevno fotografira - jedna fotografija za jedan motiv na dan. Cilj je bio zabilježiti što više dana i stvoriti arhiv ili neku vrstu dnevnika.

Autorica započinje fotografirati motive 18.2.2021. te nakon rada *100 dana* koji je priložen kao završni rad nastavlja fotografirati kako bi radu pridodala veću količinu materijala, ali i optimirala kvalitetu rada u cjelini. U planu je napraviti par svezaka umjetničke knjige, a svaki bi se svezak sastojao od 100 dana.

Ključan dio ovog rada je proces ponavljanja te u skladu tome, u procesu obrade i pisanja tekst o odabranoj temi korišteni tekstovi koji se referiraju na pojmove ponavljanja, reprodukcije, rutine i osvrt na umjetnike/ce koji su se bavili sličnom problematikom.

2. 100 dana

Rad *100 dana* svojevrsan je dnevnik ili arhiv. Autorica svakodnevno fotografira po jednu fotografiju za svaki motiv koji je ranije odabrala te joj pronalaženje motiva i fotografiranje postaje dnevni ritual.

Prikupljeni materijali prezentirani su u formi knjige. Na svakoj stranici knjige prikazano je po dvadeset fotografija koje odgovaraju već unaprijed odabranim motivima, odnosno svaka stranica predstavlja po jedan dan.

Motivi koje je autorica priloženog završnog rada odabrala su: stabla, lampe/rasvjete, more, grafiti, biljke, nebo, nešto plavo, životinje, čaše, podovi, pješački prijelazi, smeće, crveni auti, tkanine, trgovine, prozori, sjene, građevine, namještaji i hrana.

2.1. Cilj i koncept rada

Cilj rada *100 dana* možemo podijeliti u dvije vremenske i vrijednane kategorije: tokom nastanka, produkcije djela (cilj je praćenje efekta rutinskog procesa izrade dijela i njihovo djelovanje na autoricu) i tijekom recepcije gotovog djela (cilj je praćenje učinaka djela na promatrača). Prvobitan cilj rada bio je fokusiran na produkcijske procese tijekom nastanka djela što se najbolje može prikazati etapama samog procesa rada i svega što stoji iza njega. Autorica i nakon završenog rada *100 dana* nastavlja sa prikupljanjem fotografija, motiva i slika te planira napraviti još par svezaka knjige (svaki od 100 dana) koji bi bili sastavni dio ovog projekta. Projekt je poprilično obiman i zahtijeva da se svaki dan odvoji vremena za rad, čime je autorica htjela sebe potaknuti na stvaranje radne navike i rutine. Također, autorica svakodnevno „iscrpljuje“ korištene motive te dolazi do učestalog pitanja: Gdje ih pronaći? Može se uočiti da su motivi nađeni na raznim lokacijama, ali i u medijima poput televizije, novina, reklama, časopisa, te plakata, što dakle znači da se ne radi samo o motivima u fizičkom vidu postojanju objekata/predmeta. To autorici pridaje i ulogu promatrača i potiče je da već „izlizani“ motiv kojeg svakodnevno fotografira napravi zanimljivijim te da sama sebi otvori nove mogućnosti u pronalasku daljnjih motiva i zadataka. Okružuje nas puno najrazličitijih motiva i podražaja, ali ostaju uglavnom neprimjećeni jer ne obraćamo dovoljno koncentrirane pažnje na njih, a da bismo ih mogli otkriti pri uobičajenom gledanju. Autorica želi razbiti tu barijeru gledanja po navici i kao

promatrač više obraćati pažnju na sitne stvari koje inače ne bi ni zamijetila. Ponavljanje motiva, rutina, količina prikupljenih materijala i postavljanje novih izazova za umjetnicu predstavljaju glavne smjernice ovog rada. Time dolazimo do drugog cilja, onog usmjerenog na promatraču. Pred promatrača se želi postaviti što više materijala koji bi kod njega pobudili osjećaj za obimnot i za značenje djela i ritma koji je stvoren ponavljanjem i rasporedom. Autorica kreira svojevrsni dnevnik gdje bilježi svoju rutinu i tako obilježava svoj dan. To radu daje određenu notu privatnosti koju umjetnica otkriva gledatelju čime se zbližava s njim. Možemo reći da se ključni cilj rada ipak utemeljuje tijekom produkcije, nastanka djela, jer rad iscrpljuje autoricu i stavlja različite zadatke pred nju te se samim time testiraju njene fizičke granice i percepcijske sposobnosti, a s druge strane u istom procesu je autorici omogućeno da stiče naviku i usredotočuje se na nezamjetne sitnice.

2.2. Proces rada

Nakon što je koncept i cilj djela određen, autorica se bavi pitanjem kako izložiti rad, odnosno njegovom prezentacijom. Umjesto opcije da npr. izloži sve motive i napuni cijeli zid slikama ipak izabire prezentaciju u obliku umjetničke knjige. Umjetnici su odavno bili aktivni u tiskarstvu, ali umjetnička knjiga je oblik rada koji se pojavio tek oko kraja 20. stoljeća. Neke vrste knjiga su međutim često nastajale već i u vrijeme dadaizma, konstruktivizma, futurizma i fluksusa.¹

Zašto baš umjetnička knjiga?

Ovaj rad možemo nazvati arhivom, ali i dnevnikom. Autorica izabire knjigu iz dva razloga: zbog privatnosti i zbog „težine“, odnosno značenja djela. Sam njen čin, postupak bilježenja svog dana i prezentacija istoga radom u vidu umjetničke knjige pridaje radu notu razotkrivanja privatnosti te je to jedan od spomenutih razloga. Što se tiče drugog razloga, onoga kojim se radu pridaje na „težini“, tj. značenju – taj se odnosi na količinu materijala koji je stavljen pred promatrača i njegovo „dešifriranje“ značenja u toj količini. Arhiv se sastoji od 2000 fotografija što je poprilično velik obm sadržaja. Sam arhiv je zamišljen da bude što veći i sa što više podataka. Knjiga tu služi kao spremište svih informacija, a kada je otvorite „zatrpani“ ste svim tim informacijama.

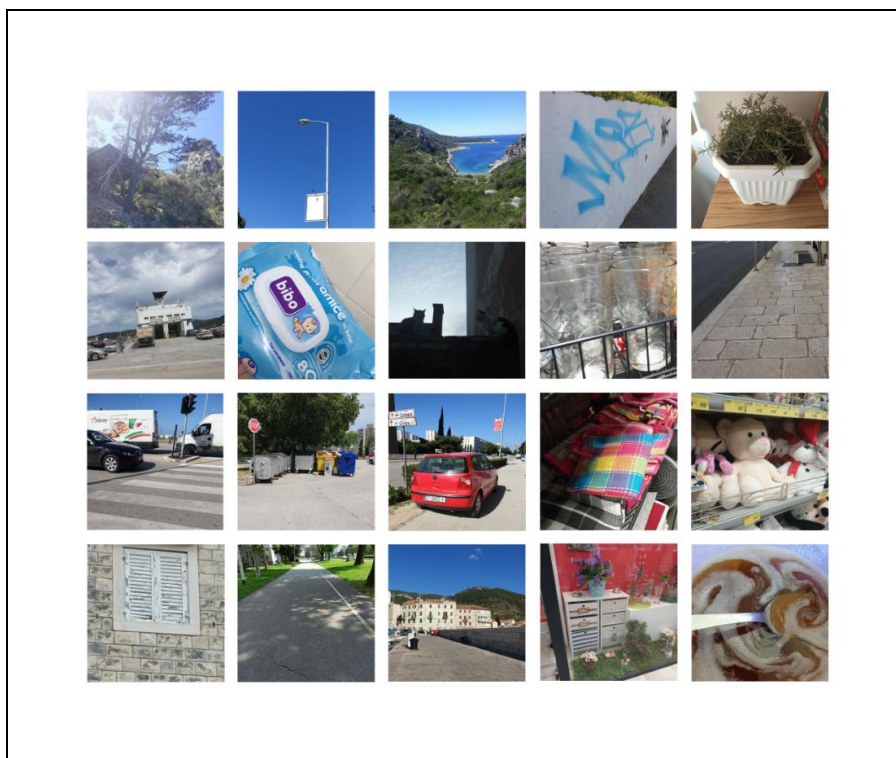
¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_book (pristupljeno 26.9.2021.)

Autorica priloženog završnog rada je s fotografiranjem započela 18.2.2021. Prvobitno je zamišljeno da se fotografije rade fotoaparatom, no zbog konzistentnosti u kvaliteti fotografija, a ujedno i mogućnosti da autorica fotografira sliku i kada joj fotoaparat nije pri ruci - fotografije su nastale korištanjem mobilnog uređaja/telefona. To umjetnici daje mogućnost da fotografira bilo gdje i bilo kada.

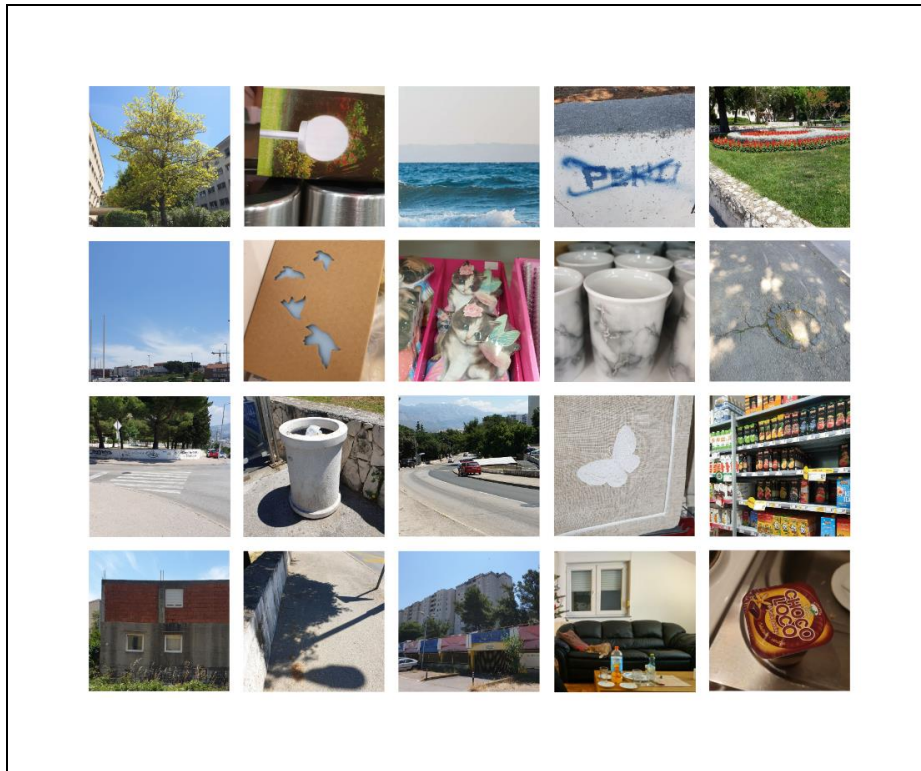
Nakon završetka fotografiranja, fotografije se prebacuju na računalo gdje ih se u photoshopu obrezuje na format kvadrata 5x5 cm te ih se slaže u knjigu. Tako obrezane fotografije slažu se u unaprijed napravljenu mrežu kojom je autorica odredila izgled stranice. Stranica se sastoji od 4 reda i 5 stupaca. Slike se u mreži stavljaju u određenom poretku; prva slika će uvijek odgovarati jednom te istom motivu (u ovdje prezentiranom slučaju radi se o drvetu).

Motivi se nižu po redosljedu na sljedeći način: stabla, lampe/rasvjete, more, grafiti, biljke, nebo, nešto plavo, životinje, čaše, podovi, pješački prijelazi, smeće, crveni auti, tkanine, trgovine, prozori, sjene, građevine, namještaji i hrana.

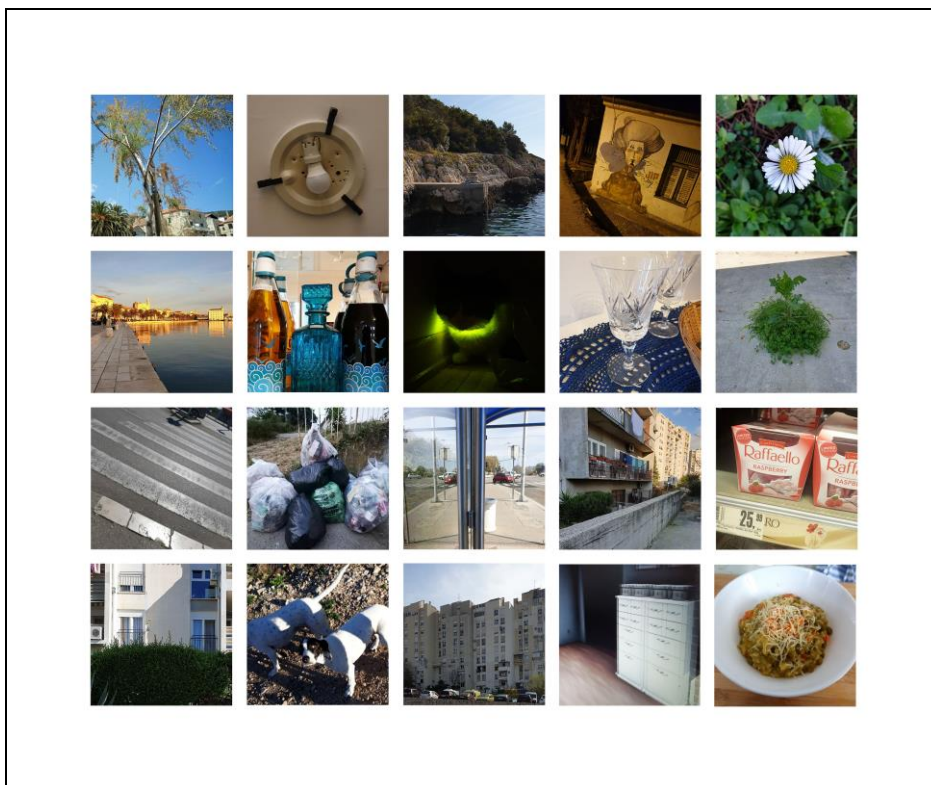
Tako posložene stranice printaju se/tiskaju se i uvezuju u formi knjige formata 37 x 1,5 x 30,5 cm.



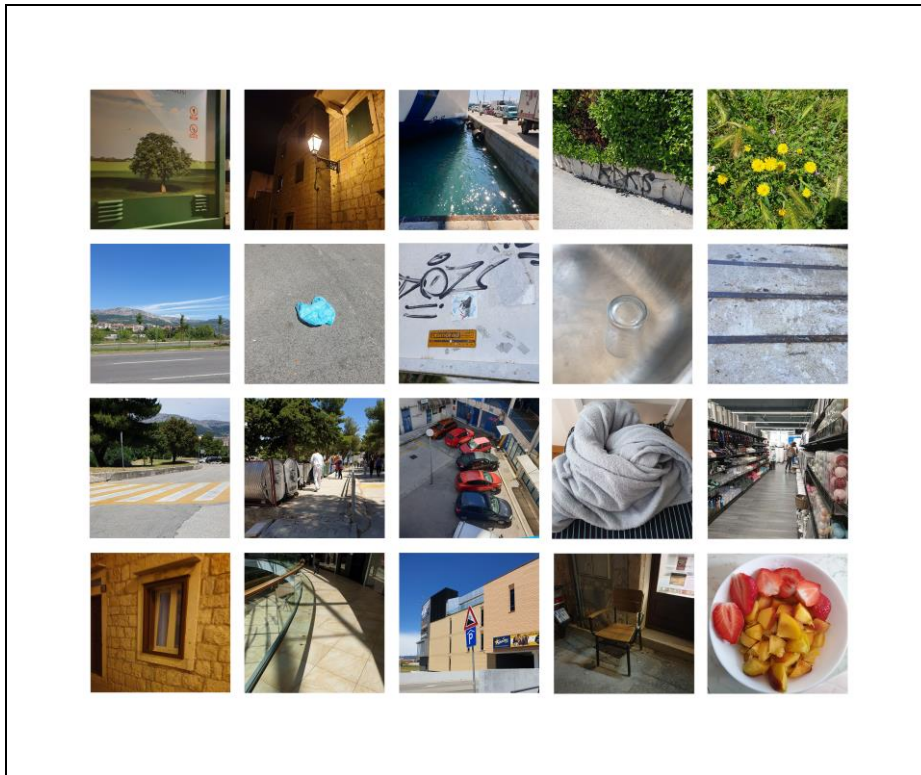
Fani Vidović, *Dan 30*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm



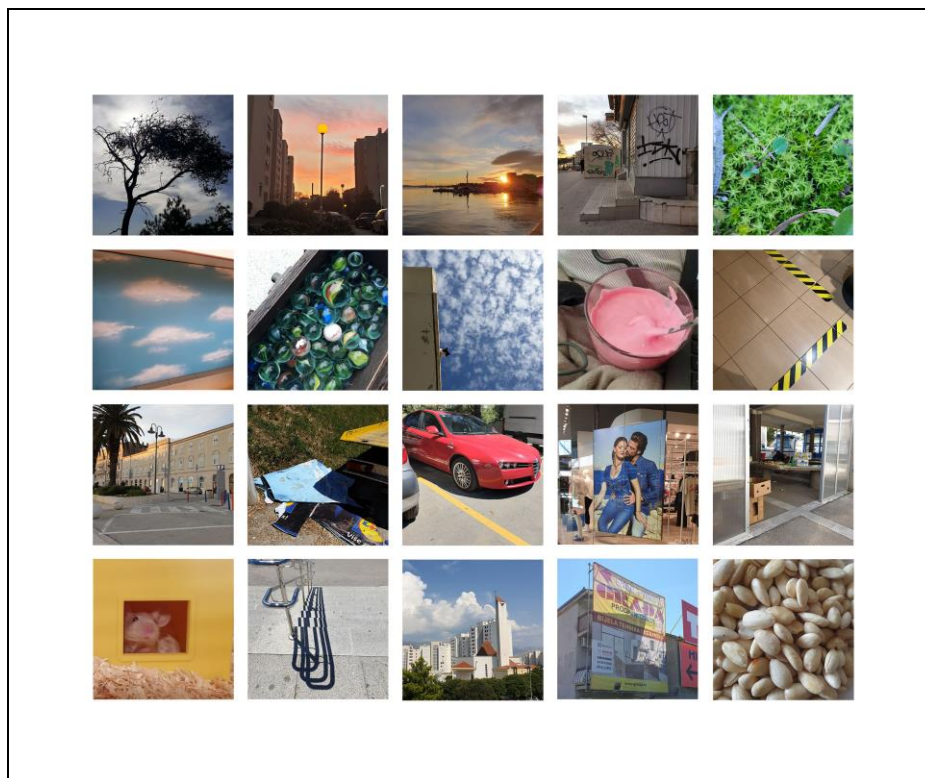
Fani Vidović, *Dan 49*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm



Fani Vidović, *Dan 54*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm



Fani Vidović, *Dan 60*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm



Fani Vidović, *Dan 80*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

3. Ponavljanje u umjetnosti

Lako je uočljivo da suvremena umjetnost obiluje postupcima reproduciranja/ponavljanja. Razvoj tehnologije i novih medija rezultirali su većom mogućnošću repliciranja i umnožavanja djela. Ponavljanje koristimo kao postupak izražavanja u svim umjetnostima te je tako susrećemo u glazbi, plesu, arhitekturi, većini vizualnih umjetnosti...

Glazba obiluje raznim vrstama ponavljanja: doslovno, manje ili više izmijenjeno ponavljanje, neposredno ponavljanje, ponavljanje nakon novog dijela, ili u istom ili drugom glasu.

Činjenica je da nam glazba upravo ponavljanjem postaje zanimljivija i bliža te se kroz ponavljanja sekvenci lakše pamti. To možemo primjeniti i na vizualne umjetnosti.

Sve veća industrijalizacija, razvoj tehnologije, tehnika, te opće ubrzanje načina života dovelo je do masovnih reproduciranja djela umjetnosti. Umjetničko se djelo u načelu uvijek moglo reproducirati. Ono što ljudska ruka napravi, ljudi to mogu i reproducirati. Prije su ljudi umnažali djela ručno - učenici su tim putem učili, a postojali su i majstori umnožavanja djela. Sve se to radilo s jedne strane zbog dobiti, a s druge strane i kako bi što više ljudi moglo doći do željenog djela. Unatoč tome, zahvaljujući razvoju industrije, tehnika i ubrzanog načina života do reprodukcija se dolazilo drugačijim putem... Sve veća tržišna potražnja za umjetničkim djelima potakla je i brzu reprodukciju koju je sada omogućila suvremena tehnologija. Više nije bilo nužno potrošiti par dana na jedno djelo - tehnologija je omogućila da se reprodukcije masovno proizvode, čime su postale jeftinije i dostupnije većem broju ljudi.

U znamenitom tekstu „Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti“ Walter Benjamin² piše o reprodukciji umjetničkog djela i o njegovoj specifičnoj vrijednosti, o auri djela. Auru ima originalni primjerak djela koju se reprodukcijom istoga gubi. I kod najbolje reprodukcije gubi se nešto, a upravo to je po Benjaminu spomenuta aura, ono - „ovdje i sada djela“ - egzistencija originala, određena mjestom i vremenom nastanka i postojanja djela tvori i pojam njegove autentičnosti.³

U završnom radu *100 dana*, autorica je ponavljala svoj ritual iz dana u dan što joj je omogućila suvremena tehnologija, u ovom slučaju mobilni telefon kojim je u svako doba dana, gdje god se nalazila mogla snimiti određeni motiv. Motiv je mogla snimiti brzo, jednim

² Walter Benjamin, Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti, *Život umjetnosti*, 6/1968., str. 67-80.

³ Ibid., str. 69-70

dodirom na ekran, a to joj je omogućilo da zabilježi toliko velik broj motiva u 100 dana. Rad je pun varijacija motiva: iako su motivi slični, pojedinačni snimci/slike su drugači pošto nije uvijek sniman jedan te isti npr. stol već različiti stolovi pa čak i onaj koji nije objekt, već se nalazi reproduciran u reklamnom časopisu. Autorica reproducira motive, 100 reprodukcija za jedan motiv. Iako to nazivamo reprodukcijom u ovom slučaju autorica umnožava sličan motiv, što bi značilo da ona ne umnožava izgled/reprodukciju jednog te istog stola, već različitih stolova. Stol pripada skupini istih predmeta koje u jeziku filozofije i logike nazivamo „stol“, ali nam u raznim situacijam, na razini mjesta i u raznim formama postojeći stolovi prilikom percepcije nisu isti već različiti. Time ni jedan motiv ne gubi na svojoj originalnost, svi su vizualno različiti, tematski isti, ali izgledom samo slični.

3.1. Andy Warhol i Harri Pälviranta

Hal Foster ispituje ponavljanje slika koje prikazuju traumatične događaje ili se odnose na njih. U narednom dijelu teksta oslonit ćemo se na neke primjere djela, poglavito na rad „News portraits“ fotografa Harrija Pälvirante i na rad Andya Warhola „White burning car III“ (1963, silkscreen ink on linen, 255,3 x 200cm) gdje Warholovo ponavljanje prizora unutar iste površine/slike navodi Fostera na novo promišljanje Lacanove zamisli Realnog, koje je jedan od tri (uz imaginarno i simboličko) registra zbilje odnosno stadija razvoja ličnosti.⁴

Foster se bavio radovima Andya Warhola kojima je pokušao pristupiti iz nove perspektive. Foster ne nastoji naglasiti dimenziju površnosti značajnu za Pop Art kao što su to činili svojim simulacijskim čitanjima Warholovih djela Roland Barthes i Jean Baudrillard s jedne strane, ili na empatiju i sućutnost koju podržava Thomas Crow svojim referencijalnim čitanjima istih djela s druge strane.⁵ Fostera zanima integracija ova dva pristupa, njihovo „pomirenje“ koje naziva trećim putem tj. traumatičnim realizmom.

⁴ Hal Foster, „Traumatic illusionsm“, u isti, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996., str. 136-144

⁵ *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996., str. 127-130



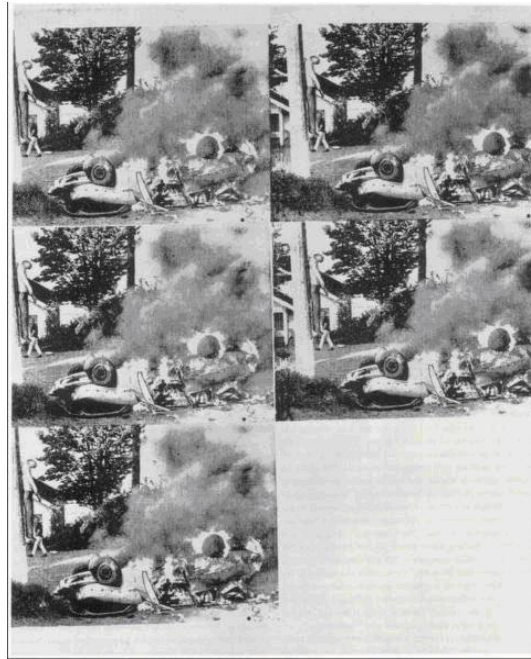
Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, silkscreen acrylic paint on canvas, 205,44 x 289,56 cm

Warholov cilj u svjetlu tog Fosterovog pristupa bio je suočiti se sa šokom i utjecati na njegove posljedice. Glavno pitanje kojim se bavio ovaj umjetnik po Fosterovom sudu bilo je: Zašto svako ponovno izlaganje šokantnom, traumatičnom događaju ne utječe jednakim intenzitetom na gledatelja?

Warhol svojim ponavljanjem/reproduciranjem prizora nije ograničen na puko ponovno predočavanje šoka, čime se učinak šoka oslabljuje, već je istim ponavljanjem i proizvodio šok. Foster na to dodaje:

„This can stand as an epitome of my argument too: repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to screen the real understood as traumatic.”⁶

⁶ Ibid., str. 132. U prijevodu autorice: “Ovo može stajati kao sažetak mog argumenta: ponavljanje kod Warhola nije reprodukcija u smislu predstavljanja (referenta) ili simulacije (čiste slike, odvojenog označitelja). Umjesto toga, ponavljanje služi za prikazivanje Realnog shvaćenog kao traumatično.”



Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963, silkscreen ink on linen, 255,3 x 200cm

Warholovo djelo kojem je Foster posebno posvetio pažnje je „White burning car III“ (1963) čiji je cilj bio prikazati smrti osobe kojoj ne znamo identitet. Warhol 1960-ih započinje raditi na svojoj seriji slika „Death and Disaster“ (1962-1965) koja uključuje i navedeni rad. Serija prikazuje scene prometnih nesreća koje bi Warhol bio našao u javnim glasilima i medijima. Rad „White burning car III“ prikazuje uništeni auto iz kojeg je izletio vozač. U daljini možemo uočiti malu figuru prolaznika koja indiferentno prolazi kraj gorućeg automobila tj. mjesta nesreće.

Warhol je ovu fotografiju repetirao pet puta na jedinstvenoj površini slike čime efekt šoka ove tragedije, kako je već rečeno, u ponavljanju s jedne strane oslabljuje, ali ga repeticijama i nanovo proizvodi, kako to u svom tekstu tumači Foster.⁷

Drugi umjetnik na kojeg ćemo se ovdje osvrnuti je finski fotograf Harri Pälviranta koji se također bavi tematikom traume koju locira u sve učestalijim pucnjavama i nasilju u školama. Pritom finski fotograf ispituje kulturu nasilja te prožima svoju seriju portreta *News portraits* (2010–2014) prizorima ovih oblika tragedije.

⁷ Hal Foster, *Traumatic realism*, u isti, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996., str. 132-134

Seriya *News portraits* sastoji se od serije radova portreta počinitelja najubojitijih strijeljanja u školama: petorica počinitelja iz SAD-a, dva iz Finske, jedan iz Brazila i dva iz Njemačke. Portreti su izrađeni od prisvojenih fotografiranih članaka koji su bili povezani s pucnjavama te svaki portret sadrži preko tisuću različitih novinskih isječaka i internetskih članaka. Svaki mladi počinitelj ilustriran je člancima koji opisuju njihova smrtonosna nedjela, a članci se uvijek preuzimaju iz medija zemlje u kojoj se tragedija dogodila. Pälviranta radove radi u velikim dimenzijama, crno-bijelo što im daje dojam kao da imaju dušu koja nam je strana i koja izaziva nelagodu kod gledatelja.⁸

U procesu istraživanja Harri Pälviranta primjećuje sličnosti kod počinitelja. Većinom su to ljudi koji počine djelo zbog svojih osobnih problema, ljudi koji su nekoć išli u dotičnu školu i nad kojima se vršilo nasilje u školi ili ih se u recentnim, u studentskim danima odbacuje. To aktualno odbacivanje dotičnih osoba postaje okidač, ili pokretač njihovih ubojitih činova koji su rezultirali višebrojnim žrtvama, a na kraju, u većini slučajeva i samoubojstvima.

Pälvirantaov cilj je bio vizualno predočiti, iznijeti pitanja koja su tada bila aktualna kao što su pitanja o zakonima o posjedovanju oružja, o ulozi obavijesnih medija i o nesporazumima između ljudi.



Harri Pälviranta, *News portrait #9* (school shooter Kazmierczak, USA), 2014, archival pigment print on Dibond, 151.5 x 132 cm

⁸ https://www.huffpost.com/entry/harri-palviranta_n_5890610 i <https://harripalviranta.com/News-portraits-2010-2014> (pristupljeno 27.8.2021.)

Najpoznatiji portret iz navedene serije portreta je portret Mattija Saarija koji je u rujnu 2008. godine počinio zločin pucajući po ljudima u školi u finskom gradiću Kauhajoki. Smrtno je ozlijedio deset osoba da bi nakon toga počinio samoubojstvo.

Rad je sastavljen od fotografija i isječaka iz članaka iz novina, te s interneta koji su bili vezani uz ovaj događaj.



Harri Pälviranta, *News portrait #1* (school shooter Saari, Finland), 2010, archival pigment print on Dibond, 151.5 x 132 cm

Pälviranta radu daje dva moguća izgleda/pogleda. Prvi izgled/pogled je sam događaj tj. susret s pucačem, a drugi je vijest koja se proširila raznim medijima o tom događaju. Umjetnik koristi portret Mattija Saarija kao prvi pogled, a kao drugi koristi izvorne informacije iz medija kao materijal pomoću kojeg kolažira svoje djelo u ovom slučaju su to razni članci i slike iz

masovnih medija u Finskoj.

Time ovaj portret i sama serija slika nosi višestruku kritiku socijalne pozadine ovih tragedija. Način na koji nam je počinitelj prikazan je onaj na koji ga je umjetnik prikazao u portretu, a kasnije postaje onakav kako ga mi doživljavamo te kako su ga mediji na lokcijama na kojima se tragedija dogodila (u ovom slučaju Finska javnost) doživljavali.

4. Zaključak

U tekstu priloženog završnog rada govorimo o dvije različite vrste ponavljanja, a to su: reprodukcija utemeljena na tekstu (iz 1936. godine) Waltera Benjamina i na njegovoj definiciji pojma aure, te na određenju sintagme traumatičnog realizma kako je istu u već navedenom tekstu definirao Hal Foster.

Suvremeni svijet od nas traži prilagodbu na ubrzan način života, na raspolaganje nam stavlja nove tehnologije kojima se možemo izraziti – stoga možemo reći da živimo u svijetu reproduciranja i ponavljanja, svijetu gdje svatko ima svoju rutinu i obaveze koje svakodnevno treba ispunjavati. Naš se um ponavljanjem nekih zadataka kao što su npr. oprati zube ujutro, ići na posao, rješavati domaću zadaću i sl. toliko privikne na te radnje da nam postaju navika, uobičajena rutina. Ne možemo reći da je rutina nesvjesna radnja - ona je svjesna, ali u času kada nam prijede u naviku mi i ne zamjećujemo da se događa, da neku radnju vršimo.

U radu *100 dana* autorica sama sebe izlaže rutini koju je međutim sama sebi svjesno odabrala i zadala. Priloženi završni rad tj. umjetnička knjiga govori ponajviše o ponavljanju, rituelu autorice i postupcima bilježenja događaja tijekom trajanja njenog dana. Ona se ne bavi traumama, ali ponavljanjem jedne te iste stvari - u ovom slučaju 20 motiva po danu – autorica se prilagođava zadatku toliko da nakon samo par dana rutinskog ponavljanja svakodnevnih odabranih radnji više taj „zadatak“ ni ne primjećuje kao „nametnuti“, svjesno izabran i kreiran zadatak. Kao što u radu Andya Warhola i Harrija Pälvirantea susrećemo ponavljanja koja služe tome da „neutarliziraju“, ublažavaju traumatični doživljaj događaja u prošlosti jer u ponavljanom suočavanju s istim prizorima taj prizor, a i sjećanje na događaj postaje manje šokantan, tako i u radu *100 dana* gledatelj pri otvaranju realizirne umjetničke knjige nailazi na primarni zadatak da shvati o čemu je riječ, tj. da primijeti da se jedan motiv na svakoj stranici ponavlja na istom mjestu. Daljnjim listanjem knjige promatrač se – a to i jest bio jedan od važnijih ciljeva priloženog završnog rada! - jednostavno prepušta učincima i

djelovanju goleme količine slikovnih motiva te prihvaća vizualne i tome preteće informacije sa sve manje pozornosti, sve više kao naviku svakodnevnog gledanja, tj. kao „nesvjesno“ gledanje bez stvarnog viđenja sa sve manje koncentrirane pažnje.

5. Izvori

5.1. Popis literature

Benjamin, Walter, Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti, *Život umjetnosti*, 6/1968, str. 67-80. (Prijevod: Snješka Knežević)

Foster, Hal, Traumatic illusionsm, u: isti, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996., str. 136-144

Foster, Hal, Traumatic realism, u: isti, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1996., str. 127-136

5.2. Internetski izvori

https://www.huffpost.com/entry/harri-palviranta_n_5890610 (pristupljeno 27.8.2021.)

<https://harripalviranta.com/News-portraits-2010-2014> (pristupljeno 27.8.2021.)

https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_book (pristupljeno 26.8.2021.)

5.3. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Fani Vidović, *Dan 30*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

Slika 2. Fani Vidović, *Dan 49*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

Slika 3. Fani Vidović, *Dan 54*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

Slika 4. Fani Vidović, *Dan 60*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

Slika 5. Fani Vidović, *Dan 80*, 2021., stranica knjige, fotografija, 37 x 30,5 cm

Slika 6. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, sitotisak akril na platnu, 205,44 x 289,56 cm

Slika 7. Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963, sitotisak tina na platnu, 255,3 x 200cm

Slika 8. Harri Pälviranta, *News portrait #9 (school shooter Kazmierczak, USA)*, 2014, arhivski pigmentni otisak na Dibondu, 151.5 x 132 cm

Slika 9. Harri Pälviranta, *News portrait #1 (school shooter Saari, Finland)*, 2010, arhivski pigmentni otisak na Dibondu, 151.5 x 132 cm

5.3.1. Reprodukcije

Fani Vidović, *100 dana*, 2021., knjiga, fotografija, 50 stranica, 37 x 30,5 cm