

Pokret i vrijeme

Bebić, Marija

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:175:326839>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

MARIJA BEBIĆ

Pokret i vrijeme

ZAVRŠNI RAD

SPLIT, 2021.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI

Pokret i vrijeme

ZAVRŠNI RAD

Naziv odsjeka: Odsjek za slikarstvo

Naziv studija: Preddiplomski sveučilišni studij

Naziv kolegija: Završni rad

Student: Marija Bebić

Mentori: Vedran Perković, doc.

asist. Josip Šurlin

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

asist. Božo Kesić

SPLIT, 2021.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Marija Bebić, kao pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišne prvostupnice Slikarstva, izjavljujem da je ovaj završni rad rezultat isključivo mogega 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

Umjetnička akademija

Likovni odsjek

Završni rad

POKRET I VRIJEME

Marija Bebić

Hrvojeva 8

21 000 Split

Ovaj završni rad sačinjava niz apstraktnih slika na temu *Pokret i vrijeme* koje su se razvijale logičnim slijedom. Rad je u suštini pravi primjer istraživanja i uprizorenja procesa, kojim se dolazi do željenog rezultata, konstantnim trudom i radom, te promišljanjem, eksperimentiranjem i učenjem. Prije svega ovim radom se želi istražiti trag koji određeni pokret ostavlja na platnu. Rad se bavi proučavanjem geste, kompozicije, kolorita, teksture, te odnosa slikarskih i

crtačkih tehnika. Velike dimenzije platna dozvoljavaju potpuno tjelesno učešće, ali i osjećaj *borbe* između autoričinih spoznaja o tehnikama slikarstva i same slike.

Autorica kreće od zasićenih, pretrpanih, neorganiziranih, i koloritnih kompozicija, a zatim dolazi do čistine, tj. redukcije boje, te slobodnijeg pokreta, i pomno isplanirane kompozicije. Apstrakcija je za nju jedno novo područje, vrijedno istraživanja i proučavanja, te se kroz cijeli proces konstantno prožimaju eksperimentiranje i učenje. Autorica razvija novi način izražavanja, odmiče se od do sad naučenog, figurativnog načina prikazivanja stvarnosti, te se upušta u nešto njoj do sad nepoznato. Na taj način razvija sebe kao umjetnika, preispitujući aktivnim istraživanjem granice, novog područja i sadržaja, koji joj do sada nisu bili tako bliski.

Njezinom procesu i konačnom rezultatu pridonijeli su u velikoj mjeri radovi umjetnika Jacksona Pollocka i Julija Knifera.

Ključne riječi: apstrakcija, pokret, vrijeme, eksperiment, redukcija, proces, projekcija, tijelo, mentalna slika, subjekt, objekt, promatrač

ABSTRACT

Basic documentation card

University of Split

Arts Academy

Fine Arts Department

Bachelor Thesis

MOVEMENT AND TIME

Marija Bebić

Hrvojeva 8

21 000 Split

This piece is composed of a series of abstract paintings on the theme of “Movement and Time” that were developed in logical progression. It is indeed a true example of how a process reaches its desired result through constant work and effort, contemplation, experimentation and learning. It primarily seeks to explore the trace left by a certain movement on a canvas. It deals with gesture, composition, color, texture and the relationship between painting and drawing techniques. The large dimensions of the canvas allow full bodily immersion, as well as an impression of struggle between the author’s understanding of painting technique and the painting itself.

The author starts from saturated, cluttered, disorganized color compositions and arrives at purity and reduction of color, free movement and carefully planned composition. For her, abstraction is a new territory worth exploring and studying, and the whole process is characterized by constant learning. The author develops a new way of expressing herself, moves away from the earlier, figurative way of representing reality, and enters the unknown. In that way, she develops as an artist, actively pushing boundaries of new territories and themes with which she was not so familiar before.

Her process and the final result were largely influenced by works of artists such as Jackson Pollock and Julie Knifer.

Key words: abstraction, movement, time, experiment, reduction, projection, body, mental image, subject, object, viewer

SADRŽAJ:

1. Uvod.....	1
2. Opis i cilj rada.....	1
3. Apstraktno slikarstvo	21
4. Pokret i vrijeme.....	23
5. Redukcija	31
6. Zaključak.....	36
Popis literature:.....	38
Internetski izvori:	40

1. Uvod

Kao jedan od zadataka na kolegiju Slikarstvo, zadana tema bila je *Pokret i vrijeme*, iz koje je i proizašao ovaj rad. Prije svega ovim radom se želi istražiti pokret i trag koji određeni pokret ostavlja na platnu. Rad se bavi proučavanjem geste, kompozicije, kolorita, teksture, te odnosa slikarskih i crtačkih tehnika. Velike dimenzije platna dozvoljavaju potpuno tjelesno učešće, ali i osjećaj *borbe* između autoričinih spoznaja o tehnikama slikarstva i nastajanja same slike.

2. Opis i cilj rada

Vizualizaciju ovog završnog rada sačinjava niz apstraktnih slika na platnima različitih dimenzija. Proces rada je dokumentiran fotografijama i videom. Prvotna ideja bila je naslikati sliku u kojoj će do izražaja doći ekspresija pokreta i govor tijela pri nastajanju slike. Tako je prvi rad, veličine 200 x 100 cm, na prepariranom papiru, sveden na snažne, brze i ekspresivne pokrete, te primarne boje. Zaključak je bio da bi takav rad mogao funkcionirati, te se krenulo u daljnu razradu.



Slika 1. *Pokret i vrijeme 1*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada



Slika 2. *Pokret i vrijeme 1*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada

Drugi korak je za polazište imao knjigu Eve Heller *Wie Farben wirken* (Kako djeluju boje).¹ U ovoj knjizi, spisateljica istražuje odnos boje s našim osjećajima, te pokazuje da se one ne kombiniraju slučajno, upravo zbog toga što njihove asocijacije nisu puka pitanja ukusa, već univerzalna iskustva koja su duboko ukorjenjena u našem jeziku i našem razmišljanju. Ono što je autoricu ovog završnog rada najviše zaintrigiralo, je korištenje više boja, u točno određenoj mjeri, kako bi se postigao određeni efekt na ljudsku psihi. Neke od kombinacija koje je autorica htjela upotrijebiti bile su one koje su izražavale: *die Aggressivität* (agresivnost), *die Aktivität* (aktivnost), *die Dynamik* (dinamika), *die Energie* (energija), *die Gefahr* (opasnost), *die Hektik* (gužva, užurbanost, vrevu, nervoza), *die Hitze* (vrućina), *die Wut* (bijes), *die Wärme* (vrućina, toplina). Prethodno navedene kombinacije boja odabrane su zato što u njima prevladavaju crna i crvena, te narančasta i žuta boja, koje se čine prikladnima za bolje isticanje ekspresivnosti u slici.



Slika 3. *Farben des Lichts* (preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 4. *Farben des Lichts* (preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)

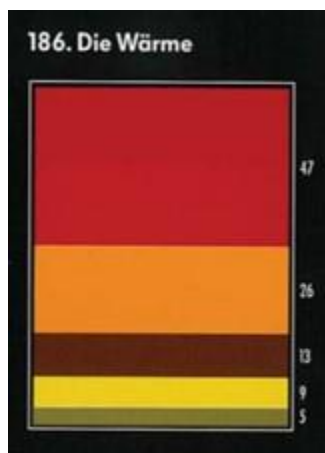


Slika 5. *Farben des Lichts* (preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)

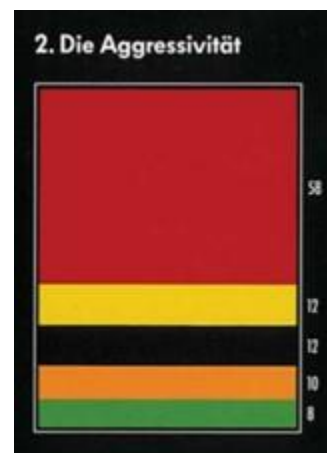
¹ Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.



Slika 6. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 7. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 8. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 9. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 10. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)



Slika 11. *Farben des Lichts*
(preuzeto iz knjige: Eva Heller, *Wie Farben wirken?*, Reinbek bei Hamburg, 1999.)

Za rad se koriste razni slikarski i ne-slikarski alati. Uz kistove raznih širina, za slikanje su upotrijebljeni špatula, mikser, metla, konop, spužva, drvo, krpa, itd. Kroz realizaciju drugog rada, dimenzija 200 x 400 cm, i dalje na papiru, radi postizanja još slobodnijeg pristupa, pravilo je da pravila nema. Od polazne ideje primjenjivanja sastava kolorita Eve Heller, autorica završnog rada odlučuje ne biti toliko dosljedna ovoj teoretičarki, te sama, intuitivno bira kolorit, tehniku (akril, boju za zid, boju za metal, suhi pastel,...), alat, kompoziciju, oblike, i općenito kretanje u daljnjoj razradi. No, iako se polazi od intuitivnog pristupa prema radu, nikada se ne prepušta slučaju da vodi glavnu riječ u realizaciji slike. Dakle, kroz cijeli proces se izmjenjuju slučajni ili intuitivni i intelektualni pristupi, odnosno kontrolirani i nekontrolirani, lagani i ekspresivni pokreti, geometrijski oblici i slobodne forme, lazurni i pastozni slojevi boje, te žarke, kričave boje s nježnima i pastelima, ali i onima tamnima i zagasitima. Pošto je krajnji rezultat ovakvog rada zadovoljavajući, trebalo je u sljedećem koraku doraditi detalje.



Slika 12. *Pokret i vrijeme 2*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada



Slika 13. *Pokret i vrijeme 2*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada



Slika 14. *Pokret i vrijeme 2*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada



Slika 15. *Pokret i vrijeme 2*, 2021., akril, 200 x 100 cm – proces rada

Treća faza u procesu nastanka rada sastoji se od 50-ak radova na papiru A3 formata, koji su poslužili da bi se oslobodila gesta, intuitivni odabir kolorita i sloboda pri stvaranju kompozicija. Ono što je najveći izazov u realizaciji ovog rada jest pitanje kako nadvladati vlastita viđenja i pravila za koje se pretpostavlja da postoje u izražavanju kroz medij slikarstva. Kroz cijeli proces rada autorica se suočava sa svojim predodžbama koje je imala o slici, pokušavajući nadvladati njezinu veličinu i moć, nastojeći pobijediti, i ne dopustiti joj da ona vlada i određuje buduće korake svog nastanka. Prilično velike dimenzije slike stavljaju autoricu pred izazov i pitanje hoće li moći savladati taj tjelesni napor kojeg iziskuju takve slike i pristup i koliko u cijelom tom procesu slikanja treba biti psihički stabilan kako bi se uspjelo cijeli proces dovesti do kraja. Također, ono što je zanimljivo u ovome radu, je samo ispitivanje granica vlastitih mogućnosti u susretu s novim načinom slikanja, u korištenju novih slikarskih alata, novog kombiniranja boja, oblika i pokreta, te istraživanje mogućnosti slike, onoga što ona može *izdržati*, kao i pitanja kada je zapravo takva slika gotova i kada pokret treba zaustaviti.



Slika 16. Kolorit i kompozicija 1, 2021., akril, A3 format - skice

Bez obzira na to što su radu prethodili mnogi pripremni radovi, te plan i organizacija, finalna slika neće biti realizacija niti jednog od tih prethodno nastalih radova, niti će izgledati onako kako je možda bila prvotno zamišljena. Takvu je vrstu slike naime, jednostavno nemoguće naslikati identično nekom od pripremnih radova koji su joj prethodili, jer cijelim rasporedom i planom slike upravlja konstantna izmjena intuitivnih i intelektualnih trenutaka koji vladaju nad cijelom organizacijom i slikarskim procesom. Upravo intuicija postaje glavna odrednica svih budućih koraka u stvaranju ove slike s nužno prisutnom kontrolom autorice u cijelom procesu njenog nastajanja.

Četvrti rad, zamišljen kao završna slika, veličine 300 x 600 cm, ipak nije ispunio autoričina očekivanja. Platno je svojom veličinom uspjelo nadvlatati autoricu, njezinu vještinu i sposobnosti. Bez obzira na sve to, iz toga se mnogo naučilo, te je ovaj rad dosta pomogao za daljnje napredovanje. Previše boja, teksture, svi detalji funkcioniraju, no kao cjelina sve to pada u vodu. Slika izgleda nestabilno, nedostaju velike plohe koje će odavati dojam čvrstoće, i dobro isplanirane kompozicije. Trag pokreta, koji bi trebao biti glavni dio/ akter slike, gubi se u toj veličini i vatrometu boja. Trebalo je malo stati i razmisliti. Kako istaknuti pokret? Kako ne zasititi sliku do razine koja u opisanom stanju više ne odgovara predodžbi? Kako je ostaviti svježom, jasnom i dovoljno efektnom? Ono što je u tom trenutku bilo jedino logično rješenje, bilo je to da sliku treba pročistiti od svih suvišnosti. Trebalo je odstraniti sve što je gušilo sliku, te dozvoliti pokretu da *iskoči* iz nje i pokaže se. Prvo je trebalo razmisliti o nekim alatima koji bi doveli pokret do izražaja. Tekstura i boja koje su preuzele svu pažnju, trebale su biti reducirane.



Slika 17. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 18. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 19. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – proces rada



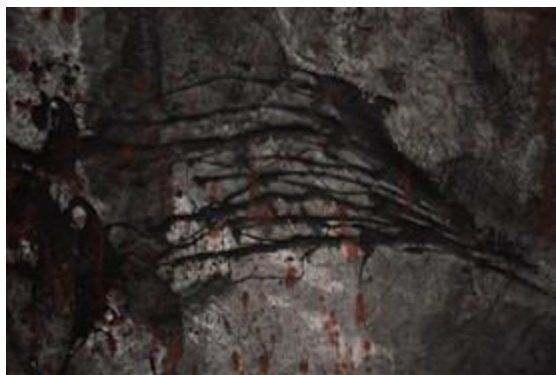
Slika 20. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – proces rada



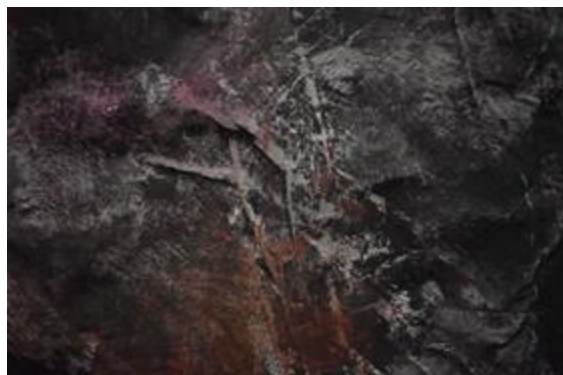
Slika 21. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – proces rada



Slika 22. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – proces rada



Slika 23. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



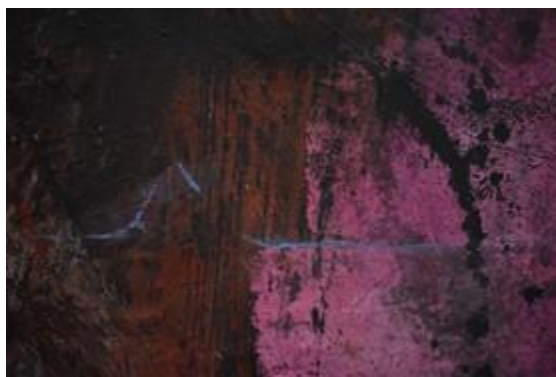
Slika 24. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 25. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 26. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 27. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj



Slika 28. *Pokret i vrijeme 3*, 2021., akril, pastel, ugljen, 300 x 600 cm – detalj

Bez obzira na neuspjeh četvrtog rada, kao slike velikih dimenzija s naglaskom na pokretu, rad je poslužio u drugu svrhu, te je otvorio novi pogled na eksperimentiranje u mediju slikarstva. Rad dimenzija 300 x 600 cm sveden je na koncu na slike manjih formata. Platno je rezano na manje dijelove različitih veličina, jer je fokus bio na funkcioniranju detalja, a ne na dimenziji, veličini plohe slike. Kompoziciju slike nadopunjava bijela podloga koja se doima kao produženi objekt same slike (*sl. 32*).



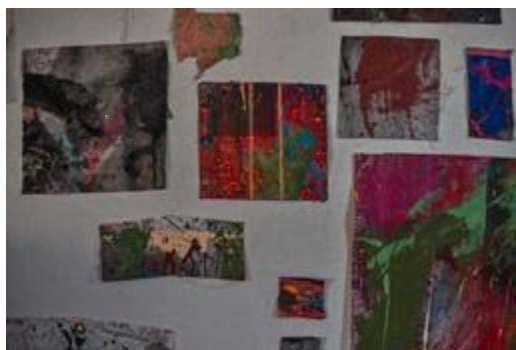
Slika 29. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika



Slika 30. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika



Slika 31. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika



Slika 32. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika



Slika 33. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika



Slika 34. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika – bijela podloga kao produženi objekt kompozicije



Slika 35. *Kompozicija*, 2021., akril, pastel, ugljen, mali formati različitih dimenzija i oblika – postavljanje kompozicije na bijelu podlogu

Sljedeći šesti korak u procesu izrade praktičnog dijela završnog rada bile su skice na A4 formatu papira. Ovaj rad prvenstveno je bio bitan za odabir kompozicije i redukciju kolorita na minimum. Kako bi skica bila što slobodnija i dostojnija sljedećem radu većeg formata, kist je bio pričvršćen za dugi štapić, koji je oslobađao pokret, i tako mu dopuštao da bude što manje kontroliran, slobodniji, te onemogućavao fine, precizne i uredne crteže. Kolorit je sveden na samo nekoliko boja; zagasita lazurna plava, tamno crvena, crna, bijela i roza. Kompozicija je također ovoga puta puno stabilnija i čvršća.



Slika 36. *Kolorit i kompozicija 2*, 2021., akril, A4 format – skice

Sedmi korak, sastoji se od dva rada na papiru dimenzija 200 x 140 cm. On je zapravo služio kao veća skica, tj. realizacija skica s A4 papira na većem formatu. Trebalo je utvrditi hoće li odabrana kompozicija s A4 papira funkcionirati i na većem formatu. Uz to je također trebalo izabrati i alat za slikanje. Za ovaj rad bili su upotrijebljeni daska, karton, spužve i komad platna. Korištene su akrilne boje za beton u nijansama plave crvene, roze, crne i bijele, crni prirodni ugljen, te krede u nijansama roze i plave. Nakon što je utvrđeno da bi ovakav način rada na kraju mogao funkcionirati kao sama slika, zahvaljujući pažljivo odabranoj kompoziciji i bojama, trebalo je krenuti u daljnu realizaciju. Stoga je kao sljedeći korak bilo potrebno napeti platna na okvir, kako bi podloga bila čvršća, i kako ne bi došlo do njenog uništavanja. Radovi koji slijede bi se također trebali referirati na ovaj rad, no opet neće biti identični jer će se uvesti ponovno neki novi alati i boje, dakle, uvijek se iznova produciraju inovacije, eksperimentiranje je konstantno dio ovog procesa, što je zapravo i jedna od osnovnih niti- vodilja u ovakvom načinu rada.



Slika 37. *Pokret i vrijeme 4*, 2021., akril, pastel, ugljen, 200 x 140 cm – proces rada



Slika 38. *Pokret i vrijeme 4*, 2021., akril, pastel, ugljen, 200 x 140 cm – proces rada



Slika 39. *Pokret i vrijeme 5*, 2021., akril, pastel, ugljen, 200 x 140 cm – proces rada



Slika 40. *Pokret i vrijeme 5*, 2021., akril, pastel, ugljen, 200 x 140 cm – proces rada

Dakle, autorica je došla do zaključka da predhodni radovi sasvim solidno funkcioniraju kao dosta kvalitetna i dobro promišljena skica za završni rad. Odlučuje se pokušati ponoviti kolorit i kompoziciju, uz slobodniji pristup, kvalitetniju pripremu podloge za sliku, i neke nove alate. Autorica instiktivno bira dimenzije okvira koji odgovaraju njezinim trenutnim mogućnostima i vještinama. Odabire okvire malo uvećane, ali još uvijek približne ljudskim dimenzijama, 201,5 x 204,5 cm. Površina slike je dovoljno velika za slobodan i efektan pokret, ali između ostalog, i dovoljno mala kako bi spriječila autoričino ponovno gubljenje sebe, i/ili prepuštanje sebe samoj slici, tj. slici se ne dozvoljava da preuzme funkciju subjekta te još jednom nadvlada autoricu i pobijedi u borbi.

Kao sljedeći korak, autorica je odabrala četiri okvira jednakih dimenzija, 201,5 x 204,5 cm. Slike su rađene na platnu, a svakoj slici su prethodile skice na manjim formatima. Najčešće su korišteni građevinski alat, špatule, daske, te alati od gume, različitih širina koje je autorica sama izradila.

Prvo se platno referiralo na prethodne skice. Korištene su crvena, plava i bijela akrilna boja za zid, crvena uljana za metal, roza kreda i crni prirodni ugljen. Druga slika proizašla je iz prve. Dosadašnji radovi bili su rađeni uspravno, naslonjeni na zid.



Slika 41. *Kolorit i kompozicija 3*, 2021., akril, mali formati različitih dimenzija – skice



Slika 42. *Pokret i vrijeme 6*, 2021., akril, uljana boja za metal, pastel, 201,5 x 204,5 cm – proces rada



Slika 43. *Pokret i vrijeme 6*, 2021., akril, uljana boja za metal, pastel, 201,5 x 204,5 cm – proces rada

Na ovoj slici, i na svim sljedećim kombinirano je slikanje na uspravno položenoj slici, i na slici položenoj na tlo. Boje se postupno reduciraju. Umjesto crvene upadljive, korištene su dvije roze nijanse u znatno manjoj količini. Kombinirane su crna i plava akrilna, te bijela uljana boja. Na trećoj slici ponovno dolazi do redukcije boja.



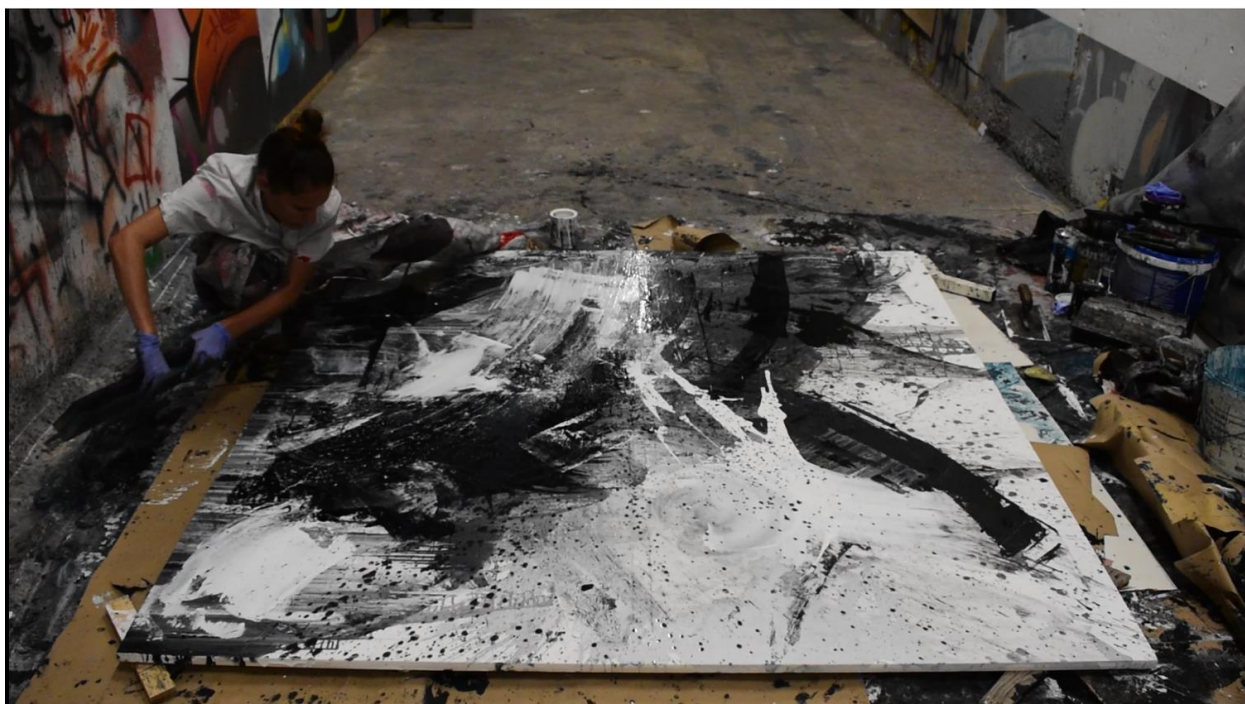
Slika 44 . *Pokret i vrijeme 7*, 2021., akril, uljana boja za metal, ugljen, pastel, 201,5 x 204,5 cm – proces rada



Slika 45 . *Pokret i vrijeme 7*, 2021., akril, uljana boja za metal, ugljen, pastel, 201,5 x 204,5 cm – proces rada



Slika 46. *Pokret i vrijeme 8*, 2021., akril, uljana boja za metal, 201,5 x 204,5 cm – proces rada



Slika 47. *Pokret i vrijeme 8*, 2021., akril, uljana boja za metal, 201,5 x 204,5 cm – proces rada

Odabir kolorita sužen je na akromatski, te do izražaja i dolazi ono što je glavna tema ovoga rada, a to je pokret. Posljednja slika, bijeli kolorit na bijeloj podlozi. Način stvaranja slike i dalje je povezan sa čistim slikarstvom, ali sva je prednost dana pokretu.



Slika 48. *Pokret i vrijeme 9*, 2021., akril, uljana boja za metal, 201,5 x 204,5 cm – proces rada



Slika 49. *Pokret i vrijeme 9*, 2021., akril, uljana boja za metal, 201,5 x 204,5 cm – proces rada

3. Apstraktno slikarstvo

Apstrakcija (lat. *abstractio*) je logičko odvajanje, stvaranje pojmova; čista misao, čist čin mišljenja, mudrovanje; udubljenost u misli, zamišljenost; rastrešenost; negledanje, neosvrtnje.²

Apstraktno slikarstvo ili apsolutno slikanje skupni je pojam za razne struje metoda slikanja koje nisu povezane s objektima klasične moderne. Pod apstraktnom umjetnošću podrazumijeva se umjetnost koja ne budi nikakvo sjećanje i sadrži malo dokaza o vidljivoj stvarnosti. Slikarstvo se odvaja od reprezentativnog i tako se sve više odriče prikaza stvarnosti. Izraz nereprezentacijska umjetnost, koji se često koristi sinonimno za apstrakciju, opisuje vrlo strogu, gotovo akademsku interpretaciju ovog umjetničkog stila.³ Apstraktno slikarstvo znači slaganje ili komponiranje bojama, kontrastima, linijama i geometrijskim oblicima bez namjere prikazivanja predmeta ili - bez namjere kompozicije - gestualne primjene boja na platnu (akcijsko slikarstvo, enformel). Ovaj završni rad/serije slika se upravo vodi prema načelima komponiranja boja i linija, te konceptualizacije, ne uključujući namjernu kompoziciju, no kompozicija ipak nastaje u procesu stvaranja skica/probnih radova, koja na glavnom radu naposljetku ne mora i nije nužno identična ili pak slična ishodišnoj.

U apstraktnom je slikarstvu došlo do prekida s jednim od osnovnih principa povijesno nastalog i razvijenog zapadnjačkog slikarstva reprezentacije. Sve do početka 20. stoljeća, pozivanje na stvarno postojeće predmete bilo je univerzalno i o stilu neovisno referentno mjesto za umjetničko stvaralaštvo. Pod pojmom apstraktno slikarstvo podrazumijeva se tendencija izbjegavanja bilo kakvog pozivanja na objektivnost vidljivoga svijeta i ograničavanja onoga što je naslikano na oblike i boje te njihove unutarnje odnose i suprotnosti. U prvoj polovici 20. stoljeća pojam apstrakcije u odnosu na vizualne umjetnosti neprestano se širio. Napokon, apstraktno slikarstvo moglo bi označiti bilo koji oblik pojednostavljenog prikaza koji smanjuje dojmove o prirodi odnosno o predmetnoj, prepoznatljivoj stvarnosti.

² <http://onlinerjecnik.com/rjecnik/strane-rijeci> (pristupljeno 21.7.2021.)

³ <http://kunstkopie.de/a/abstrakte-kunst.html> (pristupljeno 21.7.2021.)

Krešimir Purgar u uvodu knjige *The Iconology of Abstraction*⁴ ističe kako je u središte teorij-skog istraživanja apstraktna slika dospjela tek u moderno doba iako kroz cijelu ljudsku povijest nailazimo na razne nefigurativne prikaze. S modernom umjetnošću narušava se princip koji je bio glavno načelo vizualne umjetnosti zapadne kulture, a to je princip mimezisa.⁵ No i danas za mnoge apstraktna slika sama po sebi bez autorovog dekodiranja nema nikakvog značenja. Budući da se već u dalekoj prošlosti pojavljuju nefigurativni slikovni prikazi može se reći da je u čovjeku ugrađen nagon za apstrakcijom ili prema Wilhelmu Worringeru⁶ poriv za apstrak-cijom koji nastaje zbog psihološke potrebe za predstavljanjem duhovnosti, onog neizrecivog, nepredstavljivog, što se ne može predstaviti ni jezičnim ni figurativno - slikovnim sustavom. Prema Kazimiru Maleviču⁷ i Wassilyu Kandinskom⁸, a na što nas upućuje Krešimir Purgar, apstraktna slika prikazuje konceptualno ono što prebiva u ljudskom duhu, jer se ne može pri-kazati u obliku nečega što smo već znali iz prirode, povijesti ili pak drugih slika.

Ljudi su oduvijek stvarali slike iz njihova prirodnog iskustva koje ni na što ne podsjećaju, a početkom 20. stoljeća takva je vrsta vizualnog prikaza postala jako važna. Uvijek se radilo o istom temeljnom principu i logici apstraktne slike: uvijek je bilo, u svim povijesnim razdob-ljima kao i danas, toliko stvari koje zapravo ne možemo predstavljati, već možemo samo kon-ceptualizirati i zamisliti - bilo da je riječ o čovjekovoj nutrini, duši, nečijem psihičkom raspo-loženju ili različitim bezmjernim prostranstvima. Apstraktna je umjetnost željela savladati svi-jet vidljivih stvari i na isti način zakoračiti u neizrecivi svijet ljudskog duha.⁹

Iz vizualnih datosti ovog završnog rada može se razaznati autoričin rukopis posvećen neizre-civom, različitim raspoloženjima, različitim stanjima duha, ali i različitim razinama iskustva, jer svaki pokušaj, svaka skica, svaki novi potez i novonastala kompozicija stvoreni su s novim

⁴ Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 1-18

⁵ Mimesis je pojam koji se koristi od vremena Aristotela i Platona, a koji se od tada naziva oponašanje prirode kao bitna svrha umjetnosti. <https://hr.thecorporatedictionary.com/mimesis> (pristupljeno 11.7.2021.)

⁶ Njemački povjesničar umjetnosti (1881.-1965.).

⁷ Ukrajinsko-ruski avangardni umjetnik i teoretičar (1866.-1944.).

⁸ Ruski slikar i teoretičar, pionir apstraktne umjetnosti (1866.-1944.).

⁹ Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str.

dogaćanjem pokreta udova i tijela u procesu oslikavanja. Kako je rasla autoričina spoznaja sebe u odnosu prema sebi, a time i prema slici, tako je i slika sazrijevala u odnosu prema autorici, prema iskustvu, prema autorici i konačno prema njoj samoj. Taj je uzajamni odnos autorice i slike opisan u poglavlju Opis i cilj rada, gdje se naglašava dijalog subjekta i objekta, u kojemu subjekt prodire u objekt, ali u tom prodiranju objekt djeluje direktno na tijelo subjekta, upravljajući njegovim pokretima te ravnopravno sudjeluje u direktnom stvaranju slike, odnosno u samostvaranju. Kako piše Mirela Ramljak Purgar¹⁰ radi se o dijalogu subjekta s objektom na specifičan način: jer subjekt preuzima raštrkani smisao u objektu, i objekt preuzima intencije subjekta, te oko subjekta raspoređuje svijet koji njemu govori o samome sebi i instalira u svijetu njegove vlastite misli¹¹. Događa se svijet. Nepodijeljen i sustavan, gotovo nemoguć, a za tu tvrdnju Ramljak Purgar uzima primjer rada umjetnika Julija Knifera na njegovom cjelovitom djelu s motivom meandra¹².

4. Pokret i vrijeme

U 3. poglavlju ovog završnog rada spomenuta je uloga tijela i udova u dijalogu autorice i slike, u procesu stvaranja i u *borbi* autorice sa svojim spoznajama o slici, sa slikom i slike s autorčinom željom i voljom. Ta kreativna volja, ili prema Alosiu Rieglu *Kunstwollen* (umjetničko htijenje¹³) regulira odnos između čovjeka i predmeta onako kako ih doživljavamo svojim osjećajem; na način na koji stvarima dajemo oblik i boju.

Svako novo vizualno bilježenje u ovom završnom radu, bilo da se radi o skici, probnom radu ili završnoj slici, povezano je jednom te istom tematikom i jednim te istim motivom, a to je,

¹⁰Mirela Ramljak Purgar "Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke", u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 310

¹¹ Ibid.

¹² Hrvatski slikar (1924.-2004.), cijeli život je posvetio oslikavanju motiva meandra.

¹³ Anselm Treichler, *The Founding of Abstraction: Wilhelm Worringer and the Avant-Garde*, u: Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 35

kako je i razvidno iz samoga naslova završnog rada pokret i vrijeme. Oni su kao što su i Kniferovi meandri nužno isti i različiti.¹⁴ Istovjetnost je u dosljednoj misli slobode pokreta, a različitost u nemogućnosti djelovati i misliti, a ništa ne mijenjati, ne biti usmjeren prema biti stvari, ideji, životu, svijetu. Svaki novi pokušaj je stjecanje novog iskustva i novih sudova, *taloženje naših mentalnih operacija*¹⁵, naš svijet misli¹⁶ na koji možemo računati. To *taloženje*, kako ga imenuje Maurice Merleau-Ponty, nije *inertna masa na dnu naše svijesti*, ono je dijelom aktivne svijesti;

*Tako je iskustvo uistinu iskustvo samo ako se nastavlja u novom kretanju mišljenja, a mišljenje je situirano jedino ako samo preuzima na sebe svoju situaciju. Bit svijesti jest da sebi stvara jedan ili više svjetova, to jest da čini da pred njom samom postoje njezine vlastite misli kao stvari...*¹⁷

Kao i Knifer tako je i autorica istovremeno u slici i odmaknuta od nje, ona zna u kojem smjeru treba ići kako bi je završila, a to se dovršavanje odvija u vremenu, ispunjenom radu na skicama, pripremnim radovima, te na samoj slici. Svaki novi oblik nije ponavljanje starog - nije nužno ponavljati sintezu kada su pred autoricom njezine misli, njezina svijest i njezin pokret. Ono što je između nje i slike, crteža, jest po Merleau - Pontyu *pokretljivost, zapravo originalna intencionalnost*¹⁸. U ovoj se tezi nalazi i druga značajna teza da je svijest zapravo bitak, ali *posredstvom tijela*.¹⁹ Merleau - Ponty u odnos subjekta i objekta kao jedne neodvojive jedinice stavlja i pojam *projekcije*:

¹⁴ Mirela Ramljak Purgar, "Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke", u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 310

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990., str. 179

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., str. 161

¹⁸ Značajka svijesti jest da je nužno usmjerena na objekt kao predmet svoje misli. <http://struna.ihj.hr/naziv/intencionalnost/25463/>, (pristupljeno 21.7. 2021.)

¹⁹ Maurice Merleau - Ponty, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990., str. 170

*U gesti ruke koja se diže prema nekom predmetu sadržana je referencija na predmet ne kao predočeni objekt, već kao ova veoma određena stvar prema kojoj se projiciramo, naspram koje una-prijed postojimo, s kojom se družimo.*²⁰

Izvedbi projekcije potrebno je tijelo, *tijelo koje govori*²¹, koje u svojim pokretima djeluje na površinu platna, na prostor, kojem je, konkretno u ovom završnom radu, zbog velikih dimenzija platna (jedno platno dimenzija 300 x 600 cm i četiri platna dimenzija 201,5 x 204,5 cm) potrebno i puno više vremena. Tu se događa prema Shoshani Felman sjedinjenje vremena i prostora putem tjelesnih pokreta u proces dijaloga autorice i slike i obratno, te s druge strane slike i promatrača.



Slika 50. Julije Knifer, *Meander* – proces rada

²⁰ Ibid.

²¹ Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*; Zagreb, Naklada MD, 1993., str. 22

U procesu dijaloga autorice i slike, te njezine borbe sa svojim spoznajama o načinu i metodama stvaranja slike, u svakom novom koraku stjecanjem novih iskustava i donošenjem novih sudova, jasno je vidljiv autoričin *poriv za spontanošću, akcijom i gestom*²², a to postiže različitim pokretima tijela, od laganih, sporih i nježnih do vrlo slobodnih, žustrih i energičnih pokreta ruku i ostalih dijelova tijela, jer *tijelo je naše glavno sredstvo da imamo svijet*²³. Tijelo je medij preko čijih pokreta komuniciraju i djeluju jedno na drugo autorica i slika, subjekt i objekt, gdje često u tom procesu djelovanjem nataložene svijesti subjekt postaje objektom i obratno: *Svijest slobodno razvija vizualne datosti s onu stranu njihova vlastitog smisla, ona se njima služi da izrazi svoje akte spontanosti...*²⁴ Dakle cijelo vrijeme je svijest u intuitivnoj vezi s objektom; *svijest se projicira u fizički svijet i na tijelo*²⁵, ona percipira život, prikuplja mentalne slike, žudi za životom. Za tu svijest se može reći da je funkcija ispod inteligencije i percepcije, a prema Merleau - Pontyu to je *intencionalni luk*, koji povezuje prošlost, budućnost, okoliš, tjelesnost, ideologiju, moral, ukratko sve aspekte koji čine život jednog čovjeka²⁶. Zapravo intencionalni luk tvori jedinstvo samih osjetila, osjetila i inteligencije i na koncu osjetila i pokretljivosti²⁷. Upravo to jedinstvo i ta pokretljivost je *ključ čitanja*²⁸ autoričinih spontanih tragova svijesti. Pojam *spontanog* Merleau - Ponty spominje i uz sintagmu metode *normalne percepcije*: stanje kada specifičan *način života značenja* čini *neposredno čitljivom konkretnu bit objekta*, te dopušta da se *njegova osjetilna svojstva pojavljuju jedino kroz nju*²⁹. U tom procesu vremena i pokreta i sam objekt kroz tijelo subjekta direktno upravlja njegovim pokretima. Odnos je, kao što je već i spomenuto, uzajaman između objekta/slike i subjekta/autora, pa čak se može reći da objekt/slika postaje značajnijim, jer u njega uviru sva svojstva subjekta/autora, koji bez njega nije u stanju biti, na njega prenosi svoja

²² Mirela Ramljak Purgar, Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera, u: *Quorum*, br. 1/2/3, XXVIII/2012, str. 406 - 408

²³ Maurice Merleau - Ponty, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990., str. 179

²⁴ Ibid., str. 168 - 169

²⁵ Ibid, str. 169

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Mirela Ramljak Purgar, "Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke", u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 321

²⁹ Maurice Merleau - Ponty, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990., str. 162

svojstva, nužno, spontano, životno, povezano sa svime što je za subjekt bitno³⁰, pa iz toga proizlazi da je W.J.T. Mitchellovo³¹ pitanje *Što slike žele?*³² potpuno suvislo. Na to u samom uvodu upućuje i autorica eseja *Antropomorfizam i prisutnost, (ne) referencijalnost u apstrakciji objektnosti*, Blaženka Perica³³:

*Značajno je da neki ugledni teoretičari vizualnih studija imaju tendenciju implicirati da su namjere i subjektivnost obilježja umjetničkih djela. To je vidljivo iz spoznaja W.J.T. Mitchella, koji spekulira o "životima slika" i postavlja pitanje "Što slike žele?". Gottfried Boehm otkriva nam "kako ikone proizvode značenje", Georges Didi-Huberman utvrđuje da "ono što vidimo vraća nam pogled", a Hans Belting i njegova antropološki orijentirana znanost o slici - u nešto drugačijoj i manje izravnoj personalizaciji slike nas usmjerava na "izazove slika" i njihovu "novu snagu" koja se dokazuje u našoj "razmjeni pogleda sa slikama". Štoviše, Isabel Graw vidi sliku kao "neprocjenjiv kvazi - subjekt", na tragu Louisa Marina i Huberta Damischa koji sliku smatraju "subjektom razmišljanja"*³⁴.

No, za autoricu ovog završnog rada po uzoru na poslijeratnog američkog slikara Jacksona Pollocka nije glavni cilj stvaranje nekog konačnog objekta - za nju je važnije *sudjelovati u stvaralačkom procesu*³⁵ u kojem može promišljati, djelovati svojim pokretima uvjetovanim tijekom svijesti u datom, ali neodređenom vremenu (vrijeme ovisi o zahtjevnosti samog tijeka svijesti, ali i o broju skica, pripremnih radova, te dimenzija platna) na objekte stvaranja i pustiti da objekti diktiraju autoričnim pokretima. Dakle oko subjekta se raspoređuje *svijet koji njemu govori o samome sebi*

³⁰ Mirela Ramljak Purgar, "Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke", u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 321

³¹ Američki teoretičar i jedan od najznačajnijih rodonačelnika vizualnih studija W.J.T. Mitchell (1942).

³² W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago : University of Chicago Press, 2010.

³³ Hrvatska povjesničarka umjetnosti; predaje teorijske kolegije na splitskoj Umjetničkoj akademiji na prijediplomskom i na diplomskom studiju.

³⁴ Blaženka Perica, *Anthropomorphism and Presence: (Non)referentiality in the Abstraction of Objecthood*, u: Krešimir Purgar (ed.), *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 63 - 77

³⁵ Paul Schimmel, *Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt*, u: *Out of actions, Aktionismus, body art&performance 1949 - 1979*, katalog istoimene izložbe, Museum für angewandte Kunst, Beč, 17. 6. - 6.9. 1998., str. 17

*i instalira u svijetu njegove vlastite misli*³⁶. Taj apstraktni pokret u sebi sadrži nešto zamišljeno i progresivno, kao i ono zatumljeno i skrovito i to ga ne razjedinjuje, nego mu naprotiv omogućavaju da djeluje u oba konteksta *života i svijeta*³⁷.

Pollock je koristio *dripping*³⁸, a Knifer energične i žustre pokrete prilikom pripreme i prekrivanja površine papira grafitnim crtežom sasvim promišljeno izvodeći pokretima već pripremljene mentalne slike, a to se jasno vidi i u vizualnim artefaktima same autorice ovog završnog rada, koja promišljenim apstraktnim pokretima tijela. Ipak, za razliku od Knifera autorica se služi netradicionalnim slikarskim sredstvima - upravlja različitim alatima koje je uglavnom sama izradila. Metode njihovih djelovanja djelomično negiraju mit o *ritualiziranoj - i još uvijek nekontroliranoj, brutalno direktnoj i eksplozivnoj - kreativnoj aktivnosti*³⁹.

³⁶ Merleau - Ponty, op. cit., str. 163

³⁷ Mirela Ramljak Purgar, op. cit., str. 323

³⁸ *Dripping* ili *drip painting* [dri'piŋ; drip pe'i'ntiŋ] (engl. drip: kapati), slikarska je tehnika u kojoj se boja spontano kapa ili lijeva na platno, najčešće položeno na pod, a slika koja nastaje proizvod je potpune slučajnosti. Glavni predstavnici su Jackson Pollock, W. de Kooning i R. Motherwell.; <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=69220>, (pristupljeno 22.7. 2021.)

³⁹ Paul Schimmel, op. cit., str. 18



Slika 51. Jackson Pollock, *Dripping* - proces rada

Načini na koje radovi nastaju, stalna i intenzivna prisutnost autora u crtežu, slici - objektu, bilo da je riječ o Pollocku, Kniferu ili samoj autorici ovog završnog rada, bilo da je riječ o *drippingu* ili povlačenju poteza rukom u nekom smjeru i ostavljanju traga u crtežu ili na platnu, pa prekrivanje tog traga novim tragom s novim pokretom ruku, govori o akcijskom slikarstvu⁴⁰. U tim pokretima i tragovima osim eksperimentalnih svjetova struje svjetovi proživljeni, posjedovani iz prošlosti i življeni za budućnost, te direktno sudjeluju u procesu stvaranja. Tijelo putem pokreta djelovanjem svijesti na njega djeluje u prostoru i oblikuje ga, kao što u vremenu procesa stvaranja oblikuje i

⁴⁰ Engleski *action painting* [æ'kʃən peɪ'ntɪŋ]), slikarska je praksa američkih apstraktnih ekspresionista 1940 - ih i 1950-ih godina u kojoj se umjetnik usredotočuje na izravan čin stvaranja slike, dok su estetske sastavnice poput oblika, boje i kompozicije manje važne. Glavni predstavnici: Jackson Pollock, Hans Hofmann, Willem De Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell. Prema: *akcijsko slikarstvo*. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (Pristupljeno 22. 7. 2021.), <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=69202>

tragove svijesti koristeći se kompozicijama boja i raznovrsnih linija dobivenih različitim apstraktnim pokretima kako bi djelo postalo otvoreno promatračevu pogledu, a promatračeva recepcija podrazumijeva trenutačnost gledanja. Dakle djelo je utoliko prezentno ukoliko ga promatrač u trenutku može u potpunosti sagledati, a prema Michaelu Friedu to znači sljedeće:

Kao da je nečije iskustvo bez trajanja - ne zbog toga što netko doživljava sliku Nolanda ili Olitskog, ili skulpturu Davida Smitha ili Caroa bez protoka vremena, već zato jer je u svakom trenutku djelo kao takvo u potpunosti vidljivo (...) Ova kontinuirana i potpuna prezentnost koja dostiže trajnu kreaciju same sebe ono je što doživljavamo kao trenutačnost za koju kao da je dovoljan jedan beskrajno oštar, kratak trenutak da bismo sve vidjeli, da bismo iskusili djelo u svoj njegovoj dubini i punoći, da bi nas to djelo potpuno uvjerilo. (Na ovom mjestu treba napomenuti da koncepcija zainteresiranosti implicira temporalnost u obliku kontinuirane pažnje koja je usmjerena na objekt, suprotno koncepciji uvjeravanja.)⁴¹ Za ovu prezentnost se zalagao i Julije Knifer, a to je uspio suspendirajući temporalnost stvaranjem apsolutno vidljive i otvorene slike. Ta slika funkcionira po principu trenutačnosti. Ovu kvalitetu momentalnosti, trenutačnosti percepcije, Knifer postiže rješavanjem dvaju čisto slikarskih problema plošnosti i oblika. Njihovo je uspješno rješavanje preduvjet da dostigne apsolutnu nediskurzivnost slike i na taj način prevlada opasnost od predmetnosti.⁴² Tim se principom u svojoj aktivnosti prema djelu vodi i autorica ovog završnog rada.

⁴¹ Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons i Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*; u: isti, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago i London, The University of Chicago Press, 1998., str.167 - 172

⁴² Nikola Dedić, Posljednje slike. Julije Knifer i modernističke teorije slikarstva, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antisluka. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 93

5. Redukcija

U zanosu tjelesnog pokreta pri projekciji osobnih mentalnih slika i svega doživljenog i življenjem stečenim iskustvom, te za vrijeme procesa stvaranja u žustrom dijalogu i preplitanju subjekta s objektom i obratno postoji opasnost da se ne pretjera. U velikoj želji za projiciranjem svega doživljenog autor može izgubiti mjeru. Taloženjem, ovaj put na platno, misli, doživljaja, mentalnih slika u tragovima raznolikih kompozicija boja, autor uviđa da postoji opasnost da sve što je htio projicirati zatre i pretvori u jednu jednoličnu masu u kojoj se gubi trag bilo kakvog doživljaja, iskustva, bilo kakve mentalne slike i na koncu traga pokreta i govora tijela. Upravo se to dogodilo i autorici ovog završnog rada. U velikoj želji za prikazom velikog obima svojih doživljaja i iskustava na svom četvrtom radu koji je ujedno trebao biti i finalna slika, na platnu dimenzija 300 x 600 cm, autorica je izgubila svoju prisutnost i svoj primarni cilj, prikaz pokreta. Maksimiziranjem vizualnih sastojaka slike izgubila je iz vida i potreban prostor i promatrača te time u potpunosti minimalizirala vidljivost cijelog djela. Nakon dugog promišljanja autorica je došla na ideju vratiti prostornost i vidljivost djelu tako što je od tog velikog naslikanog platna izrezala zasebne slike manjih dimenzija i na taj način došla do *maksimiziranja vidljivosti cijelog djela*⁴³. Osim postignute vidljivosti, te sinteze cijelog djela, sortirajući pri tome segmente svoje svijesti u njima u tom trenutku (ali ne za stalno), pripadajuće prostore, putem izrezivanjem novonastalih slika manjih dimenzija autorica se odmakla od ideje finalnog djela i izabrala koncept procesa, eksperimentiranja i potrage zaključivši da *konačnosti u pogledu stvaralaštva nema*⁴⁴:

*Umjetnik je umjetnik kada je u potrazi za onim što ga čini umjetnikom, a to što ga čini umjetnikom upravo je njegova potraga. Umjetnik je uvijek umjetnik u nastajanju, a nastajanje je projekt s neizvjesnim ishodom, traganje određeno neodređenošću.*⁴⁵

⁴³ Blaženka Perica, Anthropomorphism and Presence: (Non)referentiality in the Abstraction of Objecthood, u: Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 63

⁴⁴ Mirjana Klepić: Autentičnost, (re)produkcija, ritual. Kniferov Meandar kao forma egzistencije: psihoanalitički pristup, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 325

⁴⁵ Zrinka Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*; Plejada, Zagreb, 2012., str. 206

Stoga se autorica, kako bi bolje sagledala svoj rad, stavila u ulogu promatrača jer *opus nikad nije sâm djelo: ono je zasigurno i aktualizacija djela od strane promatrača, svojevrsna reaktualizacija susreta djela s djelom (činom) svjedočenja djelu. Autor, djelo i mi pripadamo istoj potrazi na putovanju čiji cilj se ukida (dijeli, grana) svakom novom asocijacijom, budući da se na taj način multiplicira.*⁴⁶

Dakle zaključak je da se dogodilo nesvjesno nakupljanje misli te da više značenja nema značenja, a sukladno s tim da je *hrpa značenja ništa negoli drugo ime za gubitak značenja, iznenadno čišćenje scene; ono je upravo prazno mjesto početka potrage za značenjem u svojem pozitivnom, konstruktivnom određenju. Potpuno otvoreno polje za upis tako rezultira novim početkom, svojevrsnim ponovnim uspostavljanjem te veze lišenom bremena vremenitih naslaga, atemporalnom reprodukcijom, što uostalom i jest svrha rituala.*

*Prethodni dojam o djelu se događa i uzrokuje potragu za onim zašto?*⁴⁷

Ovdje produkcija djela prelazi u reprodukciju koja se manifestira u sljedeća dva autoričina uradka koja će opetovano inzistirati na redukciji minimalističkog karaktera⁴⁸, po principu manje je više ili *ono što vidite jest ono što vidite*⁴⁹, nakon čega nastaju još dva rada, jedan u akromatskom koloritu i posljednji u ovom procesu stvaranja potpuno bijeli ukazujući na doživljenu katarzu i potpuno oslobađanje pokreta. Autorica do toga dolazi Kniferovim odabirom samopromatranja u produkciji svojih meandara, gdje se po njemu postav ostvaruje jedino u dijalogu ili u udvajanju sebe kako bi postigao pogled drugoga. Tim udvajanjem i promatranjem objekta/svoga djela autorica je prebrodila žudnju za značenjima (*značenje je manjak, nedostatak, praznina koja generira*

⁴⁶ Mirjana Klepić, op. cit., str. 326

⁴⁷ Mirjana Klepić, op. cit., str. 326., 327

⁴⁸ Godine 1913. Kniferov veliki uzor, Kazimir Maljevič, slika *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*, sliku uz koju je prvi puta upotrijebljen termin minimalizam (u smislu reduciranja izražajnih sredstava kako bi se došlo do esencije). Usp. Irena Paulus, Knifer i glazba Od Stravinskog do minimalizma, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 270

⁴⁹ Blaženka Perica, op. cit., str. 63, Citat je prijevod, a odnosi se na poznatu izreku Franka Stelle: „What you see is what you see.“

žudnju)⁵⁰ te oslobodila svoje tijelo za pokret kako bi nastavila proces stvaranja autorskom intencionalošću. Redukciju u završnom radu autorica ne postiže odjednom, njezin se rad ne može gledati samo u jednoj završnoj slici, nego u nizu slika⁵¹ koje su nastajale jedna iz druge, reklo bi se neakvim logičkim slijedom kojim se također može pratiti i sazrijevanje spoznaja same autorice o slici. Ta se redukcija događa postupno kroz jedan dulji proces, od prvih skica i pripremnih radova, preko prvog potencijalno završnog rada, koji na koncu to nije bio, jer njime nije, kako je to već spomenuto, jasno prezentiran pokret. U početničkom nastojanju autorice za projiciranjem velikog dijela svoje nataložene svijesti taj rad pršti referencijalnošću, gdje u tom mnoštvu referenci jedna guta drugu. U svakom sljedećem koraku autorica uviđa i rješava se suvišnih elemenata, kako bi na kraju dobila *nereferencijalni, nerelacijski, anti - iluzionistički i anti - antropomorfni*⁵² rad kojima su težile uglavnom sve pojavnosti minimalizma⁵³. Na kraju cijelog procesa autorica se nastoji riješiti po uzoru na Knifera svih atributa i funkcija slike ističući samo vizualnost pokreta u nanosu bijelog traga na bijeloj podlozi.

*Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja »slike« sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra čija funkcija nije ni filozofska, ni pikturalna, a još manje je dekorativna - ona je samo vizualna.*⁵⁴

Može li se uopće tvrditi da je neki rad samo vizualan ili doslovan i da vrijedi izjava *ono što vidiš je ono što vidiš*? Prema Perici to nije jednostavno tvrditi jer predmeti već u svom odnosu izazivaju stvaranje značenja, dok istovremeno i promatrač svojim promatranjem negira postojanje prvotnog

⁵⁰ Jean - Luc Nancy, *The Gravity of Thought*, New Jersey, Humanities Press New Jersey, 1993., str. 31 - 33. Prijevod: François Raffoul. Ovdje citirano prema: Zrinka Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*; Plejada, Zagreb, 2012., str. 201

⁵¹ *Predominaciji oblika ovdje se dodaje posve nov učinak kojeg na scenu slike uvodi retorička repetitivnosti morfema, dokidajući konačno granicu između odvojenih tijela pojedinačnih slika, čineći na koncu čitav Kniferov opus neprekinutom slikom. Smisao time nadvladava značenje i posve paradoksalno postaje slikovita replika umjetnikova života i njegove posvećenosti neograničenom činu slikanja u zadanim granicama prostora. Usp. Nataša Lah, Očevidni identitet slike. Supremacija i morfē kod Julija Knifera, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 557*

⁵² Blaženka Perica, op. cit., str. 64, Pridjevi se odnose na svojsta koja je Donald Judd pripisao djelima koje je u istom tekstu (1965) nazivao specific objects.

⁵³ Postavlja se pitanje jesu li nereferencijalnost i antiantropomorfizam odlike minimalizma, a detaljnije o tim prijelomima među teorijama umjetnika vidi u Blaženka Perica, *Anthropomorphism and Presence: (Non)referentiality in the Abstraction of Objecthood*, u: Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 63

⁵⁴ Julije Knifer, *Zapisi; Život umjetnosti*, br. 35/1983., str. 30

značenja stvorenog u međusobnom odnosu predmeta. Dakle ovdje se naglašava i uloga promatrača-subjekta koji svojim promatranjem djeluje u tom odnosu predmeta/objekta/slike i doslovnog prostora koji je produžetak tom objektu. Na to upućuje i Robert Morris: *jednostavnost predmeta nije isto što i jednostavnost iskustva*⁵⁵ - iz čega proizlazi da čitanje nekog djela/predmeta/rada/slike ovisi o promatračevom iskustvu i njegovim spoznajnim dosezima.

⁵⁵ Blaženka Perica, op. cit., str. 67



Slika 52. *Pokret i vrijeme 6*, 2021., akril, uljana
boja za metal, ugljen, pastel, 201,5 x 204,5 cm



Slika 53. *Pokret i vrijeme 7*, 2021., akril, uljana
boja za metal, 201,5 x 204,5 cm



Slika 54. *Pokret i vrijeme 8*, 2021., akril, uljana
boja za metal, 201,5 x 204,5 cm



Slika 55. *Pokret i vrijeme 9*, 2021., akril, uljana
boja za metal, 201,5 x 204,5 cm

6. Zaključak

Ovaj se završni rad bavi istraživanjem i eksperimentiranjem uloge pokreta i vremena u procesu stvaranja vizualnog objekta, u ovom slučaju slike. Iz prvog koncepta završnog rada u kojem je autorica planirala napraviti jednu sliku razvila se potreba za procesom u kojemu je posljednja, finalna slika u procesu završnog rada postupno nastajala. U prvom koraku je autorica bila sklona uporabi bogatog kolorita kojim je željela projicirati svoja iskustva i sve ono proživljeno što je bilo važno u nastajanju njezine svijesti, a vezano uz motive pokreta i vremena. Boje je birala po uzoru na knjigu Eve Heller *Kako boje djeluju?*, koje je tijekom rada na slici prilagođavala sebi, proizvoljno ih birajući. Za rad je koristila slikarski i ne-slikarski alat, a dosta od tog alata je i sama izrađivala.

Autorica se u dijalogu sa sobom kao subjektom i sa slikom kao objektom u velikoj žudnji izgubila u hrpi toga što je željela projicirati na veliko platno koje joj je na početku pružalo mogućnost dijaloga, no tijekom rada na platnu i nabacivanjem boja raznovrsnim alatima sudjelujući u potpunosti tijelom izmjenjujući snažne i lagane pokrete autorica se u jednom trenutku odvojila od slike i udvojila u ulogu promatrača. Tada je sebi osvijestila da od mnoštva referenci više nije mogla razaznati motiv slike. Kada bi se ovakva slika pokušala sagledati samo kao čista slikovna informacija, tada njezina slikovitost više ne bi bila samorazumljiva. Stoga autorica taj problem rješava na taj način da to veliko oslikano platno reže u manje dimenzije i postavlja novodobivene manje formate, te ih preuzimajući ideju Reinhardtova crnog platna - na bijelu podlogu uzimajući ideju Reinhardtova crnog platna, na bijelu podlogu⁵⁶, čime postiže potpunu vidljivost i jasnu sintezu djela. Time prostor oko slike pretvara u kontekstualni prostor slike, uključuje ga u cjelinu objekta stvarajući prošireni objekt, neodvojiv od prostora koji ga uokviruje, izdvaja iz kontinuiteta tzv. proteživog prostornog konteksta.

Odlučivši se poput Pollocka na sudjelovanje u stvaralačkom procesu u kojemu nije cilj završeno djelo nego cijeli proces, autorica nastavlja eksperimentirati, te se odlučuje na reduciranje kako boja tako i pokreta i poteza. Izrađujući skice odlučuje se za četiri rada u kojima će se postupno rješavati

⁵⁶ Krešimir Purgar, Dvanaest teza o apsolutnoj slici, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 387

suvišnih elemenata. Tijekom rada otkriva moć slike i fenomen u kojemu slika/objekt često preuzima ulogu subjekta i diktira autoričinim tijelom i pokretima. Prepušta se tom diktatu, pa se njezini radovi, iako se referiraju na prethodno pripremljene skice razlikuju od njih, reducirajući se do same bjeline podloge i *bjeline / čistoće* pokreta.

Eksperimentirajući i pri tom razmatrajući svoje djelovanje tijekom cijelog stvaralačkog procesa autorica se oslanja na djelovanja slikara Pollocka i Knifera, koji doduše ne djeluju u istom "stilskom" razdoblju i s istom slikarskom metodologijom, ali i jedan i drugi su se odmakli od štafelajnog načina slikanja i mimezisa; i jedan i drugi se, svaki na svoj način, bavi temom pokreta i vremena; i jedan i drugi ne teže konačnom djelu, već djeluju stalnim eksperimentiranjem kroz stvaralački proces; i jedan i drugi gledaju na život i svijet kao beskonačnu mijenu, a za njihovo stvaralaštvo je potrebna autorska, umjetnička volja i promatrač koji će ovisno o svom iskustvu i razini spoznaje moći *pročitati* njihovo djelo.

Popis literature:

Božić Blanuša, Zrinka, *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*, Plejada, Zagreb, 2012.

Dedić, Nikola, Posljednje slike Julije Knifer i modernističke teorije slikarstva, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 75 - 101

Felman, Shoshana, *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993.

Fried, Michael, Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons, u: isti, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago i London, The University of Chicago Press, 1998., str. 167 - 173

Fried, Michael, Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, u: isti, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago i London, The University of Chicago Press, 1998., str.167 - 173

Heller, Eva, *Wie Farben wirken*, Reinbek bei Hamburg, 1999.

Klepić, Mirjana, Autentičnost, (re)produkcija, ritual. Kniferov Meandar kao forma egzistencije: psihoanalitički pristup, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 325 - 327

Knifer, Julije, Zapisi, u: *Život umjetnosti*, br. 35/1983., str. 28 - 34

Lah, Nataša, Očevidni identitet slike. Supremacija i morfé kod Julija Knifera, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 359 - 379

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990.

Mitchell, W.J.T., *What Do Pictures Want?*, Chicago : University of Chicago Press, 2010.

Nancy, Jean–Luc, *The Gravity of Thought*, New Jersey, Humanities Press New Jersey, 1993., str. 31–33. Prijevod s francuskog: François Raffoul. Ovdje citirano prema: Zrinka Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*, Plejada, Zagreb, 2012.

Paulus, Irena, *Knifer i glazba. Od Stravinskog do minimalizma* u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 265 - 293

Perica, Blaženka, Anthropomorphism and Presence: (Non)referentiality in the Abstraction of Objecthood, u: Krešimir Purgar (ed.), *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021., str. 63 - 77

Purgar, Krešimir, Dvanaest teza o apsolutnoj slici, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str.379 - 404

Purgar, Krešimir (ed.), *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021.

Ramljak Purgar, Mirela, Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb, 2017., str. 310 - 323

Ramljak Purgar, Mirela, Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera; u: *Quorum*, br. 1/2/3, XXVIII/2012, str. 406 - 408

Schimmel, Paul, Der Sprung in die Leere, Performance und das Objekt, u: *Out of actions, Aktionismus, body art & performance 1949 - 1979*, katalog istoimene izložbe, Museum für angewandte Kunst, Beč, 17. 6. - 6.9. 1998., str. 381 - 382

Treichler, Anselm, The Founding of Abstraction: Wilhelm Worringer and the Avant-Garde, u: Krešimir Purgar (ed.) *Iconology of Abstraction*, Routledge, New York, 2021.

Internetski izvori:

<https://hr.thecorporatedictionary.com/m-mesis> (pristupljeno: 11. 7. 2021.)

<http://onlinerjecnik.com/rjecnik/strane-rijeci> (pristupljeno: 21. 7. 2021.)

<https://www.kunstkopie.de/a/abstrakte-kunst.html> (pristupljeno: 21.7. 2021.)

<http://struna.ihjj.hr/naziv/intencionalnost/25463/> (pristupljeno: 21. 7. 2021.)

<https://artwizard.eu/jackson-pollock-ar-29> (pristupljeno: 28. 7. 2021.)

https://www.inyourpocket.com/zagreb/Julije-Knifer_74071f (pristupljeno: 28. 7. 2021.)

