

Kontakt

Đirlić, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:175:485534>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA SPLIT

Martina Đirlić
DIPLOMSKI RAD
KONTAKT

Split, 2020.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA SPLIT

ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI
ODSJEK ZA SLIKARSTVO

Martina Đirlić
DIPLOMSKI RAD
KONTAKT

Mentor:
Viktor Popović, red. prof. art.
Teorijski mentor:
dr. sc. Blaženka Perica, doc.

Split, veljača, 2020.

SADRŽAJ:

1. <u>UVOD</u>	4
2. <u>O RADU</u>	5-6
3. <u>O DIJAGNOZI</u>	7
3.1 <u>PROBLEMATIKA TERMINOLOGIJE</u>	8-9
3.2 <u>ODNOS PREMA OSOBAMA S INVALIDITETOM</u>	10
4. <u>PROSTOR, VRIJEME, KRETANJE</u>	11-12
4.1. <u>UMJETNOST I VIZUALNO OPAŽANJE</u>	13-15
4.2. <u>SLIKA, POKRET, FILM</u>	16-17
4.3. <u>ŠTO VIDIMO?</u>	17
5. <u>RELEVANTNI UMJETNICI</u>	18-21
6. <u>ZAKLJUČAK</u>	22
7. <u>POPIS SLIKA</u>	23-24
8. <u>POPIS LITERATURE</u>	25

1. UVOD

Polazeći od osobnog hendikepa kao teme umjetnica ovim radom komunicira granice, ograničenosti, mogućnosti, ne mogućnosti, tjelesnost, društvo i pojedinca, te njihov uzajamni odnos i niz srodnih tema relevantnih s obzirom na polazište za ovaj diplomski rad. Iste teme bile su prisutne i u ranijim radovima umjetnice, također inspirirane gore navedenim hendikepom. U realiziranim instalacijama posebnu pažnju dodatno je zadobio materijal, izrazito fizički aspekt rada. Stoga možemo reći da je proces diplomskog rada ovdje predstavljene konačne obrise započeo poprimiti već tijekom ranijih godina studija.

Osobni hendikep ovdje biva inspiracijom mnogih pitanja pri čemu težište nije nužno bilo formuliranje definitivnih odgovora koliko otvaranje tih pitanja kako bi individualnost, osobnost umjetnice i njena viđenja bili sučeljeni i pozicionirani unutar društva u kojem se zatječe. Ono što je znatno definiralo rad u samom začetku su: prvi odnos(i) s umjetnici bliskim ljudima u vanjskom svijetu – njenom obitelji, čemu se u odrasloj dobi pridružuju drugi ljudi, a s time i kulturološki običaj upoznavanja kakav je npr. čin rukovanja. Kada znamo da je hendikep (artrogripoza) umjetnice dijagnosticiran na objema rukama, simbolika rukovanja postaje sasvim jasna. Tako je s članovima obitelji videozapisima dokumentiran čin rukovanja uz pomoć kamere ugrađene u naočale koje nosi umjetnica čime nas izravno upućuje u vlastito očište, svoju poziciju i odnos prema vanjskom svijetu. Ustanovljena dijagnoza jasno ukazuje i na deformacije i nepravilnosti koje su povezane s gore spomenutim ograničenostima i mogućnostima u tjelesnom smislu, a kojima će biti posvećene stranice koje slijede.

Tehnikom rotoskopije koristeći sadržaj snimljenih videozapisa na četiri platna - umjetnica ekspresivnim crtežom ugljenom stvara prikaze koje potom krpicom poništava, ali ostavljajući njihove tragove preko kojih nastaje novi crtež, te taj proces ponavlja. Pri tome se zapravo snimka rukovanja razlaže na niz zasebnih fotografija čiji se sadržaji po redu (od prve do posljednje fotografije) s crtežom prenose na platno jedna preko druge poništavajući prethodne prikaze. U radu osjećamo važnost i koncentraciju na gestu kojom se gradi crtež. Zabilježeni proces stvaranja crteža na koncu se projicira na tom istom platnu na kojem je crtež prethodno nastajao.

2. O RADU

TEHNIČKA IZVEDBA RADA:

Za snimanje video snimaka korištene su naočale sa ugrađenom kamerom.

Koristeći računalni program (davici resolve) četiri video snimke, svaka pojedinačno u trajanju od 30 sekunda - razložena je na 360 kadrova - 12 kadrova u sekundi, što je u konačnici ukupno 1.440 kadrova. Kadrovi su sekcionirani tako da se ruka umjetnice pojavljuje na svim snimkama u isto vrijeme, te se rukovanja, iako individualnog karaktera i trajanja, odvijaju otprilike istovremeno na svim snimkama.

Svaki video uradak koji sadrži 360 kadrova spremljen je kao posebna datoteka, te su kadrovi redosljedom projicirani na podloge, - prethodno impregnirana slikarska platna. Svaki rad projiciran je na zasebnu podlogu (platno veličine 160 x 90 cm). Za projekcije je korišten LED projektor koji je namješten na udaljenosti od 2 metra od podloge, fiksiran u improviziranoj „mračnoj sobi“ u domu umjetnice. Za snjimanje je korištena kamera Canon 550D, koja je također fiksirana na istoj udaljenosti od podloge kao i projektor, a prilikom snjimanja za sve radove korišteno je isto osvjetljenje u prostoriji.

Unutar improvizirane prostorije, proces izvedbe radova odvija se tako što je projektor HDMI kabelom priključen na prijenosno računalo na kojem umjetnica otvara datoteke s kadrovima i lista ih slijedom njihova nastanka, te se isti, prenošeni projektorom, pojavljuju na platnu. Nakon što se određeni kadar pojavi na platnu, umjetnica gasi svjetlo u prostoriji, kako bi svjetlosna jačina projekcije ostala ujednačena, te ugljenom prati konturne linije prikazanog. Kada je ocrtavanje linija završeno, umjetnica pali svjetlo u prostoriji, stavlja zaštitni poklopac na leću projektora kako bi se zaustavilo projiciranje, uključuje kameru, te fotografira nastali crtež na platnu. Fotografirani rad ostaje pohranjen na memorijskoj kartici kamere, a crtež se krpicom briše, ostavljajući za sobom linije obrisanih tragova i prašinu ugljena koji postaju podloga za sljedeći rad. Sve navedene radnje ponavljaju se uzastopno u prethodno definiranom redosljedu, a svakim novim crtežom i brisanjem istog podloga postaje sve zasićenija.

Fotografirani crteži pohranjeni na memorijskoj kartici kamere, obrađeni su u spomenutom računalnom programu te su montirani u četiri video snimke, a svaka pojedinačno u trajanju od 30 sekunda pohranjena je na USB stick. U izložbenoj varijanti rada kako bi snimke bile reproducirane istovremeno, za reproduciranje snimaka potrebna su četiri projektora, te četiri mediaplayera. Rad zahtijeva mračan ili polumračan prostor kako bi projekcije bile postojane.

IDEJA RADA:

U izvedbi dokumentarnog dijela rada sudjeluju članovi obitelji (otac, majka i dva brata). Za bilježenje događanja korištene su naočale s kamerom kako bi se prikazala vlastita percepcija realnosti.

Sva događanja zabilježena su u interijeru i eksterijeru obiteljskog doma.

Od nekolicine snimki odabrane su najkvalitetnije snimke, uz bilješke procesa rada i predloške za izvedbu rada. Na video snimkama prikazani članovi obitelji zatečeni su u svakodnevnim aktivnostima, te su u tome prekinuti zahtjevom umjetnice za rukovanjem.

Na video snimkama vidljive su karakteristične reakcije članova obitelji i diferencirane njihove uloge, kao i odnos i stav koji se pritom iščitava svakog ponaosob prema dijagnozi prilikom interakcije u rukovanju s umjetnicom.

Tako otac uvijek ruku pruža odlučno, ali stisak šake je prilično nježan, a ponekad on prilikom rukovanja ima potrebu okrenuti šaku u supinaciju, zbog umjetničke nemogućnosti okretanja šake u taj položaj, što je ocu ostalo u podsvjesti nakon dugoročnog procesa liječenja i vježbanja s umjetnicom... Majci najteže pada rukovanje: može se primjetiti kako se ona uvijek trudi i brine o tome da rukovanje izgleda sasvim „normalno“, jer je diskriminacija djeteta zbog ove dijagnoze uvelike utjecala na njen život... Stariji brat umjetnice se uvijek prema ovoj dijagnozi odnosio na humorističan način, posebice u djetinjstvu, a dio toga ostao je i danas što se može vidjeti na snimkama, kao i bratov vrlo zaštitnički stav... Mlađi brat osoba je s kojom se najčešće odvija interakcija: on kao posljednji rođen u obitelji u kojoj je jedan član osoba s invaliditetom, izbjegao je šok koji su pretrpjeli ostali članovi, te on ima sasvim neopterećen stav prema ovoj dijagnozi, i u pokazanom rukovanju ne uočavamo da on to doživljava kao neobičnu pojavu.

Dimenzije radova su - 160 x 90 cm, što odgovara omjeru kadra video snimke - 16 : 9.

Radovi su realizirani, ugljenom na platnu, pri čemu je linija osnovno izražajno sredstvo.

Rad komunicira fizičku ograničenost tijela, te ovisnost o drugim ljudima, ponajprije u krugu obitelji, pri svladavanju osobnih ograničenja u svakodnevnim i nužnim aktivnostima. Prvi svjesni kontakt (u namjeri iskaza o vlastitom viđenju osobnih fizičkih ograničenja) s ljudima dogodio se unutar obitelji, što je osviještena činjenica od strane umjetnice koja je znatno utjecala na daljnji razvoj i promišljanje rada, kako u fizičkom tako i u psihičkom smislu.

U mlađoj dobi struktura obitelji ponajviše određuje stavove pojedinca prema sebi i prema okolini, a zatim se stavovi nadograđuju i mijenjaju u interakciji s društvom, ovisno o tome kakvi su bili temeljni, prvotni stavovi unutar obitelji. Važno je da osoba s invaliditetom ima pravo sudjelovati u svim sferama društvenog života (političkog, gospodarskog i socijalnog), kako bi se stekli adekvatni stavovi i iskustva unutar funkcioniranja društva.

3. O DIJAGNOZI

ARTROGRIPOZA (lat. arthrogrposis multiplex congenita)

Artrogripoza predstavlja grupu hetreogenih neprogresivnih stanja koja se karakteriziraju multiplim kontrakturama zglobova po rođenju.

Glavni uzrok artrogripoze je fetalna akinezija (smanjeni pokreti fetusa) koja nastaje ili zbog poremećaja prisutnih kod fetusa (neuroloških, muskularnih, abnormalnosti vezivnog tkiva, mehanička ograničenost pokreta) ili abnormalnosti materice (infekcije, traume, korištenje droge u toku trudnoće i dr.). Najčešći uzroci artrogripoze su neurološke prirode: malformacije i poremećaji funkcije centralnog i perifernog nervnog sistema, meningiomelokele, anencefalon, atrofija spinalnih mišića, Marden-Walker sindrom i dr. Rijeđe su u pitanju mišićni poremećaji: kongenitalne miopatije, mišićne distrofije, miozitis i dr.

Zahvaćeni ekstremiteti su fuziformnog ili cilindričnog oblika s tankim potkožnim tkivom i odsustvom kožnih nabora. Deformiteti su uglavnom simetrični, češće su zahvaćeni distalni zglobovi, tako da su šake i stopala deformirani. Prisutna je rigidnost zglobova. Ograničeni su pokreti, a česte su i subluksacije zglobova, naročito kuka i koljena. Promjene na zglobovima prate atrofije mišića ili čak odsustvo nekih grupa mišića. Duboki tetivni refleksi mogu biti slabiji ili ugašeni.

Prisutni su brojni deformiteti: pterigium (kožne izrasline preko zglobova), nizak rast, odsustvo patele, dislokacije radiusa. Na licu se zapaža asimetrija, zaravnjen nos i hemangiomi. Deformacije vilice su u vidu mikrognacije (manja donja vilica) i česti su trizmusi (grč vilice), male i deformirane očne jabučice, ptoza, strobizam. Ostali poremećaji: skolioza, kriptorhizam, hernije.

Posljedice fetalne akinezije su i zaostajanje ploda u rastu, hipoplazija pluća, kraniofacijalne anomalije (hipertelorizam - veliki razmak između unutrašnjih uglova oka, rascjep nepca, kratka pupčana vrpca i dr.)

Nekada može biti oštećen i centralni nervni sistem što dovodi do mentalne retardacije, rijeđe i srce, pa se dijete rađa sa kongenitalnim srčanim manama.

Dijagnoza se postavlja na osnovu pregleda, rendgenografije deformiteta, ultrazvuka (i prenatalno), CT - a (skenera) ili NMR-a (nuklearne magnetne rezonance), biopsije kože i mišića, EEG-a (elektromiografije) i drugih dopunskih ispitivanja.

Ne postoji kauzalna terapija. Od rođenja treba sprovoditi adekvatnu fizikalnu terapiju da bi se korigirale kontrakture zglobova. Kirurška terapija se primenjuje gde god je moguće da se poboljša neki od deformiteta i malformacija. Simptomatska terapija se primenjuje za sva popratna stanja i simptome¹.

¹ „Bolesti mišićno koštanog i vezivnog tkiva (Reumatologija)“, stetoskop.info. (22. 09. 2007.).

Dostupno na: <https://www.stetoskop.info/bolesti-misicno-kostanog-i-vezivnog-tkiva-reumatol/artrogripoza-arthrogryposis> (pristupljeno 15. 08. 2019.)

3.1. PROBLEMATIKA TERMINOLOGIJE

Da konsenzus oko jedinstvenoga i potpuno prikladnoga naziva za populaciju „osoba s invaliditetom“ zapravo ne postoji, vrlo je lako ustvrditi već i pri kratkom prelistavanju svjetske znanstvene, stručne literature. Mnogo je radova koji pokušavaju iznaći najprihvatljiviji koncept, a onda i njegovu definiciju, no, čini se da takvo što još nije napravljeno na odgovarajući način. Ne iznenađuje stoga činjenica da ni Hrvatsku nije mimoišla svojevrсна terminološka pomutnja te da ni kod nas ne postoji jedinstven i u svim institucijama prihvaćen naziv za spomenutu populaciju (Znaor i sur., 2003.).

Ipak, u zadnje vrijeme intenzivno se radi na tome, pa su već postignuti određeni dogovori između udruga osoba s invaliditetom i državnoga vodstva u svezi s terminologijom. Ipak, činjenica je da se u svakodnevnom govoru običnih ljudi, medijima, udrugama, lokalnim i državnim institucijama, čak i u službenim dokumentima i dalje rabe vrlo različiti izrazi, poput invalidi, invalidne osobe, hendikepirane osobe, osobe s hendikepom, osobe s tjelesnim i duševnim oštećenjem, osobe s poteškoćama u razvoju, osobe s posebnim potrebama, osobe sa smanjenom radnom sposobnošću, osobe s invaliditetom i mnogi drugi.

Svakomu od navedenih naziva mogu se staviti i određeni prigovori. Primjerice, sam pojam „invalidi“, a koji je najčešće u uporabi, nosi u sebi vrlo negativnu konotaciju, odnosno izravno stavlja osobu koju se takvom naziva u podređen položaj u odnosu na „normalnu“, uobičajenu, zdravu populaciju. Naime, samom činjenicom da Rječnik hrvatskoga jezika (2000.) pod pojmom „validan“ navodi značenja poput ispravan, valjan, koji vrijedi itd., a kako znamo da prefiks „in“ ima odrično značenje, odnosno označuje lišenost onoga što glavna riječ ističe, jasno nam je da bi „in-valid“, „in-validan“ označavao onoga koji nije ispravan, koji nije valjan i u konačnici koji ne vrijedi. In-validan = ne-vrijedan. Naravno da pri uporabi ovoga koncepta nitko dobronamjieran ne misli da su osobe s invaliditetom doista nevrijedne, no kako termin govori upravo to, treba ga izbjegavati. Nadalje, njime se umjesto isticanja preostalih sposobnosti i onoga što neku osobu zapravo čini osobom u prvi plan stavlja njezina ograničenost, smetnja, nesposobnost, odnosno ono što je kod dotične osobe „loše“ i ispod nekakva uobičajenog „prosjeaka“, čime se dodatno pridonosi stigmatizaciji i etiketiranju osoba na koje se termin odnosi.

Sličan je problem i s terminom *hendikep*, *hendikepiranost*, koji također sadržava negativan prizvuk. Naime, riječ *hendikep* engleskog je podrijetla i kovanica je dviju riječi: *hand* = ruka i *cap* = kapa, što asocira na povijesno težak položaj i siromaštvo invalida (Zovko, 1999.), odnosno vrijeme kada su invalidi pružajući kapu u ruci prosili milostinju kako bi preživjeli.

Hendikep označuje ograničenje mogućnosti, odnosno šanse za ravnopravno sudjelovanje u aktivnostima društva te se naglašava upravo ta različitost, pa i suprotnost između osobe s fizičkim ograničenjima i njezina društvenog okruženja.

Zbog navedenih razloga termini s negativnom konotacijom našli su se na udaru kritike, pa se javila potreba za uvođenjem afirmativne terminologije. Tako se u zadnje vrijeme i u svijetu i kod nas sve češće susreću i alternativni termini, no činjenica je da ni oni nisu izbjegli zamku obilježavanja, stigmatizacije te se i njima stvara određeni jaz između dotične osobe i društvene sredine u kojoj ona živi.

Jedan od svakako najčešćih takvih naziva jest „osobe s posebnim potrebama“, no očito je da se i u njemu može iščitati svojevršno doživljavanje navedene populacije kao tereta društva, odnosno dijela populacije koji ima neke posebne zahtjeve, a onda i velike troškove koji bi uvelike opteretili društvenu sredinu. Osobe s invaliditetom doživljavaju ovaj naziv kao vrlo neprimjeren, ističući kako oni nemaju nikakve posebne potrebe, odnosno ne traže nekakve posebne povlastice za sebe, nego se radi o zadovoljavanju potpuno uobičajenih ljudskih potreba dostupnih svim ostalim članovima društva, poput mogućnosti pristupa javnim

ustanovama, mogućnosti školovanja itd. Čak i kad bi se prihvatio koncept „posebnih potreba“, u tu bi se kategoriju praktički moglo svrstati kompletnu svjetsku populaciju, jer svaki čovjek ima neke svoje vlastite, posebne, potrebe.

Možda bi najprimjereniji (ali nikako ne i idealan) izraz bio „osobe s trajnim tjelesnim i/ili mentalnim poteškoćama“, no kako bi se postigla konceptualna kratkoća izričaja, služiti ćemo se nazivom „osobe s invaliditetom“. On u sebi naglašava da je riječ o osobi u punom značenju te riječi, no budući da treba imenovati dotični dio populacije, dodaje se i nastavak „s invaliditetom“. Dakle, nije osoba „invalidna“, nego su dio ili dijelovi njezine psihe i/ili tijela zahvaćeni određenim nedostacima te nemaju onakve funkcije kakve imaju u zdravih ljudi².

² Tko su „invalidi“? – problematika terminologije“, u: Marko Marinić (ur.), Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb 2007., str. 200-201. Dostupno na: file:///C:/Users/masina/Downloads/di93_94_10marinic.pdf (pristupljeno 03. 07. 2019.)

3.2. ODNOS PREMA OSOBAMA S INVALIDITETOM

Značajan pomak u rehabilitaciji osoba s invaliditetom učinjen je mijenjanjem medicinskog modela u socijalni, a pod utjecajem socijalnog društva koje se u razvijenim zemljama svijeta javlja sredinom dvadesetog stoljeća. U medicinskom modelu, koji je prevladavao osamdesetih godina prošlog stoljeća, u središtu pažnje je bilo oštećenje, a ne osoba. U takvom društvu, osobe s invaliditetom shvaćaju se kao problem. Danas je općenito prihvaćen socijalni model koji kao osnovni problem naglašava odnos društva prema osobama s invaliditetom. Stavlja pojedinca u centar odlučivanja pri donošenju odluka koje se odnose na njega, te što je još najvažnije, smješta problem izvan osobe, u društvo. Osnovna ideja modela je da oštećenje koje objektivno postoji ne treba negirati, ali ono ne umanjuje vrijednost osobe kao ljudskog bića. Ono što osobe s invaliditetom isključuje iz društva su neznanje, predrasude i strahovi koji prevladavaju u tom društvu. Stoga, socijalni model naglašava prava pojedinca, te teži restrukturiranju stavova društva. Pojavom socijalnog modela invaliditeta i modela ljudskih prava dolazi do značajnih promjena u odnosu društva prema osobama s invaliditetom. Uvažavajući socijalni model invaliditeta, utemeljuju se inkluzivna istraživanja koja su nastala kao odgovor ne samo na isključenost osoba s invaliditetom iz procesa istraživanja, već i kao nužna reakcija u smislu potreba osoba s invaliditetom te s obzirom na uskraćivanja njihovih prava. U svjetlu socijalnog modela usvojena je i međunarodna klasifikacija funkcioniranja, invaliditeta i zdravlja - ICF.

Konvencija UN-a o pravima osoba s invaliditetom bila je potrebna zato što su se osobe s invaliditetom dugo vremena smatrale „predmetima“ skrbi ili medicinskog tretmana umjesto „nositeljima“ prava. Odluka da se tome pridodaju instrumenti univerzalnih ljudskih prava specifičnih za osobe s invaliditetom nastala je iz činjenice da je, unatoč tome što osobe s invaliditetom teoretski stječu pravo na sva ljudska prava - još uvijek, u praksi, nemaju osnovna prava i temeljne slobode koje pripadaju većini ljudi³.

³ „Invaliditet u kontekstu socijalnog modela“, u: Vesna Mihanović (ur.), Ministarstvo zdravstva i socijalne skrbi Republike Hrvatske, Zagreb 2010., str. 72. Dostupno na: file:///C:/Users/masina/Downloads/Mihanovic_1_2011.pdf (pristupljeno 05. 07. 2019.)

4. PROSTOR, VRIJEME, KRETANJE

Umjetnica kao osoba s invaliditetom iz vlastitih tjelesnih ograničenja i ograničenosti pokreta svoga tijela iz kojega je proizašlo promišljanje o ovom radu, nastoji prikazati upravo pokret, služeći se tehnikom animacije. Dugotrajan proces nastanka rada, u konačnici je prikazan kao lagodan pokret, a ta iluzija u ovom je slučaju dodirna točka, sjecište tjelesnih i psiholoških sfera koje su sabrane u cjelinu.

ANIMACIJA:

Animacija je metoda kojom se slikama manipulira da bi se prikazale kao pokretne slike. U tradicionalnoj animaciji slike se crtaju ili slikaju ručno na prozirnim celuloidnim listovima koje se fotografiraju i izlažu na filmu. Danas se većina animacija izrađuje pomoću računalno generiranih slika (CGI). Računalna animacija može biti vrlo detaljna 3D animacija, dok se 2D računalna animacija može koristiti iz stilskih razloga, male propusnosti ili bržeg prikazivanja u stvarnom vremenu. Ostale uobičajene metode animacije primjenjuju tehniku stop motion na dvodimenzionalne i trodimenzionalne predmete poput izreza na papiru, lutke ili glinene figure.

Učinak animacije obično se postiže brzim slijedom sekvencijalnih slika koje se minimalno razlikuju jedna od druge. Smatra se da se iluzija pokreta - kao u filmovima općenito - oslanja na fenomen fi i beta pokret, ali točni uzroci još uvijek nisu u potpunosti jasni. Analogni mehanički mediji za animaciju koji se oslanjaju na brzi prikaz sekvencijalnih slika uključuju fenakisticope, zoetrope, flip knjigu, praksinoskop i film. Televizija i video su popularni mediji za elektroničku animaciju koji su u početku bili analogni, a sada djeluju digitalno. Za prikaz na računalu razvijene su tehnike poput animirane GIF i Flash animacije.

GEŠTALT PSIHOLOGIJA:

Osnivači geštalt psihologije su njemački mislioci Max Wertheimer, Wolfgang Kohler i Kurt Koffka. Objava knjige Maxa Wertheimera „Eksperimentalno istraživanje percepcije pokreta“ (Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung), 1912. godine smatra se početkom ovog teorijskog pravca. U knjizi je Wertheimer objavio rezultate istraživanja prividnog kretanja, koje je proveo u laboratoriju u Frankfurtu, zajedno sa svojim suradnicima Wolfgangom Kohlerom i Kurtom Koffkom.

FI-FENOMEN:

Max Wertheimer je primjetio da brzo ponavljanje slijeda osjetilnih podražaja koji miruju, kao što su na primjer nizovi svjetlosnih podražaja, stvaraju iluziju pokreta. Percepcija pokreta predmeta koji miruju poznata je kao fi-fenomen (optička iluzija). Ukoliko se podražaji ponavljaju određenim prostornim i vremenskim slijedom dobit će se dojam prividnog kretanja, jer podražaji prelaze prag kada mogu biti percipirani odvojeno... Na fi fenomenu zasniva se i doživljaj kretanja na filmu.

BETA KRETANJE:

Beta kretanje je optička iluzija u kojoj brzi pregled niza statičkih slika stvara iluziju neometanog prizora. To se događa kada je brzina kadra veća od 10 do 12 zasebnih slika u sekundi. Iluzija o gibanju uzrokovana animacijom i filmom oslanja se na beta pokret. Statičke slike se fizički ne mijenjaju, ali daju izgled pokreta jer se one brzo mijenjaju, brže nego što oko može vidjeti. Ova optička iluzija je uzrokovana činjenicom da ljudski optički živac reagira na promjene svjetlosti brzinom od oko 10 ciklusa u sekundi, pa se promjene dvostruke od toga registriraju kao gibanje, umjesto da budu odvojene različite slike.

IZUMI:

Fénakisticepe (poznatiji kao fenakistiscope ili kasnije pogrešno napisani fenakistoscope) bio je prvi široko rasprostranjeni uređaj za animaciju koji je stvorio fluidnu iluziju pokreta. Fenokistiskop se smatra jednim od prvih oblika pokretne medijske zabave koji je trasirao put za buduću filmsku industriju. Poput GIF animacije, može pokazati samo kratku kontinuiranu petlju.

Zoetrope je jedan od nekoliko uređaja za animaciju prije filma koji stvaraju iluziju pokreta prikazujući niz crteža ili fotografija koji prikazuju progresivne faze tog pokreta. Bila je to u osnovi cilindrična varijacija fenekisticopa , predložena gotovo odmah nakon što su stroboskopski diskovi predstavljeni 1833. Definitivnu verziju, s lako zamjenjivim trakama za slike, Milton Bradley je predstavio kao igračku 1866. godine i postao vrlo uspješan.

Flip knjiga ili flick knjiga je knjiga s nizom slika koje se postupno mijenjaju od jedne do druge stranice, tako da se kad se stranice brzo okreću, slike pojavljuju kao animirane simuliranjem pokreta ili neke druge promjene. Flip knjige su često ilustrirane knjige za djecu, ali mogu biti usmjerene i prema odraslima i koristiti niz fotografija, a ne crteža. Flip knjige nisu uvijek odvojene knjige, ali mogu se pojaviti kao dodatak u običnim knjigama ili časopisima, često u kutovima stranica. Dostupni su i softverski paketi i web stranice koji digitalne video datoteke pretvaraju u prilagođene flip knjige.

Praksinoskop je bio animacijski uređaj, nasljednik zoetropa. Izumio ga je u Francuskoj 1877. godine Charles-Émile Reynaud . Poput zoetropa, i ovaj je koristio vrpcu slika postavljenu oko unutarnje površine okretnog cilindra. Praksinoskop je poboljšan na zoetropu zamijenivši uske prozore za promatranje s unutarnjim krugom ogledala, postavljenim tako da su odraz slika izgledali manje ili više nepomično u položaju dok se kotač okretao. Netko tko se pogleda u ogledala, stoga će vidjeti brzi slijed slika koje stvaraju iluziju pokreta, sa svjetlijom i manje izobličenom slikom od ponuđenog zoetropa.

ROTSKOPIJA - TEHNIKA ANIMACIJE:

Rotoskopija, koju je izumio Max Fleischer 1915. godine, jedna je od najstarijih tehnika animacije filma. Sastoji se od snimanja realnih scena koje se kasnije projekiraju na zamagljenom staklu, preko kojeg animator iscrtava pokrete. Rotoskopija čuva pokrete, izraze lica, sjne, svjetla i prirodne proporcije snimka, ali nudi mogućnost da se smjeste u drugačiji kontekst ili da im se dodaju novi vizualni efekti. Cilj ove tehnike je precrtavanje stvarne slike u pokretu da bi se pretvorila u nadrealističku animaciju.

Umjetnica se koristi tehnikom rotoskopije precrtavajući pojedinačno svaku prethodno izdvojenu fotografiju video snimke, kako bi se zadržala vjerodostojnost prikaza i pokreta. Stvarajući tako od realnog video materijala svoj jedinstven video rad unoseći vlastiti izričaj prikazan gestom kroz linije ugljena. Realnost zabilježena kamerom postaje tek predložak ovog umjetničkog djela.

Ova tehnika je korištena u mnogim Diznijevim crtanim filmovima kao što su: Snjeguljica i sedam patuljaka, Mala Sirena, Ljepotica i zvijer, Aladin, Atlantida: Izgubljeno kraljevstvo.

A u dolje navedenih sedam fimova ova tehnika prevladava ili je korištena u čitavom filmu:

1. „Žuta podmornica“ (Yellow Submarine, 1968)
2. „Gospodar prstenova“ (The Lord of the Rings, 1978)
3. „Teški metal“ (Heavy Metal, 1981)
4. „Tron“ (Tron, 1982)
5. „Probuđeni život“ (Waking Life, 2001)
6. „Mračni skener“ (A Scanner Darkly, 2006)
7. „Ples s Bašiom“ (Waltz with Bashir, 2008)

4.1. UMJETNOST I VIZUALNO OPAŽANJE⁴

KRETANJE:

U vizualnom smislu kretanje najsnažnije privlači pažnju.

Kao i životinje i ljude privlači kretanje na sličan način, što možemo primjetiti po efikasnosti pokretnih reklama.

Ili usporedivši predstave u pokretu s fotografijom, slikarstvom, kiparstvom ili arhitekturom u kojima nema kretanja.

Pokret znači promjenu stanja u kojem se nalazi okolina, a promjena može zahtijevati reakciju, stoga je razumljivo da se tako snažno i automatsko reagiranje na pokret razvilo kod životinje i čovjeka.

ZBIVANJA I VRIJEME:

Mi pravimo razliku između stvari i zbivanja, nepokretnosti i pokretnosti, vremena i bezvremenosti, postojanja i postajanja. Te razlike su od ključne važnosti za sve vizualne umjetnosti, ali njihovo značenje je daleko od toga da je očigledno.

Većinom se nalazimo u prisustvu predmeta, koji nam se javljaju kao čvrste cjeline, kao i u prisustvu radnji koje predmeti obavljaju. Geste jednog govornika su radnje, ali sam govornik se opaža kao nepokretan entitet.

Razlika između nepomičnih i pomičnih stvari dovoljno je jasna. Ali, je li ona istovjetna s razlikom između bezvremenosti i vremena? Da li se zaista po doživljaju prolaženja vremena razlikuje izvođenje jedne plesačice od prisustva jedne slike? Mi opažamo radnju plesačice kao redosljed faza. Izvođenje sadrži jednu "strijelu", dok je slika ne sadži, ali ne može se zaista reći da se predstava dešava u vremenu.

Ovo zbunjujuće otkriće ima ozbiljne posljedice za shvaćanje umjetničkih izvođenja. Očigledno, da bi se stvorila ili razumjela struktura nekog filma ili simfonije, ona se mora shvatiti kao cjelina, baš kao što bi se shvatila i kompozicija neke slike.

U jednom pismu iz 1789. godine koje se pripisuje Mozartu, fenomen glazbene istovremenosti izvrsno je opisan. Kada je neka tema uhvatila kompozitorovu pažnju, „ona sve više raste, ja je proširujem sve više i sve jasnije, te tu stvar gotovo do kraja završavam u glavi, čak i ako je dugačka, tako da je poslje obuhvatim u sebi jednim pogledom, kao neku lijepu sliku ili lijepu ličnost. I, čujem je u mašti ne u redosljedu, kako će se ona poslje odvijati, smiješta se u cjelinu”⁵.

⁴ U narednom poglavlju sadržaj je nastao prema knjizi Rudolfa Arnheima (Rudolf Arnhajm), *Umetnost i vizualno opažanje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1981.

⁵ Ibid., str. 63.

Vrlo sličan zahtjev postavlja nam i istinsko razumjevanje simfonije, filma, plesa. Ni u kojem određenom trenutku ne možemo znati što će doći kao sljedeće, ali iz svijesti ne smijemo ispustiti ono što smo prethodno vidjeli ili čuli. Djelo izrasta postepeno u cjelinu, te dok pratimo kako napreduje, moramo stalno i pomno osluškivati ono što je izmaklo neposrednom opažanju uhom ili okom, ali je ostalo u sjećanju. Prošlost kao takva nikada ne postoji u umu. Opažaji i osjećaji, ne samo jučerašnji nego i od protekle sekunde, već su prošli. Oni dotraju samo onoliko koliko u nama ostave svoje ostatke, tj. tragove sjećanja. Ma kakva bila priroda tih tragova u mozgu, oni sigurno traju u prostornoj istovremenosti, utječu jedni na druge i mijenjaju se dolaskom novih.

Uvodni koraci jednog plesa nisu više isti kad jednom vidimo ostatak kompozicije. Ono što se događa kada je izvođenje u toku nije naprosto dodavanje novih zrna u nizu. Sve što je prethodno bivalo mijenja se onim što dolazi kasnije. Tako svaki novonastali opažaj nalazi sebi mjesto u prostornoj strukturi sjećanja. U mozgu svaki trag ima adresu, ali ne i datum. Struktura izvođenja proishodi iz međusobnog djelovanja tragova koje ostavlja u nama.

Shvaćamo sada da se opažanje zbivanja ne razlikuje od opažanja predmeta po tome što ono prvo obuhvaća doživljaj protjecanja vremena, nego po tome što za vrijeme zbivanja pratimo organiziran redosljed u kojem faze osmišljeno slijede jedna drugu u jednodimenzionalnom poretku. Kada je događaj neorganiziran i nerazumljiv redosljed se raspada u jednostavnu uzastopnost.

ISTOVREMENOST I REDOSLIJED:

Kada se redosljed pobrka s pokretnošću, nastaju pogrešna tumačenja. Npr. tvrdilo se da su slikarstvo i kiparstvo isto toliko "vremenske umjetnosti" kao glazba i drama zato što se gledatelj mora očima kretati po čitavoj površini slike ili skulpture i da stoga opaža njihove djelove jedan za drugim. Ustvari, red slike postoji samo u prostoru, u istovremenosti. Gledatelj promatra razne površine slike jednu za drugom zato što ni oko ni um nisu kadri da sve obuhvate istovremeno, ali red kojim se razgleda nije važan. U kazališnom komadu ili glazbenoj kompoziciji, nasuprot tome, redosljed je bitan. Promijeniti red događaja znači promijeniti i vjerovatno razoriti djelo. Kada neko djelo zasnovano na linijskoj uzastopnosti kazuje priču, ono ustvari sadrži dva redosljeda, i to redosljed događaja koji treba prikazati i putanje otkrivanja. U jednostavnoj bajci, to dvoje se poklapa. Pričanje ponavlja red događanja. U složenijim djelima, putovanje koje pisac propisuje za gledatelja ili čitatelja može se znatno razlikovati od objektivnog redosljeda zapleta, npr. u Hamletu...

"Stvari koje postoje jedna uz drugu, ili, pak to čine njihovi djelovi zovu se predmetima. Stoga su predmeti sa svojim vidljivim svojstvima pravi sadržaj slikarstva. Stvari koje slijede jedna drugu ili čiji djelovi to čine zovu se radnjama. Stoga su radnje pravi sadržaj književnosti"⁶.

Zajedno, mediji sa redosljedom i bez njega tumače bivstvovanje u njegovom dvojakom vidu trajanja i promjene, ova komplementarnost izražava se u međusobnom odnosu između prostora i sile.

Sile predstavljene u slici određuju se prvenstveno prostorom. Pravac, oblik, veličina i mjesto oblika koji nose te sile određuju gdje one djeluju, kuda idu, koliko su jake. Protezanje prostora i njegove strukturalne odlike - npr. njegovo središte - služe kao mjerilo za karakterizaciju sila. Obrnuto, prostor dramske ili baletske pozornice određuju motorne sile koje djeluju u njoj. Prostor postaje stvaran kada balerina trči preko njega, razmak se stvara kada se glumci udaljuju jedan od drugog. Međusobno djelovanje prostora i sile tumači se različitim naglašavanjem.

⁶ Ibid., str. 98.

KADA VIDIMO POKRET:

Pod kojim uvjetima opažamo kretanje?

Gusjenica gmiže preko ceste. Zašto nju vidimo u pokretu, a ulicu u mirovanju, a ne vidimo cjelokupni predio uključujući i sebe, kako se pomiče u suprotnom pravcu dok jedino gusjenica ostaje na mjestu? Ovaj fenomen se ne objašnjava jednostavno učenjem ili znanjem, jer vidimo, nasuprot onome što točno znamo, da se sunce kreće preko neba i mjesec kroz oblake. Dante primjećuje da kada čovjek gleda neku od bolonjskih krivih kula odozdo, "ispod njenog nagiba", dok se oblak kreće u suprotnom pravcu, čini se kao da će se kula prevrnuti. Dok sjedimo u stolici za ljuljanje osjećamo da smo mi u pokretu, a soba miruje, ali, kada se čitava soba za potrebe oglada okreće, a ispitanikova stolica savršeno miruje, osjećaj da se stolica okreće toliko je snažan da ispitanik mora biti vezan da se nebi prevrnuo.

Može se razjasniti barem nekoliko elemenata ove zamršene situacije ako kažemo da vizualni doživljaj kretanja mogu izazvati tri činitelja: fizičko kretanje, optičko kretanje, opažajno kretanje.

4.2. SLIKA, POKRET, FILM⁷

GENEZA RAZVOJA OD POKRETA DO FILMA:

U povijesnom kontekstu, sagledavši kulturni razvoj čovječanstva, film nije u potpunosti nova umjetnost, to je umjetnost kombinacije i objedinjavanja ostalih umjetnosti, upotrebljava druge kodove i vidove izraza, barata s njihovim sličnostima i razlikama te ih podređuje svojim pravilima i translata ih u jedinstven stil. Usporedimo li film sa slikarstvom odmah uočavamo da se obje discipline koriste vizualnim znakom-slikom, premda je slikarska slika drugčije naravi od filmske slike.

Na izgled nevjerovatno vjerna kopija realnoga svijeta izvedena je iz jedinice vremena suviše brze da bi je ljudski mehanizam oka mogao registrirati kao statičnu sliku. Automatizam pokreta filmske slike sadrži u sebi pojedine trenutke stvarnosti koji izmiču svjesnoj percepciji. Utisak stvarnosti ili, bolje reći postignuti stupanj uživanja u filmsku sliku nadređen je svakom promišljanju o viđenome. Izvanredni domet filma koji na jedan potpuno neprimjetni način preoblikuje tehniku kadra u iskustvo izravne percepcije govori nam o specifičnom djelovanju filmske slike na procese naše svijesti.

U promatranju bilo kojeg suvremenog medija u okviru kojeg nailazimo na sustav pokretnih slika ne možemo zanemariti njegovu znanstvenu komponentu, tj. znanstveno prapočelo u tehnici.

Lotman nalazi da veza koja umjetnost povezuje s tehnikom polazi od proizvodnog majstorstva pojedinca ili grupe ljudi. Tehnika otvorene scene ili tehnika slikanja oduvijek se smatrala posebnom vrstom umijeća. Što reći za tvrdnju da je umjetnost oduvijek bila prvo tehnička, odnosno da tehnika prethodi umjetnosti?

Znanstvena dostignuća iz mehanike, optike i kemije osjetljivih površina omogućila su izum pokretne slike. Pokret nastaje nizanem fotograma u jedinici vremena, moglo bi se reći da je po svojoj funkcionalnosti to aparat za bilježenje optičkog pritiska, ali bez svog unutarnjeg smisla.

Tehnički gledano pokret polazi od diskontinuiteta svjetlosnih zapisa na celuloidnoj traci.

U današnjem svijetu slika umjesto optičko-kemijskog zapisa, imamo jedinicu informacije ili *bit* koji metodom binarne disjunkcije procesirane znanstvenom tehnologijom omogućuje sastavljanje cjelovite optičke informacije koja se predstavlja kao slika na LCD monitoru.

Filmska nas slika ne pobuđuje samo svojom sličnošću s izravnom percepcijom već nas smješta u eksteritorijalni prostor osjetilnosti čiji intezitet aktivira cijeli spektar nevidljivih, ali emocionalno nabijenih informacija našeg tjelesnog i mentalnog iskustva. Tek na ovoj razini percepcije otkrivamo pravu narav filma. Zato bi bilo nepotpuno reći da je film umjetnost pokreta. Prvo nastojanje čovjeka bilo je prikazati iluziju čvrstih i uzajamno povezanih predmeta.

FILMSKI POKRET:

Za uživanje u film zaslužan je upravo filmski pokret.

Promotrimo li pokret koji je osnovno opažajno sredstvo filma, primjećujemo da je nastao u rezultatu automatizma pokretne slike. Fabula filma jednakomjerno se raspoređuje po linearnoj osi naracije i vertikali doživljaja stvarnosti. Putanja svijesti koja nam se javlja u obliku latentne paranoje bliska je fantaziji s mogućim nadstvarnim pojavnostima. Prizor pred očima je odsutno prisustvo, stvarnost bez suštine koja na značenju dobija tek u suodnosu s ostalim prizorima.

Naravno, ovdje nije riječ o automatizmu pokreta koji stvara privid automobila u vožnji, ljudi koji koračaju ili privid pokreta ruke. Ono što želimo istaknuti je pokrenutost emocija u promatrača i njima pripadnim mislima. Pokrenutost se aktivira rezom, odnosno krajem jednog i početkom drugog kadra na isti način na koji je splitski filmski autor Ivan Martinac objasnio da se pokret u filmu može desiti između 2 fotografije.

⁷ U narednom poglavlju sadržaj je nastao prema knjizi Vlade Zrnića (Vlado Zrnić), *Slika, pokret, film*, Umjetnička akademija u Splitu, Split 2017.

PRIČA CRTEŽOM:

U ritualnim crtežima ili u klasičnom slikarstvu nailazimo na stalnu tendenciju predstavljanja vizualnim znakovljevi sami verbalni znak. Kod interpretacije slike mora se pridati nužna pozornost na blisku povezanost između sadržaja i izraza. Za razliku od doslovne interpretacije onog što se "ne može prepoznati" slika sadrži onu šutljivu dimenziju zbivanja ili doživljaja pogleda koji nam predočuje samu vizualnu potenciju stvari. Riječ je o motivaciji, odnosno ishodišnoj namjeri slike i slikara da slikom označi prostor svoje svijesti koja nadilazi puki nagon ka imitaciji, preslikavanju ili pučkoj varijanti mimezisa.

Slike su postale najpogodnije sredstvo poručivanja informacija sa svrhom obrazovanja nepismenog puka. U jednostavnijem ogledu pričanja slikom kod ikona vidimo da je kompozicija centralne figure bila okružena slikama iz života samog sveca. Slike su bile poredane ugovorenim kronološkim redom što, u stvari, predstavlja redoslijed čitanja. Crtači ikona u srednjem vijeku nazivali su se *ikonopisci* a tehnika *slikopis*. To jedinstveno informiranje "čitanjem" slika predstavlja izgrađeni sustav prepoznavanja vizualnih znakova i slaganja istih u razumljive nizove. Usporedba s filmom nameće se sama od sebe.

Ruski su semiotičari primjetili da veza pripovjedanja u ikonama podsjeća na tip filmskog pripovjedanja u kadrovima. Indikativan je način na koji se u ikonama predstavljao narativni kontinuitet izveden ponavljanjem prikaza sveca. Glavna se figura ponavljala na svakoj sličici kao nositelj radnje - ona nas prenosi iz jednog prizora u drugi i pomaže da se održi kontinuitet prijenosa radnje. Taj postupak pripovjedanja poslužio je prvom europskom dugometražnom filmu INFERNO iz 1911. godine.

Povijest vizualnog izražavanja u velikoj mjeri prethodi pisanom. Kad se ljudi ne razumiju kad dolaze iz različitih govornih područja crtaju skice radi lakšeg sporazumjevanja. Slikovni znak koji proizlazi direktno iz likovne sadržine ili vizualnog svojstva objekta lakše se razumije od složene konstrukcije pisma. Sadržaj slikovnog izraza je direktniji u odnosu na objekt kojeg želimo opisati.

Pojavom pisma komunikacija crtežom nije nestala. Pismo je zahtijevalo određenu naobrazbu. Tu šifriranu poruku nerazumljivih znakova mogla je iščitavati samo manja grupa obrazovanih ljudi osoba i pojedinaca bliskih vlasti pa je crtež bio i ostao sredstvom masovne komunikacije. Ono što se riječima može pripovjedati crtežom se može predstaviti.

Evolucija priče crtežom dogodila se s pojavom fotografije. Visoki postotak sličnosti vizualnih karakteristika predmetnog svijeta uveo je fotografiju u svijet znanosti i svakidašnjice. Postignuti efekt realnosti odredio je fotografiju za konkretno sredstvo komunikacije. Film je otišao korak dalje od fotografije i postao aktivno sredstvo spoznaje stvarnosti koje barata s izvjesnim jezikom više razine apstrakcije.

4.3. ŠTO VIDIMO?

Na temelju ovih nalaza, javilo se pitanje što ustvari vidimo, ako ne vidimo ono što u stvari postoji. Wertheimer je zaključio da, kada gledamo, mi ne vidimo svaki element zasebno, već vidimo cjelinu a ona ne sadrži samo elemente već i odnose među njima.

Postavka, da cjelina ima drugačije kvalitete od njenih sastavnih dijelova, da je cjelina puno više od samog zbroja elemenata od kojih se sastoji, je temeljna ideja geštalt psihologije

Geštalt psihologija promatra čovjeka kao cjelinu i bavi se proučavanjem trenutnog, neposrednog iskustva u sadašnjem trenutku. Neposredno ljudsko iskustvo je organizirna cjelina, a ne jednostavni skup sastavnih elemenata. Sukladno tome geštalt psihologija istražuje psihološke fenomene kao strukturne cjeline, a ne rastavlja ih na sastavne dijelove, jer smatra da se o karakteristikama cjeline ne može zaključiti na osnovi analize njenih sastavnih dijelova. Nisu bitni sami dijelovi psihičkog života i funkcioniranja već njihova organizacija u cjelinu.

5. RELEVANTNI UMJETNICI

(William Kentridge, Sun Xun, Julije Knifer, Ivica Malčić, Željko Jerman)

Poput gore navedenih umjetnika, umjetnica se bavi pitanjem vlastitog identiteta u koji uključuje ključne segmente vremena i prostora, odnosno djelovanja u vremenu i prostoru prilikom kojeg je ostavljen trag.

Trag koji ostavlja ugljenom reinterpreterajući snimke realnosti dokaz je vlastite prisutnosti.

Prema mišljenju Nicolasa Bourriauda, zagovornika dijaloške forme umjetničkog djela u čijoj medijaciji i ono samo sudjeluje predlažući načine vlastita čitanja i razumijevanja značenja: ono (djelo) uvijek teži nečemu višem od pukoga postojanja u prostoru, ono se otvara za dijalog, za raspravu, za onu formu interhumanog sporazumijevanja koju je Marcel Duchamp nazvao koeficijentom umjetnosti, a predstavlja proces u vremenu, dakle „sada i ovdje“⁸.

Poput Kentridga i Xuna umjetnica svoju priču „priča crtežom“ .

Osnovni motiv – ruke, odabire jer se specifična deformacija ruku, osim što je uvelike utjecala na nju samu, odrazila u vidu uže društvene prepoznatljivosti, (krug ljudi koji je poznaju), te iznošenje prikaza vlastitih ruku možemo tumačiti kao autoportet.

Poznato je da je tema autoportreta prisutna kod prvih oblika umjetničkog stvaralaštva, pećinskih otisaka ruku, na način umjetnosti kao medijakomunikacije.

Tehnika koju je koristio William Kentridge: crtanje-brisanje-crtanje primjenjena je na ovom diplomskom radu. Gomilanje prikaza jedan preko drugog upućuje na slojevitu strukturu samog života, odnosno vremena koje se sastoji od trenutaka. Prašina i urezani tragovi ugljena koji ostaju za krpicom mogu se tumačiti kao sjećanje (memorija), dokaz i bilješka prošlih trenutaka i iskustava na kojima se gradi sam identitet, a opetovano beskrajno reproduciranje snimki ukazuje na monotoniju i jednolični ritam životne svakodnevnice u kojoj se zatječemo. Ti neprekidni „crno-bijeli trenutci“ ostali su zabilježeni i u radovima Julija Knifera, čiji meandri izgledaju kao da se kreću.

Odabrani prikaz sebe u okviru obitelji, ljudi o kojima ovisi rani djetetov opstanak, (kao i vlastiti doživljaj samog sebe),no u slučaju umjetnice i daljna životna egzistencija, utemeljen je na tezama o identitetu.

Lacan fazu u djetetovu razvoju naziva „zrcalnim stadijem“, kada je ego fundamentalno ovisan o izvanjskim stvarima, o drugima koji mu pružaju njegovu zrcalnu sliku, a koji su izvan njega samoga; na temelju čega formira vlastitu mentalnu reprezentaciju sebe. To je ego-ideal koji čovjek potom dalje razvija i stalno ga nastoji dostići unutar zadanog društvenog okvira. Imaginarno ili sfera slika je dakle područje identifikacije koje je u temeljima razvitka subjektova osjećaja sebe. Maleno, fizički još nekoordinirano dijete shvaća u vlastitoj zrcalnoj slici prividno jedinstven i cjelovit gestalt samoga sebe. Za Lacana je takvo prepoznavanje vlastite slike kao sama sebe krivo prepoznavanje.⁹

⁸ Silva Kalčić: Radikalnost i temporalnost. Julije Knifer, autoportreti i umjetničke paradigme 20. stoljeća, Dostupno na:

https://www.academia.edu/33574207/Slika_i_antislika_Julije_Knifer_i_problemi_reprezentacije_ur._K._Purgar, str. 110-127., str. 115. (pristupljeno 06. 10. 2019.)

⁹ Ibid., str. 103

WILLIAM KENTRIDGE

Umjetnik je koristio tehniku koja će postati obilježje njegovog rada – on crta uzastopne crteže drvenim ugljenom, uvijek na istom listu papira, suprotno tradicionalnoj tehnici animacije u kojoj se svaki pokret crta na zasebnom listu. Na taj način Kentridgeovi videozapisi i filmovi zadržavaju tragove prethodnih crteža. Njegove animacije obrađuju političke i društvene teme s osobnog, a ponekad i autobiografskog stajališta, budući da autor uključuje svoj autoportret u mnogim svojim radovima. U svim njegovim animiranim djelima pojmovi vremena i promjene čine glavnu temu. Prenosi to svojom tehnikom brisanja, koja je u kontrastu s uobičajenom animacijom u sjeni cel_, čija prisutnost naglašava činjenicu da se zapravo radi o nizu crtanih slika. To provodi crtanjem ključnog okvira, brisanjem određenih područja, ponovnim crtanjem i stvaranjem sljedećeg okvira. Na ovaj je način u stanju stvoriti onoliko okvira koliko želi na temelju izvornog okvira ključa jednostavno brisanjem malih presjeka. Tragovi onoga što je izbrisano još su vidljivi gledatelju; kako se filmovi odvijaju prikazan je osjećaj zaleđenog pamćenja ili prolaska vremena i tragova koje ostavlja iza sebe. Kentridgeova tehnika hvata se za ono što nije rečeno, ono što ostaje potisnuto ili zaboravljeno, ali se lako može osjetiti¹⁰.

SUN XUN

Umjetnik koji je dlučio crtati svoje filmove i počeo je stvarati svoje prve animacije. Tradicionalni mediji slikanja, rezanja drveta, tradicionalni kineski crtež s tintom i drvenim ugljenom često je kombinirao kako bi stvorio svoje temelje ekspresionističkih, suvremenih stop-motion animiranih filmova. Njegov animirani film, "Šok vremena", snimljen je 2006. godine, godinu dana nakon što je Xun diplomirao, a dobio je visoko odlikovanje. Posljednji učinci Kulturne revolucije imali su značajan utjecaj na djelo koje je stvorio. Koristio je novine iz 1950-ih kao pozadinu svakog kadra u "Šoku vremena".

Izrađuje mnoštvo različitih umjetničkih djela koja se kreću od ručno nacrtanih konceptualnih animacija i velikih eksperimentalnih slika s tintom. Njegova djela obično pokazuju karakteristike neprirodnih i snovitih dimenzija. Kroz svoje animacije i crteže velikih razmjera istražuje dinamiku između povijesti i osobnog pamćenja. Za inspiraciju crta teme poput djetinjstva, sjećanja, kulture, povijesti i politike. Sun je rekao da "želi ismijavati nedaće naroda"¹¹, jer je moderna povijest samo mali fragment u velikoj shemi vremena, a zemlje i političari imaju osjećaj važnosti. Sun Xun dobiva nadahnuće u svojim putovanjima, te proširuje vidike, a njegov rad više nije ograničen na kinesku politiku.

¹⁰ „William Kentridge“, Wikipedia, The Free Encyclopedia. Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/William_Kentridge (pristupljeno 01. 10. 2019.)

¹¹ „Sun Xun“, Wikipedia, The Free Encyclopedia. Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Sun_Xun (pristupljeno 01. 10. 2019.)

JULIJE KNIFER

Na početku svog djelovanja umjetnik crta autoportrete. Te je crteže umjetnik stvarao svakodnevno, olovkom, uvijek na istom formatu, bilježeći gotovo uvijek isti izraz lica i ne inzistirajući na psihologizaciji. Prema Kniferovim riječima, „*Ono što sam pri tom otkrio, bilo je da to više nije autoportret nego prije svega jedan monotoni ritam... Iz tog ritmičkog slijeda opazio sam kako ne želim raditi pojedinačnu sliku, djelo koje bi bilo samo sebi dovoljno. Svoj crtež, svoju sliku shvaćao sam kao da su tek jedno u nizu sličnih djela*“. Na ovakvo shvaćanje umjetničkog puta znatno je utjecala serijalna glazba koju je u tom razdoblju, posredstvom tada osnovanoga Muzičkog biennala Zagreb, slušao Knifer, kao i izjava Igora Stravinskog o glazbi kao ritmu, koja je motivirala Knifera da u konačnici svoje slikarstvo svede na ritmičnu izmjenu crnih i bijelih, vertikalnih i horizontalnih ploha. Prvi meandri nastaju u razdoblju 1959./60., kao izraz krajnje redukcije, težnje stvaranju anti-slike ali i svojevrsne kontemplativnosti. Tom je motivu, prema vlastitim riječima, kao „*eskalciji jednoličnosti i monotonije*“, umjetnik ostao vjeran do kraja života, unoseći, kao što kaže Zvonko Maković: „*minimalne, ali likovno značajne razlike unutar jedne iste formule*“. Primjeri takvih razlika su unošenje plave, zlatne i sive boje u razdoblju od 1968. do 1970. godine. Godine 1976. Knifer započinje ciklus crteža sve većih dimenzija, kojima želi postići što jači intenzitet crne, odnosno „*istjerati svjetlost*“.

Godine 1977. umjetnik je započeo ciklus crteža grafitom, u kojima, koristeći motiv meandra, različitim pritiscima grafita na papir započinje igru uklanjanja svjetlosti sa crtačke površine. Ovi radovi, načinjeni pažljivim i promišljenim potezima, odražavaju istančanu svijest o procesu, a prema riječima Davora Matičevića u gustim i glatkim crnim površinama sadržana je sva „*gustoća beznađa*“¹².

IVICA MALČIĆ

Umjetnik je počeo slikati kako bi cijeli svoj život smjestio u slike, polovicom 1990-ih utvrđuje praksu redovitog izlaganja serija od stotinu slika, većinom malih formata, u obliku instalacija. U njima kroz samootkrivajuću egzistencijalnu tematiku, variranjem istih motiva, koje postupno pročišćuje od narativnosti do osobne simbolike, naglašava proces bilježenja tijekom vremena (Sto neizlaganih slika / listopad 1991– kolovoz 1995, 1995; Sto neizlaganih slika / rujan 1995–1997, 1998). Od 2006. radi i dnevničke crteže i kolaže prožete popularno kulturnim citatima, često samoironično izlažući intimni svijet i radni proces (Vincent, Kick a Hole in the Sky, 2006; Ten Years Later, 2016).

Umjetnik se odlučuje na izvedbu radova olovkom na papiru kako bi oni bez problema mogli nastajati svakodnevno. Umjetnik odlučuje čitavu jednu godinu pokriti svojim »papirima« po jednostavnom dnevničkom principu: koliko dana u godini toliko i radova.

U suvremenoj likovnoj praksi čimbenik protoka, odnosno bilježenja vremena izuzetno je aktualan. Svojim specifičnim dnevničkim pristupom Ivica Malčić pruža zanimljiv prilog spomenutim tendencijama, te u njegovim radovima možemo jasno osjetiti i naznake postkonceptualnih promišljanja¹³.

¹² „Julije Knifer“, avantgarde-museum.com. Dostupno na: <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/julije-knifer~pe4488/> (pristupljeno 06. 10. 2019.)

¹³ „Ivica Malčić: Ten Years Later u Fantomu slobode 2/2008“, durieux.hr. Dostupno na: <http://durieux.hr/wordpress/ivica-malcic-ten-years-later-u-fantomu-slobode-22018/> (pristupljeno 06. 10. 2019.)

ŽELJKO JERMAN

Temeljna ideja koja se provlači kroz ukupan Jermanov rad je "ostavljanje traga."

Od početka sedamdesetih spontano istražuje mogućnosti i ograničenja medija fotografije. Namjerno snima i razvija neoštire i sive fotografije, intervenira kemikalijama, olovkom ili tempera bojama u procesu razvijanja, koristi više negativa, a gotove fotografije reže, trga, pali. Dobiveni rezultat ekspresivno je procesualno djelo, izraz autorovog egzistencijalnog nemira.

Njegovi radovi bili su djelatni izraz otpora prema ljepuškastom, urednom, primjenjenom, upotrebljivom ... Sadržavali su prvenstveno čežnju za istinitim, za (samo)spoznajnim, svjedočili osobni ulog uz razotkrivanje bez ostatka.

Prenešena slika stvarnosti nije bila dostatna ovom umjetniku-egzistencijalistu, bio mu je potreban neposredni kontakt, dodir, fizički otisak, svjedočanstvo vlastitog traga.

Naglašavanje vlastite prisutnosti koje se u kaotičnom obliku očitavalo u prvim radovima, uskoro postaje jasan, izoliran lajtmotiv. Svoju sublimnu eksplikaciju ta tendencija poprima u seriji radova „Ostavljam trag“. Na fotopapiru (ali i u mokrom betonu i u pijesku) Jerman otiskuje vlastito tijelo. Riječ je o snažnom porivu za legalizacijom i afirmacijom vlastitog ljudskog slučaja, sa svim vrlinama, manjkavostima i čežnjama, o legitimiranju vlastitosti u svim njenim pojavnostima¹⁴.

¹⁴ „Željko Jerman“ , Wikipedia, The Free Encyclopedia. Dostupno na:
https://hr.wikipedia.org/wiki/%C5%BDeljko_Jerman (pristupljeno 06. 10. 2019.)

6. ZAKLJUČAK

Jedinstven identitet je samo konstrukt u stvarnosti ispunjen nizom različitih organskih procesa, društvenih uloga, senzacija i misli koje se grade i nestaju iz trenutka u trenutak. Razgradnja stvarnosti za umjetnicu je ukazivanje na proces percepcije kao dio kompleksne konstrukcije stvarnosti u kojoj neminovno sudjelujemo, a koja nužno ne odražava stvarno stanje.

U tom smislu žudnja za stvarnim više postavlja pitanje postoji li stvarnost ili je ona tek težnja, želja za jedinstvom i njezina iluzija u svijetu multipliciranih podražaja koji se neprestano razgrađuju i pretaču. Jedino što umjetničko djelo može, jest probuditi čežnju za drukčijim stanjem svijeta.

Povjesničar umjetnosti Pierre Francastel kaže:

„Apstraktna umjetnost je predstavljanje ritma, koji je zamjena kretanju. Dosad je oblik uvijek nicao iz mirovanja, odsad on se rađa i iz kretanja. I nije više ravnoteža obavezno pravilo prirodne organizacije ili organizacije koju je stvorila umjetnost ili tehnika. Dinamizam je zlatni zakon našeg vremena. Sve se kreće, sve otječe i preobražava se. I društvo i predmeti i oblici. Ravnoteža nije više u mirovanju, nego u kretanju“¹⁵.

¹⁵ „Julije Knifer i problem reprezentacije“ u: Krešimir Purgar (ur.), „Slika i antislika“, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb 2017., str. 110. Dostupno na: http://bib.irb.hr/datoteka/881677.Slika_i_antislika.pdf (pristupljeno 06. 10. 2019.)

7. POPIS SLIKA



Slika1.: Kontakt s majkom (podloga za reproduciranje animacije), 160 x 90 cm



Slika 2.: Kontakt s ocem (podloga za reproduciranje animacije), 160 x 90 cm



Slika 3.: Kontakt sa starijim bratom (podloga za reproduciranje animacije), 160 x 90 cm



Slika 4.: Kontakt s mlađim bratom (podloga za reproduciranje animacije), 160 x 90 cm

8. POPIS LITERATURE

- (1) Rudolf Arnheim (Rudolf Arnhajm), *Umetnost i vizualno opažanje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1981.
- (2) Vlado Zrnić, *Slika, pokret, film*, Umjetnička akademija u Splitu, Split 2017.
- (3) <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/7400/1/Grojzdek-diplomski.pdf> (pristupljeno: 03. 07. 2019.)
- (4) file:///C:/Users/masina/Downloads/di93_94_10marinic.pdf (pristupljeno: 03. 07. 2019.)
- (5) <https://www.eklinika.rs/bolesti/artrogripoza-arthrogryposis/310> (pristupljeno: 15. 08. 2019.)
- (6) https://en.wikipedia.org/wiki/William_Kentridge (pristupljeno: 01. 10. 2019.)
- (7) https://www.google.com/search?xsrf=ACYBGNtIzuRRzMKxpThvaxVdlwMiXD-xQg%3A1579605624310&ei=eN4mXqrKEoTlrgS4yZywAg&q=sun+xuN&oq=sun+xuN&gs_l=psy-ab.3..35i39l3j0i22i30l7.4413.6527..7025...0.0..0.160.1202.0j10.....0....1..gws-wiz.....0i203j0.org0buAjoU8&ved=0ahUKEwiq5vzAyZTnAhUEplsKHbgkByYQ4dUDCA&uact=5 (pristupljeno: 01. 10. 2019.)
- (8) https://www.academia.edu/33574207/Slika_i_antislika_Julije_Knifer_i_problemi_reprezentacije_u_r_K_Purgar (pristupljeno: 06. 10. 2019.)
- (9) <http://durieux.hr/wordpress/ivica-malcic-ten-years-later-u-fantomu-slobode-22018/> (pristupljeno: 6.10.2019.)
- (10) <http://www.kic.hr/galerija-forum/zeljko-jerman-deset-godina-poslije/> (pristupljeno: 06. 10. 2019.)
- (11) <https://bs.wikipedia.org/wiki/Animacija> (pristupljeno: 10. 12. 2019.)
- (12) <https://elektronickeknjige.com/knjiga/turkovic-hrvoje/razumijevanje-filma/10-tipovi-animacije-br/> (pristupljeno: 10. 12. 2019.)
- (13) <https://www.iserbia.rs/da-li-ste-znali/filmovi-u-kojima-je-koriscena-rotoskopija-5176> (pristupljeno: 10. 12. 2019.)
- (14) https://eprints.grf.unizg.hr/1488/1/DB314_Aksamovic_Jelena.pdf (pristupljeno: 11. 12. 2019.)
- (15) <https://www.psiholoskicentar-razvoj.hr/?p=40> (pristupljeno: 20. 12. 2019.)
- (16) https://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology (pristupljeno: 20. 12. 2019.)
- (17) <https://www.medijskapismenost.hr/tromost-oka-i-iluzija-pokreta-kratka-povijest-optickih-igracaka/> (pristupljeno: 20. 12. 2019.)