Dualizam geste: Slikarska gesta / potez na početku 21.st.

Lizde, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:816275

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-15**

Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA

PETRA LIZDE

Dualizam geste

Slikarska gesta/potez na početku 21. stoljeća

DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2017

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA

ODJEL ZA LIKOVNE UMJETNOSTI

Dualizam geste

Slikarska gesta/potez na početku 21. stoljeća

DIPLOMSKI RAD

NAZIV ODSJEKA: SLIKARSTVO

Naziv Studija: Diplomski Sveučilišni studij

Predmet: Diplomski rad

Mentori: Viktor Popović, red. prof. art.

Neli Ružić, doc. art.

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

Student: Petra Lizde

SPLIT, srpanj, 2017

Sadržaj:

1. Uvod 3
2. Opis radova 3
3. Repeticija u slikarstvu 5
4. Razlika i ponavljanje kod Deleuzea 8
5. Ponavljanje kao događaj 10
   5.1. Julije Knifer 10
   5.2. Jackson Pollock 12
   5.3. Jorge Macchi 14
6. Apsolutne slike 15
7. Fotografije slika diplomskog rada 22
8. Zaključak 24
9. Literatura 25
   9.1 Popis literature 25
   9.2. Internetski izvori 26
   9.3. Popis slikovnog materijala 27
      9.3.1. Fotografije slika diplomskog rada 27

1. Uvod

Istraživanje kojim se bavi ovaj diplomski rad posvećeno je slikarstvu, preciznije mediju slikarstva i slikarskom potezu, činu kao temeljnoj jedinici tog medija. Sukladno tome pojavljuje se potez kista kao središnji motiv ovih radova. Kako su ključni pojmovi odabrane tematike apriorni prostor i vrijeme logično je bilo da i u radovima prevladavaju konceptualne nad formalno-stilskim odrednicama. Shodno tome, u procesu pisanja i artikulacije odabrane teme korišteni su tekstovi autora koji se referiraju na pojmove vrijeme, prostor, slika, anti-slika, apsolutna slika, razlika, ponavljanje, estetika i tome srodni termini.

2. Opis radova

Vizualizaciju predmeta diplomskog rada sačinjava pet štafelajnih slika u dimenzijama 100 x 140 cm, u tehnici uljane lak boje na lanenom platnu. Prikazano je pet poteza kistom, svaki na zasebnom platnu te oni funkcioniraju kao serija od pet prizora. Potezi su crne mat boje, na sivo-oker bojanoj pozadini, izuzev prvog platna gdje je pozadina samo platno, bez premaza boje na podlozi. Kompozicijski, potezi su okomito smješteni u centar slikarskog formata. Prikazi su plošni i sadrže dvije spomenute boje (crnu i sivo-oker). Sami su potezi u svojoj pojavnosti ekspresivni.

O konceptu ovih radova govori ponajbolje već i sam proces njihova nastanka.

Prvi potez realiziran je u kratkom vremenskom periodu (cca 2 sekunde). Prilikom njegova izvođenja korištena je metla zbog njezinih dimenzija radi kojih - u odnosu na kist - metla prekriva odjednom veću površinu platna, a time je automatski i u izravnoj relaciji s odabranom dimenzijom formata. Za boju je korištena industrijska uljana lak boja. Sam proces sastojao se od umakanja metle u kantu crne boje te gestualnim, brzim nanošenjem iste na platno položeno vodoravno na tlu. Analizom forme poteza uočljivo je da taj polazi iz gornjeg desnog kuta slike, zatim se zakrivljuje u centar iste te slijedi taj pravac i završava u samom dnu ne izlazeći pritom iz zadanog formata. Postupak ,,slikanja odozgo" karakterizira gestualnost u koju je uključeno i tijelo autora koje ostavlja trag, a trag autora time postaje dijelom ,,sadržaja" rada, čiji je primarni vizualni rezultat (ili motiv) jednostavno potez.

Rad koji nastaje potom (onaj kojem je prvi rad izvjestan predložak) svojom se izvedbom znatno razlikuje od prethodno opisanog. Forma poteza prvonastalog platna, procesom

kopiranja uz pomoć paus-papira, prenosi se na novo platno te se istom crnom bojom na platnu, unutar prenesenih kontura slika taj isti potez. Prilikom kopiranja potrebno je dakle na paus-papir precrtati potez, zatim okrenuti paus-papir na poleđinu te grafitom ponoviti isti crtež i na poleđini. Nadalje, paus-papir se fiksira na sljedeće novo platno na koje se želi prenijeti crtež te se još jednom prelazi preko crteža kako bi se grafit s poleđine paus-papira utisnuo na platno, slično kao kod kopiranja indigo-papirom. Sljedeći korak je polagano i detaljno slikanje kistom i crnom bojom kako bi se postigla što veća sličnost i uvjerljivost u odnosu na prvotni predložak, koji je međutim po naravi svog nastanka bio sasvim oprečno realiziran, tj. u spontanom, ekspresivnom i nekontroliranom potezu. Pristup sada zahtijeva drugačiji vid koncentracije, racionalizaciju i analitičnost, te u relaciji s prvonastalim platnom sva druga u seriji poprimaju ,,interpretatcijski" karakter, te se rad kao cjelina (serija) može obilježiti kao autoreferencijalan (u okviru pitanja o naravi medija slikarstva), koliko i autorefleksivan (u okviru pitanja o naravi umjetničkog djela).

Postupak izrade replike poteza ponavlja se na sva preostala četiri platna, poradi dva razloga: s jedne strane, cilj je bio istraživanje rezultata ovakvog ,,mehaničkog" ponavljanja, reproduciranja, tj. eksperimenta. S druge strane takva repeticija zahvaljujući dobivenom karakteru serijalnosti, a time i monumentalnosti, ciljano ukazuje na izvjestan apsurd naglašavanja samog slikarskog poteza kao takvog. Paradoksalno pri svemu tome jest da ono što se smatra ,,legitimacijom" djela, tj. ,,autorski rukopis" izostaje tj. postaje nečitljiv u tradicionalnom smislu premda su i predložak i ,,kopije" rezultat manualnog nanosa boje: na prvonastalom platnu taj je ,,rukopis" krajnje ironiziran (veličinom i sredstvom nastanka), dok se na naknadno nastalim platnima, pošto se radi o kopijama jednog poteza, taj ,,rukopis" više ne može u tradicionalnom smislu smatrati ni spontanim, ni izvornim tj. ,,originalnim" - jer je motiv poteza u prvom slučaju zaista potez (metlom), a u druga četiri slučaja je on oslikan, postignut tradicionalno polaganim nanošenjem boje kistom. Istina, potonje nastala platna predočuju nam da upravo motivi koji su ,,kopirani" (replike) posjeduju neizbježne ali ne i nepoželjne razlike, pa se time otvara i pitanje o tome nisu li "kopije" originalnije od predloška? Svakako, ove radove potrebno je promatrati u cijelokupnoj seriji (predložak i replike) jer u suprotnom gube svoje prvobitno značenje, koje se sastoji upravo u odnosu prvoga platna - predloška - spram preostala četiri i obratno.

Jedna od bitnijih komponenti ovih radova je i događajna dimenzija, to jest performativ njihova nastanka. Vrijeme je stoga zanimljiv element obzirom na značajnu razliku u programu/konceptu izvedbe prvog poteza spram ostala četiri. Promatrajući stoga svih pet oslikanih platana kojima je središnji motiv naoko uvijek jedan te isti, naime potez, zapažamo dvije koncepcije postupka nastanka rada koje se odnose na autorski osjećaj vremena: onaj spontani, nagli, ekspresivni i onaj drugi analitički, racionalizirani koji nalaže dulje trajanje izvedbe. Ukratko: radi se o konceptualizaciji ekspresivnog slikarskog izričaja čime ovaj rad ulazi u registar onoga što rodočelnik nove paradigme slike, teoretičar vizualnih studija W.J.T. Mitchell naziva ,,metaslikom". Prema Mitchellu metaslike su: ,,slike koje se odnose na sebe same ili na druge slike, slike koje se koriste da bi pokazale što slika jest."[1] Tako se i ovi radovi međusobno odnose jedni na druge, to jest na sebe same. Naknadno nastala četiri platna slika su onoga prvonastalog ekspresivnog poteza-slike. Takva slojevitost upućuje na metaslikarstvo.

Zaključno, radi se o studiranju samog medija slikarstva s jedne, i pojma umjetnosti danas s druge strane, u pokušaju da se shvate odnosi među njima i njihova ,,priroda" što nadilazi kako tradicionalne, uglavnom mimetičke narative slikovnosti, tako i analitičke antireferencijalne pristupe koji su priličili slikarstvu/umjetnosti tijekom 20-og stoljeća.

3. Repeticija u slikarstvu

Lako je uočljivo da suvremene medije karakterizira fenomen repeticije, ponavljanja. Razvoj i otkriće tehnologije rezultirali su sve većim multipliciranjem, umnožavanjem pa tako i homogenizacijom vizualne pojavnosti svijeta. Spomenute pojmove kao što su repeticija i umnožavanje možemo promatrati u različitim kontekstima: ponavljanje u smislu masovne proizvodnje; repeticija i šok kod Warhola[2], ponavljanje i razlika kod filozofa Gillesa Deleuzea[3], ponavljanje u smislu meandra Julija Knifera[4]. Također, hrvatski filozof i teoretičar

---

1 W.J.T. Mitchell, Metaslike; u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2009. str. 24

2 T. Copplestone, *Andy Warhol. Život i djelo*, Zagreb, Mozaik knjiga, 1996., primjer na str. 40: *Ljubičastoplava nesreća*, „(…) Ako gledamo jezovitu sliku bez prestanka, ona zaoravo nema nikakav učinak."

3 https://en.wikipedia.org/wiki/Difference_and_Repetition „(…) Ponavljanje može biti promjenjivo pa tako uključuje razlike u sebi." (pristupljeno 19. 8. 2017)

Žarko Paić govori o ponavljanju, koje se konkretno odnosi na radove spomenutog Julija Knifera, u svom tekstu ,,Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*." Paić stoga izjavljuje: ,,(...) Radi u stalnom ponavljanju razlike, a ne istoga. Ono što se ovdje ponavlja nije bitak (štostvo ili *quiddittas*), već sam događaj (kakovost ili *quaddittas*)."[5]

Pojam repeticije svakako međutim uključuje i tematizira probleme temporalnosti ili vremenitosti. Mnogi umjetnici bavili su se označavanjem vremena o čemu među mnogim primjerima svjedoče linearne konstrukcije brojeva Hanne Darbowen, slike ispunjene brojevima Romana Opalke, kao i ,,Date Paintings" On Kaware. Radi se o vremenitosti koju serijalnost naglašava, koliko i potencira upravo kao dimenziju vremena prije nego li dimenziju prostora. Djela ovih spomenutih umjetnika vizualno su minimalistička te odbacuju uporabu slikarstva kao stvaranja iluzije vidljivog predmetnog svijeta (konkretno radovi to jest slike/platna na koje se ovdje referira prikazuju brojke). Na takav minimalistički izričaj nadovezuju se i sljedeći srodni pojmovi/umjetničke prakse, no ne u potpunosti jednaki: ,,slikarstvo koje se bavi samim sobom", ,,slikarstvo radi slikarstva", ili analitičko slikarstvo[6]. Zanimljivo je svakako primijetiti estetiku radova nastalih pod tim sloganima. Ono što je zajedničko tim izričajima je da umjetnici i kritičari minimalizma i analitičkog pristupa umjetnosti, utvrđuju da je sliku potrebno reducirati - primjerice: osloboditi od pretjerane opisnosti slikanog predmeta (ako se kojim slučajem radi o predmetnosti), ili je sasvim osloboditi od prikazivanja pojavne stvarnosti i uroniti u elemente vlastitog medija (primjerice kod slikarstva: linija, točka, ploha, tekstura...), kako bih ona postala ,,više" slikom. Promotrimo li slikarstvo i njegove prakse u povijesom konceptu, zanimljiva su svakako i pitanja Platona i Aristotela o ideji (i njezinoj ulozi u umjetnosti) koja su obilježila umjetnost pa tako i slikarstvo još od doba antike. Problem prikazivanja/reprezentacije, čini se, oduvijek je bio neiscrpan izvor raznih umjetničkih pravaca i stilova. Kako je od davnina poznato, Platon nije bio prijateljski nastrojen prema umjetnosti/slikarstvu te ju je smatrao ,,sjenom sjene" - pukim preslikom pojavnog svijeta, koji je i sam već sjena nadzemaljskog svijeta ideja.[7] Pojam ideje i pozicija slikarstva, mijenjale su se kroz različita povijesna razdoblja. U prošlom stoljeću, 60-ih godina dolazimo do spomenutog smjera ili umjetničke/slikarske

---

4 Ovdje se referiram na tekst Žarka Paića, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*; u Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika*. *Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 167-187

5 Isto, str. 178

6 http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50372 (pristupljeno 19. 8. 2017.)

7 Erwin Panofsky, *Idea*. *Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Zagreb, 2002., str. 13-39

prakse zvanog analitičko slikarstvo. Njega karakterizira propitivanje elemenata umjetničkog djela, jasan proces nastanka djela te slobodna volja umjetnika.[8] Naziva se još primarno ili elementarno slikarstvo. Analitičko slikarstvo najbolje će mo pojasniti dijelovima teksta izložbe nazvane *Tabula rasa*: „Nastalo je iz autorefleksivnog i samopromatračkog mentaliteta. Autori koji se bave analitičkim slikarstvom ne žele da njihova umjetnička praksa ovisi/tematizira socijalne kontekste, politiku, društvena događanja i slično. Oni se koncentriraju na unutarnje probleme i mišljenja same slikarske prakse to jest fenomena slikarstva." [9] Tematizirani diplomski rad/slike također tako propituju nastajanje djela (mišljenje same slikarske prakse), pa je tako naglasak ovih radova upravo na potezu-gesti i njezonoj „izvornosti" (što se posebice očituje kod prvog platna), te se ovi radovi utoliko poklapaju s odrednicama primarnog/analitičkog slikarstva. Reklo bi se da ta brza, sirova, jednostavna gesta likovno „provocira" autora da je dodatno uobliči ili intervenira s bojom, no time bi se izgubila njena prvotna nakana da bude to što jest - spontana, eksperimentalna gesta. Ona stoga ostaje „izvorna" i neizmjenjena upravo radi prvotne intencije i promišljanja koje je prethodilo samoj praksi. Iz navedenog se dade zaključiti kako su radovi koloristički siromašni, a prikazi su neupadljivi. Ipak, takav izričaj naglašava njihov performativni segment, temporalnost i sve ono što je potrebno da se slika dogodi. Pored analitičnosti, u diplomskom radu istaknuta je i dimenzija konceptualizacije postupka same „piktoralne redukcije" o čemu spominjani Paić komentira: „Svođenje slike na konceptualnost izvedbe 'označava' povratak slike ishodištima ili izvorima promišljanja razloga o tome zašto ponavljanje ne može biti pukom mehaničkom reprodukcijom (kopijom). Umjesto toga, ponavljanje postaje stvaralački čin proizvodnje svagda novih značenja. (...) No, prava je istina ovog simulakruma u čistoj konstrukciji događaja bez narativnosti i bez predmetnosti. Na taj se način estetsko iskustvo kontemplacije, na čemu je počivala tradicionalna estetika stapa s estetskim iskustvom uranjanja u događajnost događaja jedne te iste slike."[10]

Dalje, teoretičar Aleksandar Mijatović, također govori o vizualnom i slici i njihovim problemima iz pozicije današnjice, u svojim tekstovima: „Vizualna kultura i kraj tumačenja slike. Ili: kako predsubjektivna fascinacija postaje teorijom bez subjekta" i u uvodnom tekstu „Obrat teorije vizualnog u pedagogiju viđenja" u svom zborniku *Jezici slike*. U prvom tekstu,

---

8 http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50372 (pristupljeno 19. 8. 2017.)

9 Navodi internetske stranice časopisa *Oris* br. 84, tekst Ivice Župana o izložbi *Tabula rasa*. http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[34]tabula-rasa,626.html (pristupljeno 25. 8. 2017.)

10 Žarko Paić, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*; u Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 181-182

autor poziva na aktivno sudjelovanje promatrača. Drugim riječima smatra kako promatrač ne bi trebao pasivno primati slikovne/vizualne podražaje, već aktivno promišljati o njima. Mijatović komentira suvremene medije i pojave, primjerice televizor te njegov utjecaj na konzumente. Naglašava važnost razlikovanja umjetnosti i zbilje te razlike fizičkog viđenja stvari i podražaja kod promatrača koje to viđenje izaziva.[11] Ogled o drugom spomenutom Mijatovićevu tekstu donosi Saša Stanić[12] u ,,Fluminensia" - časopisu za filološka istraživanja. Stanić navodi kako Mijatović postavlja pitanja o fenomenu vizualnosti i viđenju te također govori o promatraču. Mijatović upotrebljava izraze ,,visual studies" i ,,visual culture" za koje kaže da ih netreba gledati kao sinonime ali ni kao suprotnosti obzirom na to da oba istražuju ,,vizualno". Također upozorava kako sam pojam ,,vizualnosti" nije potpuno definiran (što se sve njime obuhvaća). Mijatović se poziva i na spomenutog teoretičara W.J.T. Mitchella koji kaže kako je viđenje samo po sebi nevidljivo (sama očna jabučica se ne vidi). Mitchell smatra kako je ljudska civilizacija oduvijek živjela u ,,kulturi slike". Stoga, potrebno je propitati samorazumljivost vizualnosti. Mijatović dolazi do pojma ,,pedagoški impuls vizualne kulture", koji se sastoji u premještanju promatranja (samog prizora) na samo viđenje. Autor smtra da se pojmovi ,,gledanje" i ,,promatranje" ne smiju svoditi na pasivno stanje. Primjerom slike kao objekta između umjetnika i gledatelja, Mijatović ukazuje na aktivnost obiju strana. Kako on kaže, trebamo ,,djelovati" kao gledatelji, suprotno nekim zastarijelim uvjerenjima odnosa umjetnika i gledatelja kao aktive i pasive.[13]

4. **Razlika i ponavljanje kod Deleuzea**

U knjizi *Razlika i ponavljanje* (Pariz, 1968) filozof Gilles Deleuze odbacuje četiri mjerodavna puta u tumačenju ,,razlike", poznata u povijesti metafizičke misli koje nam teoretičar Žarko Paić prenosi na sljedeći način: onaj Aristotelov put s kategorijama, rodovima i vrstama unutar čega se razlika pokazuje uvijek samo kao razgraničenje jednoga bića od drugoga; Hegelov put tumačenja razlike, prema kojem se identitet zadobiva iz djelatnosti teze i proturječja, a razlika je uvijek samo negacija pozitivnoga; Leibnizov u kojem je riječ o dijeljenju u beskonačnost

11 Aleksandar Mijatović, Vizualna kultura i kraj tumačenja slike. Ili: kako predsubjektivna fascinacija postaje teorijom bez subjekta; u *Umjetnost riječi* br. 1-2, Zagreb, 2010., str. 83-104

12 Saša Stanić (1984- ; Karlovac) književni i filmski esejist.

13 Saša Stanić, Prolegomena za emancipaciju promatrača, u: Aleksanar Mijetović (ur.): *Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije* (zbornik rasprava), Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 2012. Tekst objavljen i u *Fluminensia* 25. br. 2, Rijeka, 2013., str. 227-231

do zadnjih granica, te Platonov put tumačenja prema kojem je ono različito svagda takvo u odnosu na najviše i savršeno dobro (Bog i vječne Ideje).[14] Paić potom zaključuje: „Razlika u samoj sebi proizlazi iz postojanja. Bitak se ne događa u vremenu kao razlika i ponavljanje onoga vječno istoga. Jedno se (univoknost bitka) stvaralački umnožava i tako postaje uvijek nešto drugo u činu preobrazbe."[15]

Dalje, Deleuzeovo ponavljanje u njegovoj knjizi „Razlika i ponavljanje" može se shvatiti tako da ga stavimo u kontrast s općenitosti. Obje riječi opisuju događaje koji imaju neke temeljne veze. Općenitost se odnosi na događaje koji su povezani kroz cikluse, jednakosti i zakone. Većina fenomena koji se mogu pripisati znanosti su općenitosti. Naizgled izolirani događaji koji će se dogoditi na isti način, iznova i iznova jer su regulirani istim zakonima. Voda će teći nizbrdo i sunčeva svjetlost će stvoriti toplinu zbog načela koja se primjenjuju u širem smislu. U ljudskom svijetu, ponašanje koje je sukladno normama i zakonima računa se kao općenitost iz sličnih razloga. Znanost se bavi općenitošću jer nastoji predvidjeti stvarnost pomoću redukcije i ekvivalencije.[16]

Ponavljanje, za Deleuzea, je jedinstveni niz stvari ili događaja. Razlika i ponavljanje imaju stvarnost koja je neovisna od pojmova jednakosti, identiteta, sličnosti ili istovjetnosti. Čista razlika nije faktor ni negativnosti niti negacija jednakosti. Naprotiv, ona potvrđuje aktualnost neke ideje. Ponavljanje uključuje elemente (ili singularnosti) koji se multipliciraju (ili reflektiraju). Ponavljanje može biti promjenjivo pa tako uključuje razlike u sebi.[17]

Deluze govori o općenitosti kako bi preciznije objasnio svoje poimanje pojmova „ponavljanja" i „razlike" - dakle odvojio ih od njihovih sinonima ili opozicija. Drugim riječima nastoji razlučiti slične pojmove ali i naglasiti kontekst u kojem se oni upotrebljavaju (na primjer znanstveni kontekst).

Naslovljeni diplomski rad - to jest slike - govore dakle o „ponavljanju" i "razlici" koja se očituje u drugom segmentu rada/prakse to jest tipu događaja, u naknadno nastalim platnima, replikama. Prvonastali potez po svojoj prirodi više odgovara analitičkom slikarstvu (gesta, element fenomena slikarstva) dok ovi naknadni utjelovljuju pojmove „ponavljanja" i

---

14 Žarko Paić, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*; u Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*; cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 177

15 Isto, str. 169-182

16 https://en.wikipedia.org/wiki/Difference_and_Repetition (pristupljeno 25. 8. 2017)

17 Isto (pristupljeno 25. 8. 2017.)

„razlike" (replika „stvarne" geste). Prvo platno se tako gledano nameće kao original, no razmišljajući u smislu performativa svako platno original je sam za sebe. Razlike su prisutne kod svakog platna, no kako Deleuze zamjećuje, i dalje se radi o ponavljanju koje uključuje razlike u sebi. Ponavljanje motiva, boje i kompozicije tvori uvjerljivu serijalnost i repeticiju, no vremenska komponenta nastanka radova pa i diferencijacije prilikom slikanja utjelovljuju razliku. Kao i „gubljenje" aure kod Waltera Benjamina[18] prilikom tehničke reprodukcije, bilo fotografije ili printa, naglasak je na vremenu i prostoru u kojem je djelo nastalo, i promatraču koji to djelo „konzumira". Benjamin utvrđuje: „I kod naj savršenije reprodukcije gubi se nešto: 'ovdje i sada' umjetničkog djela - njegova jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi. Ali upravo u toj jednokratnoj egzistenciji i ni u čemu drugom odvijala se povijest u kojoj je djelo bilo podvrgnuto u toku svog trajanja. ...'Ovdje i sada' originala tvori pojam njegove autentičnosti."[19]

Naknadi potezi se tako mogu protumačiti kao replike - reprodukcije, prvonastalog „originalnog" poteza. No kao i što je napomenuto, razmišljajući u smislu događaja, svako platno je original sam za sebe. Karakteristično za ove radove je što nisu vrste reprodukcije o kojima govori Benjamin (npr. gledamo fotografiju neke znamenite građevine, pri čemu se gubi njena „aura" jer gledamo reprodukciju a ne originalno djelo), već su te „reprodukcije" sastavnice djela - radi se o seriji s pet prizora/platana.

5. Ponavljanje kao događaj

5.1. Julije Knifer

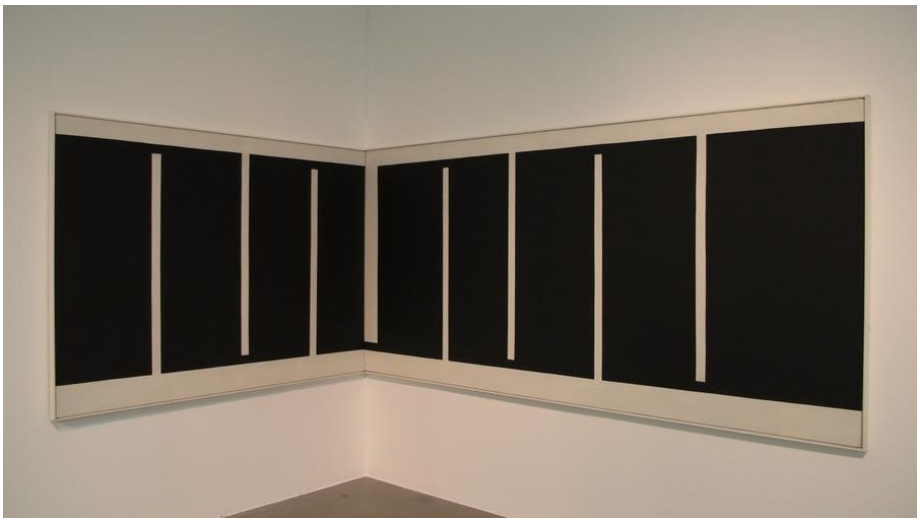
Razmišljajući tako o prethodno istaknutim fenomenima ponavljanja, događaja/performativa, reprodukcije i vizualnosti, valjalo bi svakako više istaknuti jednog od najznačajnijih hrvatskih umjetnika, spomenutog, Julija Knifera. Osnovni i prepoznatljiv motiv Kniferove umjetnosti je od šezdesetih godina prošlog stoljeća meandar, izveden u bezbroj varijanti i u različitim tehnikama- od olovke do ulja na platnu, kolaža i murala.[20]

---

18 Walter Benjamin, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, *Život umjetnosti* 6 ;1968., Zagreb; str. 22-29

19 Isto, str. 23

20 https://hr.wikipedia.org/wiki/Julije_Knifer (pristupljeno 25. 8. 2017.)



Slika 1. Julije Knifer, *Meandar u kut*, 1961.

Spomenuti Žarko Paić u svom tekstu „Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*" navodi: „'Meandar' se određuje ponavljanjem kao razlika. A to znači da umjesto ponavljanja kao reprodukcije istoga (kopije) nastaje ponavljanje kao događanje razlike (simulakrum). Knifer ne slika isti motiv. Ono što ga zaokuplja u sklapanju odnosa između ploha, horizontala i vertikala jest prodor u zagonetku 'novoga'."[21]

Tematizirani diplomski radovi zasigurno progovaraju o razlici i istosti, ovisno o tome kako se uzme, te se barem utoliko preklapaju s navedenim izjavama o radu umjetnika Julija Knifera. Svakako, ovi diplomski radovi u svojoj pojavnosti djeluju kao zasebni „stejtmenti" unutar zadane serije više nego li fluidi u (ne)određenom vremenu umjetničkog stvaralaštva. Dakle u ovom diplomskom radu ne radi se o toliko opsežnom vremenskom periodu koji je čitljiv u djelima Knifera, nego o eksperimentu koji se dotiče pitanja o stvaralaštvu, djelu i pristupu autora te kako se isti odražavaju na produkciju.

Razmišljajući o „događaju", taj je ovom prilikom usko vezan i uz spomenutu zagonetku „novoga". Značajno i za slike ovog diplomskog rada jest da „novo" ne mora biti nužno drugačije. Istina, drugačije jest ali više u smislu događaja/performativa nego li vizualne pojavnosti i koncepta.

[21] Žarko Paić, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*; u Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 167-189

Također, teoretičarka Mirela Ramljak Purgar u svom tekstu „Kniferova apstrakcija geste. Preživljavanje, ili kako je *meandar* sakrio ritual ruke", govori o ponavljanju: „Ponavljanje u bezbrojnim inačicama jest dodavanje novog smisla jednom izumu- u totalitetu, zahvaćajući i tijelo, i objekt i svijet."[22]

5.2. Jackson Pollock

Događaj, akcija, performativ, eksperiment- pojmovi su koji su obilježili povijest slikarstva i umjetnosti, posebice 20-og stoljeća. Sam stvaralački proces, dakle, postaje jednim od glavnih „ciljeva" i „smisla" umjetnosti. Kao i kod spomenutih radova, naglasak je na gesti - to jest tijelu koje oblikuje pokret i obratno. Jedan od značajnijih predstavnika takvog vida umjetnosti i slikarstva je zasigurno Jackson Pollock. Njegove slike su ogromne apstraktne kompozicije koje su nastale prskanjem ili kapanjem boje po položenom platnu, tako da je Pollock slikao čak i stojeći u/na platnu/slici (tzv. akcijsko slikarstvo, a postupak je znan kao *dripping*).[23]

Slika 2. Jackson Pollock, 1950. Fotografija: Hans Namuth

[22] 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_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 307-323

[23] https://hr.wikipedia.org/wiki/Apstraktni_ekspresionizam (pristupljeno 25. 8. 2017)

Teoretičarka Mirela Ramljak Purgar u svom spomenutom tekstu, osvrće se i na lik i djelo Jacksona Pollocka: „Performativna dimenzija" čina slikanja kod Pollocka, umjetnika vodi od pozicije promatrača do pozicije „aktera, čije su akcije postale njegovom temom."[24]

Kako već doznajemo, o inovaciji ponavljanja, to jest ponavljanju kao novom događaju piše spomenuti Žarko Paić. On kaže: „Moderna umjetnost dovodi na vidjelo pitanje o slobodi istraživanja vlastite estetske igre privida i zbilje kada prekida s ritualima prikazivanja i predstavljanja onog istog (bitka). Inovativnost, eksperiment i istraživanje nastanka novoga, pa tako i konceptualne slike kao što je Kniferov *Meandar,* ne mogu se više tumačiti „krizom reprezentacije". Otpada svako nastojanje da se slici podari nadslikovna dimenzija neke nove „uzvišenosti" koja proizlazi iz viška simboličkoga značenja. Umjetnik- slikar kao i filozof i književnik radi u stalnome ponavljanju razlike, a ne istoga."[25]

Proces/praksa nastajanja ovih naslovljenih radova sastojao se zapravo od dva „tipa" događaja. Kako je već spomenuto, prvi je bio nagli, spontani, a drugi polagani, analitični pristup realizacije prizora. Ovaj prvi svakako je bliži onome što se smatra „akcijskim slikarstvom", s obzirom na to da ne postoji nekakva „opipljiva" referenca prema kojoj je djelo nastalo, te da se radi o minimalnoj kontroli u smislu kontrole nad krajnjim rezultatom slikarskog djela. Svakako, vrijeme za razmišljanje koje bi zahtijevao svaki klasični slikarski prikaz gotovo je sasvim potisnuto, što za rezultat ima „sirovu" slikarsku gestu, eksperiment poteza, koji zapravo upućuje na tijelo/gestu autora, performativ - a time i samo djelo. Drugi „događaji" zapravo su sve ono što ovaj prvi nije. Važno je naglasiti da se oni zapravo „ponavljaju" četiri puta (toliko je naime platana „kopija" u seriji). Na neki način oni djeluju kao da žele „prevariti" promatrača. Radi se o dojmu svojevrsne „zbunjenosti" i „začudnosti". Svakako, važno je i polazište da se jedna te ista gesta ne može ponoviti tako da bude identična, bilo da je izvedena „odjednom" ili manualno, polagano replicirana. Na trenutke, ovi radovi, kao da nas žele uvjeriti da je to moguće. Sve i kada bi prihvatili na trenutak tu iluziju, približavajući se platnu, uočavamo slikarske „greške", to jest razlike među „identičnim" motivima/gestama koje govore da se ipak radi o iluziji istotsti, jednakosti, identičnoga, pojmova koji dakako nisu nepoznati u promišljanju slikarstva.

---

[24] 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_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 314

[25] Žarko Paić, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*; u Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 178

Shodno tome, logički zaključujemo da je ta prividna istost, koja je zapravo različitost, postignuta zahvaljujući dvama različitim pristupima ili događajima. Iz navedenog možemo reći da je ovaj drugi ,,tip" događaja to jest pristup (analitički, studiozni, gotovo hiperrealistični) ,,poželio" biti skriven, te na taj način ,,parirati" svom predlošku i uvjeriti nas u istost svih prikaza. Prilikom slikanja naknadnih motiva-poteza, kao što je već rečeno, bio je potreban znatno duži vremenski period kako bi isti dosegli određeni stupanj sličnosti s onim prvim, koji je bio jedinstvena gesta. Ipak, na prvi pogled cjelokupne serije motiva-poteza, gubi se osjećaj za to koji je ,,brzi", a koji su ,,spori" motivi-potezi te se oni tako vizualno sjedinjuju.

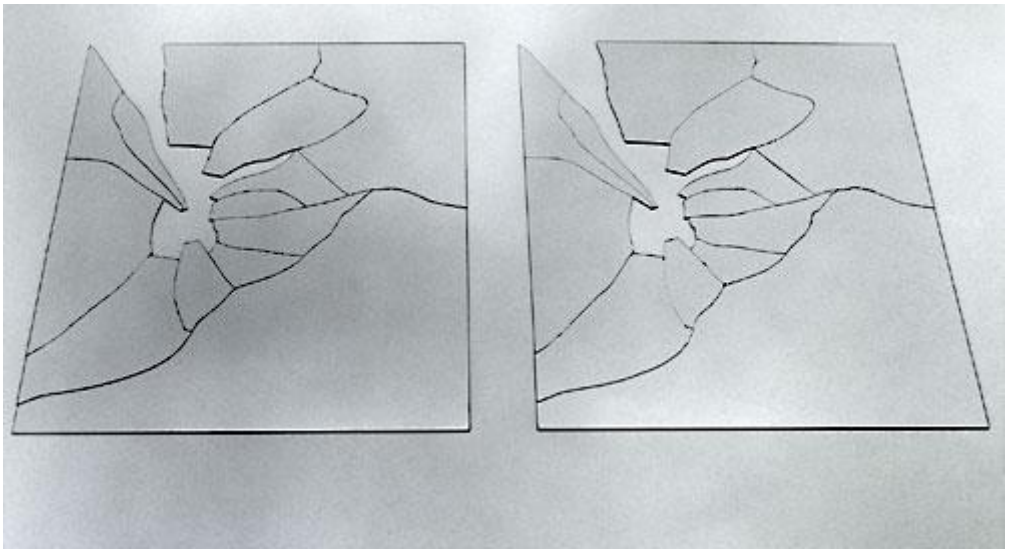
Također, naknadni ,,tip" događaja, razmišljajući u širem kontekstu povijesti umjetnosti, bliži je klasičnom slikarstvu, u smislu načina slikanja bilo akta, portreta ili mrtve prirode. Ipak, uspoređujući tako slikarske pristupe, moglo bi se reći da ovaj naknadni tip događaja upućuje i na vrstu hiperrealizma, koji služi kao ,,alat" da bi se postigla uvjerljivost ponavljanja spomenutog ,,poteza" tj. motiva. Glavno obilježje hiperrealizma je krajnja vjerodostojnost prikazanog motiva; to je pokušaj utvrđivanja odnosa između percepcije realnosti i mogućnosti objektivnoga prikazivanja te realnosti u umjetnim i iluzionističkim granicama slikarstva.[26] Kako već doznajemo, kod spomenutih radova predložak nije bila fotografija već prvonastala slika poteza, koja se zapravo prenosi u njenim "realnim" dimenzijama. Potez se stoga ne prilagođava nekom novom formatu već se multiplicira, vjerodostojno, koliko je to moguće obzirom da je u pitanju rad ljudske ruke. Jedna od značajki koja se podudara s odrednicom hiperrealizma je i izostajanje spomenute ekspresivne slikarske geste (kod četiri naknadno slikana platna): gotovo je nemoguće iščitati autorski rukopis u smislu nekakvog autorskog prepoznatljivog ,,inputa", kao primjerice: odabir specifičnog kolorita, stiliziranih poteza kistom ili igranja/deformiranja proporcija samoga motiva. Zaključno, dogodila su se dva tipa performativa (nastanka slika, slikarskih praksi) koja su sasvim oprečna, no poanta ovih radova zapravo je u tome što se oni vizualno doimaju gotovo jednakima.

5.3. Jorge Macchi

Dobar primjer ,,ponavljanja kao događaja" je rad argentinskog umjetnika Jorgea Macchija pod nazivom ,,Parallel Lives" iz 1998. godine. Radi se o dva zrcala. Jedan je napuknut čekićem i čavlom, a drugi je brižljivo isklesan da bude identičan prvom. Apstraktni uzorak, nasumičan i slučajan, ali i pažljivo oblikovan. Jedinistveni trenutak je ,,falsificiran"- jedan je

[26] http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25633 (pristupljeno 25. 8. 2017)

reflektirajući prikaz druge napuknute refleksije (ali koji je koji?). Za jednog je potreban moment, a za drugog sati i sati da bi se stvorio. To je sukob uništavanja i stvaranja - uništavanje kao stvaranje i obratno. [27]



Slika 3. Jorge Macchi, *Parallel Lives*, 1998., dva zrcala, 60 x 80 cm svaki

6. Apsolutne slike[28]

Još jedna od karakteristika ovih diplomski radova je bliskost s kategorijom apsolutnih slika. Naime pojam apsolutnih slika ovom prilikom preuzet je iz teksta osnivača i voditelja Centara za vizualne studije u Zagrebu, teoretičara vizualnih studija i znanosti o umjetnosti[29] Krešimira Purgara. Tekst nosi naslov ,,Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije".

U svijetu suvremenih teorija slike i zaokreta k vizualnosti Krešimir Purgar u svom tekstu predlaže novu diferencijaciju suvremene (umjetničke) slike od one modernističke ili čak i neoavangardne anti-slike kojoj pretpostavlja termin apsolutna slika.

---

27 http://realitybitesartblog.blogspot.hr/2011/02/bite-69-jorge-macchi-parallel-lives.html (pristupljeno 25. 8. 2017)

28 Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, *Kontura art magazin* br. 25, Zagreb, 2015., str. 14-25

29 http://durieux.hr/wordpress/authors/kresimir-purgar-2/?lang=en (pristupljeno 19.08. 2017.)

Purgar stoga iznosi razliku između anti-slike i apsolutne slike. Za početak pojam anti slike najbolje će mo objasiti primjerom danim u Purgarovom spomenutom tekstu, gdje autor komentira slike američkog umjetnika Ad-a Reinhardt-a. Radi se o seriji zvanoj ,,Black Paintings" nastalih 60-ih godina prošloga stoljeća. Površina platna ovih slika, kako i samo ime kaže, našem se oku pojavljuje kao potpuno obojena u crnu boju, no pogledamo li opreznije zamjećujemo pravilni raster od devet jedva vidljivih kvadrata. Radi se o minimalnoj intervenciji različitih nijansa tamnih tonova koji nanošeni u velikom broju slojeva izgledaju kao ravnomjerna, monokromna crna boja koja čini kvadrate jedva vidljivima. Ovdje Purgar naglašava upravo nevidljivost ili vidljivost slikovne površine ali u kontekstu njenog izvanjskog okruženja. Kako on kaže, kada bi ,,Black Paintings" postavili na crnu podlogu, čitljivost slike u njenom okruženju bi se vjerovatno izgubila. Iz toga proizlazi da je za anti-slike ključno da ih se promatra kao umjetničke predmete koji su i izloženi kao takvi, ali se "stapaju" sa svojim okruženjem, prelaze ograničenje zadano uvjetima svoje vidljivosti.

Promotrimo sada Purgarov pojam apsolutnih slika, na koji se i ovaj naslovljeni diplomski rad referira. Pojam apsolutnih slika Purgar nam približava primjerom rada spomenutog hrvatskog umjetnika Julija Knifera. Kako je već prethodno spomenuto, njegovi radovi su slikarske kompozicije crno-bijelih vertikala i horizontala koje jasno čine uzorak meandra. ,,Meandar" umjetnik izvodi u brojnim varijantama: različitim dimenzijama platna ili papira te različitim ritmiziranjem i omjerima ploha crnog ili bijelog, no nikada u drugim bojama (izuzev nekoliko ranih varijanti u plavoj i zlatnoj, koje Knifer odmah na početku napušta u korist radikalnog kontrasta crnog i bijelog). Ono što je tu ključno je da prepoznatljivi motiv umjetnikova izraza uvijek ostaje meandar, sveden na krajnje radikalne kontraste odnosa crnog i bijelog, te vertikalno-horizontalno usmjerenje.

U Purgarovu tekstu postavlja se pitanje po čemu su Kniferovi radovi apsolutne slike, a ne anti slike? On kaže kako se ,,Meandri" poklapaju s pojmom anti slika samo u činjenici da se ne referiraju na nešto u izvanjskom svijetu. Ono što ih čini apsolutnima je činjenica da se ,,Meandri" odvajaju od svoje podloge (izvanjskog svijeta). Kako Purgar navodi, ne postoji tako dizajnirana prirodna površina, u kojom bi se vidljivost meandra izgubila, a sve i da je netko načini - to je opet umjetnički čin.

Zaključno, Purgar upućuje na održavanje sposobnosti razlikovanja umjetničke slikovne površine od drugih vrsta slika, posebice onih digitalnih, te razumjevanje vizualne stvarnosti općenito u svijetu današnjice. [30]

Navodi iz Purgarova teksta to zornije pojašnjavaju: „Temeljna razlika između umjetničkih i neumjetničkih slika nije u tome što prve nemaju konkretnu svrhu, dok nam ove druge pokušavaju prodati neki proizvod ili informirati nas o nekom događaju. Riječ je o nečemu važnijem: umjetnička slika, prije svega, bavi se načinom na koji je proizvedena; ona je samo o onome kako je načinjena. Umjetničke slike operiraju s onime što sve ostale slike već unaprijed podrazumijevaju. Za razumijevanje umjetničkih slika ključno je uočiti razliku između vidljivog i prezentiranog. Umjetnička slika otkriva na koji način otkriva ono što otkriva."[31]

Pojam apsolutnih slika, zapravo, detaljno iznosi diferencijacije u slikovnom svijetu, posebice ako usporedimo umjetnike iz različitih doba i podneblja, a dotiče se i nekih teza vizualne semiotike. Spomenute slike, kao sastavnice naslovnog diplomskog rada, zasigurno, problematiziraju ovu tematiku, posebice dijelove o pitanjima (re)prezentacije.

Krešimir Purgar u svom spomenutom tekstu „Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije" upućuje na semiotičara Charlesa Sandersa Peircea i njegov pojam „ikoničkog znaka" kada piše: „U Piercevoj [32] semiotičkoj teoriji jedno od ključnih mjesta zauzima pojam „ikoničkog znaka" ili hipoikone. Ikonički znak vezan je uz ono što predstavlja (tj. čega je znak) svojim vizualnim kvalitetama tj. obilježjima koja dijeli sa svojim referentom, kao što su boja, oblik, obris i sl."[33]

Između riječi potez i poteza postoji proizvoljni (nemotiviran), konvencionalni odnos. Ikone se temelje na odnosu sličnosti (prirodne, fizičke, funkcionalne) između znaka i predmeta.[34]

---

30 Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, *Kontura art magazin* 25, Zagreb, 2017., str. 14-25

31 Isto, str. 21

32 Charles Sanders Peirce (1839-1914) američki znanstvenik, logičar, filozof i semiotičar.

33 Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, *Kontura art magazin* 25, Zagreb, 2015., str. 23

34 http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47316 (pristupljeno 25. 8. 2017.)

Kada bi ovu izjavu primijenili na naslovljene radove, mogli bismo reći da je prvo platno (”original”) referent to jest predmet, dok bi preostala četiri platna bili ikonički znakovi onoga prvoga platna.

Purgar nastavlja: ,,Pierce kaže da ikonički znak može biti toliko sličan onome što predstavlja da razlika između jednog i drugog može potpuno nestati. Svaka reprezentacija započinje 'nultim stupnjem semiotičnosti' kada se znak još ne razlikuje od svog objekta/referenta.”[35]

Usporedimo li ove navode s tematiziranim diplomskim radom - odnosno njegovim slikama sastavnicama - ti se navodi mogu direktno primjeniti jer se četiri slike očituju kao ikonički znakovi sukladno slikarskim diferencijacijama, koje su neizbježne, te se tako ,,odvajaju” od svog referenta - ,,originalnog” poteza, odnosno ishodišnog platna - predloška. Tu svjedočimo onome što i spomenuti Deleuze postulira: ponavljanje sadrži razlike u sebi. U Piercevom objašnjenju te razlike bile bi ,,ikonički znakovi”.

Prethodno u tekstu spomenuto je kako nas diplomski radovi-slike pokušavaju ,,prevariti” da su svi jednaki. Dakle, uvjeriti nas da je prvi potez isto što i onaj drugi, treći, četvrti i peti. Shodno tome, spomenuti tekst Krešimira Purgara navodi primjer izjednačavanja znaka (u ovom slučaju uzimamo naknadna četiri poteza) i referenta (prvonastali potez) koji dobro opisuje prethodno opisane iluzije jednakosti svih pet platana/poteza. Purgar kaže: ,,Kada bi pokušali ukloniti razlike između znaka i njegova referenta, dakle izjednačiti ih, dogodilo bi se sljedeće: dok razmišljamo o nekoj slici nastaje trenutak kada izgubimo svijest o tome da to nije ta stvar: gubi se razlikovanje između zbiljskoga i njegova preslika, pa je to za trenutak puki san.”[36] Time se potvrđuje izjava da se na prvi pogled, platna mogu doimati jednakima, no dužim promatranjem lako uočavamo mnoge razlike, ili Purgarovim riječima: ,,to je za trenutak puki san”.

Dalje, Purgar govori o Kniferovim meandrima u smislu apsolutnih slika: ,,Kniferovi meandri su apsolutne slike i apsolutni znakovi zato što se odnose na sebe same, reprezentiraju sebe. Apsolutne slike smiju prikazivati samo sebe i ništa izvan sebe; one nisu simboli, znakovi,

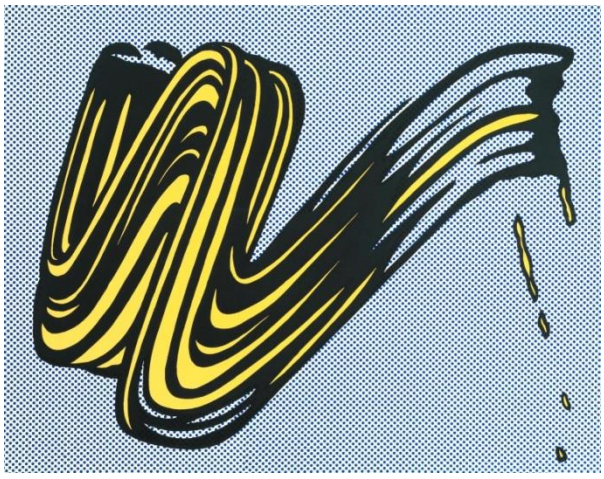
[35] Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, *Kontura art magazin* 25, Zagreb, 2015., str. 23

[36] Isto.

modeli, reference niti relacije. Ako ih ipak poželimo smatrati znakovima, tada su apsolutne slike znakovi vlastite apsolutne slikovitosti."[37]

Uzmemo li primjer prvonastaloga poteza, u radu kojeg se ovdje tematizira, možemo ga nazvati i apsolutnom slikom, u tom smislu da nema konkretnu referencu, već se referira sam na sebe, što postaje bjelodano u seriji od četiri daljna „izvoda". Drugim riječima, onaj prvi potez kao motiv u odnosu na ostala četiri ne upućuje na ništa drugo, te u tom smislu, nije slika *nečega,* već je stvoren kako bi sam postao slikom i prenio neko slikovno iskustvo.[38] Njegovim naknadnim prenošenjem, ono trenutno-događajno te rukopis i autorstvo postaju predmeti prikaza ali se sada „trenutno" pretvara u trajnije djelovanje. Prilikom vizualizacije prenesene geste, slikarski čin - gesta, ostaje skrivena kako bi pokazala predmetni motiv. Zapravo gesta je bila prisutna u oba čina slikanja, kako onom spontanom, tako i onom polaganom, analtičkom.

Zanimljiv je i primjer, možemo reći i pomalo oprečan spram prethodno navedenog, američkog slikara Roya Lichtensteina[39]. Njegova serija slika „Brushstrokes", također se bavi motivom poteza. Kako on tvrdi, potez u slikarstvu prenosi *osjećaj* velike geste, ali kako umjetnik kaže u „njegovim rukama" potez postaje *prikaz* velike geste. On je slikao ideju poteza, te je htio da je tako i ljudi shvate, a ne kao stvarni potez. Autorski rukopis zapravo je prognan iz djela, te je potez kao znak osobnog izražavanja depersonaliziran.[40]



Slika.4 Roy Liechtenstein, *Brushstroke,* 1965., print na papiru

37 Isto, str. 24

38 Krešimir Purgar, Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije; u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika*. *Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017. , str. 379

39 Roy Lichtenstein (1923. – 1997.) bio je američki umjetnik pop arta.

40 http://www.roylichtenstein.com/brushstrokes.jsp (pristupljeno 25. 8. 2017.)

Usporedimo li tako Lichtensteinove „Brushstrokes", Pollockove *drippingse*, te slike ovog diplomskog rada, zasigurno je da su im naglasci na potezu, gesti i performativu zajednički nazivnici, no u sasvim različitim konceptima. Također, promotrimo li Lichtensteinove izjave u kontekstu navoda o Piercevoj teoriji „ikoničkog znaka" i tumačenje apsolutnih slika Julija Knifera kako to vidi Krešimir Purgar, one se dvojako odnose na potonje: u smislu da se Lichtenstein referira na pojam „poteza", te se tako „uklapa" u Piercevu teoriju „ikoničkog znaka", na način da je njegova slika „Brushstrokes", zapravo, znak za potez, (referira se na potez). Suprotno tome primjer je apstraktnog ekspresionizma i akcijskog slikarstva, kojem je i Pollock predstavnik, čije struje više „naginju" teoriji apsolutnih slika, koja uključuje dakako i Julija Knifera, u smislu artefakta stvorenog kako bi postao slikom, a ne bio nužno slika *nečega*[41]. Zaključno, Lichtensteinovi potezi prema tome ne bi spadali u kategoriju apsolutnih slika, već samim time što se referiraju na potez, točnije motiv poteza koji je umjetnik preuzeo iz tiskanog izvora- stripa pod naslovom „The Painting", tiskanom u Strange Suspense Stories u listopadu 1964. godine[42] .

Slika.5 Dick Giordano, Charlton Comics, *Strange Suspense Stories*, "The Painting" #72 , (October 1964.)

41 Krešimir Purgar, Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije; u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika*. *Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 379

42 http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-brushstroke-p07354 (pristupljeno 19. 8. 2017.)

Sve u svemu, kako Purgar piše : ,,Apsolutna slika nije vrlina, zasluga ili veća vrijednost jedne slike od neke druge, nego drugačija kategorija ili vrsta slikovnog pojavljivanja."[43]

Promotrimo li ponovno spomenute diplomske radove, možemo, obzirom na prethodno navedeno, utvrditi da se radi o dva različita pristupa/tipa slikanja (prakse) koji su prezentirani ovim diplomskim radovima. Pridružimo li im spomenute tekstualne reference možemo utvrditi: prvi pristup, kao što je navedeno, kojeg obilježavamo kao nagli i spontani, a iz kojeg je proizašao prvonastali, brzi, potez, odgovarao bi, barem dijelom, teoriji apsolutnih slika, preciznije, vrsti slikarstva kakvu su njegovali Knifer i Pollock, u smislu ,,reference" na vlastitu slikovnost. Drugi tip pristupa/prakse, onaj polagani, analitički, koji stoji iza naknadno nastalih, ,,kopiranih" poteza, dijelom bi odgovarao odlikama Lichtensteinove serije ,,Brushstrokes". Oni se podudaraju u smislu da se *unaprijed* referiraju na potez, to jest, Lichtenstein je slikao *ideju* poteza te je htio da ljudi tako i shvate zamisao poteza, a ne kao stvarni fizički proizveden potez jer Lichtenstein realizira svoju zamisao u ionako reproduktivnoj grafičkoj tehnici. Takav pristup razlikuje se od tipa koncepta aktivnog u naslovljenom diplomskom radu tj. naknadno nastalim potezima na četiri platna diplomskog rada, obzirom ti potezi jesu rađeni prema prvonastalom predlošku, ali su izvedeni manualno a ne u reproduktivnoj tehnici tiska. Svakako važno je napomeniti da se ovi diplomski radovi-slike razlikuju od Lichtensteinovih po njihovom naglasku na manualnom ponavljanju jednog te istog poteza. Zaključno, ono što je njima zajedničko je potez kao motiv. Kako je već i navedeno, Pollockov pak *dripping* također tematizira gestu, no kod diplomskih radova naglasak je na njenom dualizmu- spontanosti s jedne strane i klasičnoj izvedbi poteza primjerenoj npr. štafelajnom slikarstvu s druge strane - što je ujedno jedna od ključnih diferencijacija diplomskog spram radova spomenutih umjetnika.

[43] Krešimir Purgar, Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije; u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika*. *Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017., str. 379

7. Fotografije slika diplomskog rada

Slika 1. Petra Lizde, *Potezi*, 2017., uljana lak boja na platnu, svaki 100 x 140 cm

Slika 2. Petra Lizde, *Potez 1*, 2017., uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm

Slika 3. Petra Lizde, *Potez 2*, 2017.,
uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm

Slika 4. Petra Lizde, *Potez 3*, 2017.,
uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm

Slika 5. Petra Lizde, *Potez 4*, 2017.,
uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm

Slika 6. Petra Lizde, *Potez 5*, 2017.,
uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm

8. Zaključak

Ovaj diplomski rad istražuje poziciju i status slikarstva/umjetnosti u svijetu današnjice, kojim dominira sve veća globalizacija i upotreba interneta, te svijet tehničke, digitalno generirane slike i suvremenih medija koje karakterizira brzina i sve veća dostupnost sadržaja. Kako zaključujemo, slika i vizualnost poprimaju nove pojavne oblike koje je potrebno imenovati i razikovati. Svijet umjetnosti stoga obiluje različitim pravcima koji se bave slikom: slikarstvo, grafika, fotografija, film, dizajn vizualnih komunikacija, i tako dalje. Razni teoretičari pišu o slikama u općenitom smislu, te o samom pojmu vizualnog danas. Ovaj rad problematizira i realizira te teorije kroz slikarski medij. Shodno tome, naglasak je na izradi samog umjetničkog djela - slike. Sagledavši slike diplomskog rada, zaključujemo da se radi o metaslikma: motiv slika je potez koji se sam tematski veže uz slikarstvo, ali i ,,teoretizira" zorno to slikarstvo, te je sam potez ponovljen kako bi se ukazalo na danas sporni topos odnosa originala i kopije na temelju procesa ponavljanja, koji se više ne projicira na termin identiteta, nego suprotno: razlike. Također unutar jednog te istog rada (*Potezi*), razvila su se dva različita smjera/pristupa slikarstvu, što dodatno naglašava njegovu problemsku slojevitost. Za kraj, iz ovog diplomskog rada možemo zaključiti, kako tvrde mnogi teoretičari, da živimo u svijetu slika, one su svuda uokolo nas. Na nama je da ih imenujemo i naučimo razlikovati, te tako kao promatrači umjesto pasivnog primanja slikovnih sadržaja, aktivno sudjelujemo u procesu gledanja što znači: u ,,proizvodnji značenja"[44].

[44] Usp. Uvodni tekst u: Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, London, 1983.: str. 11-14. Autor izrekom tvrdi da ,,slikarstvo nije percepcija, nego proizvođenje značenja."

9. Literatura

9.1 Popis literature

Benjamin, Walter, Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, *Život umjetnosti 6*, Zagreb, 1968.; str. 22-29

Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze,* London, 1983.; str. 11-14

Copplestone T., *Andy Warhol. Život i djelo*, Zagreb, Mozaik knjiga, 1996.; str. 40

Mijatović, Aleksandar, Vizualna kultura i kraj tumačenja slike. Ili: kako predsubjektivna fascinacija postaje teorijom bez subjekta, *Umjetnost riječi 1-2*, Zagreb, 2010.; str. 83-104

Mitchell, W.J.T., Metaslike, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2009.; str. 24-57

Paić, Žarko, Ponavljanje kao razlika. O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*, u: Krešimir Purgar, *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017.; str. 167-189

Panofsky, Erwin, *Idea.* Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti, Zagreb, 2002.; str. 13-39

Purgar, Krešimir, *Anti-slika ili apsolutna slika?* Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, *Kontura art magazin* 25, Zagreb, 2015.; 14-25

RamljakPurgar, 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_centar za vizualne studije, Zagreb, 2017.; str. 307-323

Stanić, Saša, Prolegomena za emancipaciju promatrača. Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije (zbornik rasprava), *Fluminensia* 25, br. 2, Rijeka, 2013.; str. 227-231

9.2. Internetski izvori

Apstraktni ekspresionizam, On-line https://hr.wikipedia.org/wiki/Apstraktni_ekspresionizam (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Deleuze Gilles, *Difference and Repetition*,On-line

https://en.wikipedia.org/wiki/Difference_and_Repetition (pristupljeno 19. 8. 2017.)

Hiperrealizam, On-line http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25633 (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Knifer Julije, On-line https://hr.wikipedia.org/wiki/Julije_Knifer (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Lichtenstein Roy, On-line http://www.roylichtenstein.com/brushstrokes.jsp (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Macchi Jorge, On-line http://realitybitesartblog.blogspot.hr/2011/02/bite-69-jorge-macchi-parallel-lives.html (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Peirce, Charles Sanders, On-line http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47316 (pristupljeno 25. 08. 2017.)

Primarno slikarstvo, On-line http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50372

(pristupljeno 19. 8. 2017.)

Purgar Krešimir, On-line http://durieux.hr/wordpress/authors/kresimir-purgar-2/?lang=en (pristupljeno 19. 08. 2017.)

Župan Ivica, Tabula rasa, *Oris*, br.84, On-line http://www.oris.hr/hr/casopis/clanak/[34]tabula-rasa,626.html (pristupljeno 25. 08. 2017.)

9.3. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Knifer Julije, Meandar u kut, 1961., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Slika 2. Pollock Jackson u činu slikanja (1950). Fotografirao Hans Namuth

Slika 3. Macchi Jorge, Vidas Paralelas (Parallel Lives), 1998.

Slika 4. Lichtenstein Roy, Brushstrokes, 1965.

Slika 5. Giordano Dick, Charlton Comics, *Strange Suspense Stories*,The Painting, 1964.

9.3.1. Fotografije slika diplomskog rada

Slika 1. Lizde Petra, *Potezi*, uljana lak boja na platnu, svaki 100 x 140 cm, Split, 2017.

Slika 2. Lizde Petra, *Potez 1*, uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm, Split, 2017.

Slika 3. Lizde Petra, *Potez 2*, uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm, Split, 2017.

Slika 4. Lizde Petra, *Potez 3*, uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm, Split, 2017.

Slika 5. Lizde Petra, *Potez 4*, uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm, Split, 2017.

Slika 6. Lizde Petra, *Potez 5*, uljana lak boja na platnu, 100 x 140 cm, Split, 2017.