

"Stanja: Propitivanje (be)smisla egzistencije"

Petrović, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:175:619849>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

MARIJA PETROVIĆ
STANJA
OSUĐENOST NA SLOBODU
DIPLOMSKI RAD

SPLIT, 2022.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

LIKOVNI ODJEL

STANJA
OSUĐENOST NA SLOBODU

DIPLOMSKI RAD

NAZIV ODSJEKA: Slikarski odsjek

Predmet: Slikarstvo

Studentica: Marija Petrović

Mentori: red. prof. art. (T) Viktor Popović, doc. art. Neli Ružić

Teorijska mentorica: doc. dr. sc. Blaženka Perica

SPLIT, rujan 2022.

Marija Petrović

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Marija Petrović, kao pristupnica za stjecanje zvanja sveučilišne magistre slikarstva, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga 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 diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 23. rujna 2022.

Potpis

Handwritten signature of Marija Petrović in black ink.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Likovni odjel
Slikarski odsjek

Diplomski rad

STANJA OSUĐENOST NA SLOBODU

Marija Petrović
Hrvojeva 8
21 000 Split

U ovom diplomskom radu autorica slika likove iz vlastitih predodžbi tehnikom akrila na platnu nastojeći kroz te likove izraziti svoja najskrivenija stanja svijesti, svoje najveće strahove, dvojbe i promišljanja o smislu vlastite egzistencije. S osloncem u egzistencijalističkim gledištima rad se bavi pitanjem smisla ljudskoga postojanja uopće te uvjetima i ograničenjima (apsurdnošću) ljudske slobode s obzirom na čovjekove mogućnost izbora, ali i na odgovornost koju posljedično svatko mora snositi. Temeljna je intencija ovog diplomskog rada bila ta da se autorica - kroz te iznađene i uprizorene likove - nastojala osloboditi stanja koja su po mnogo čemu mučna i da se kroz proces slikanja lakše može nositi s apsurdom ljudske slobode. Stoga se može reći da je ovaj ciklus slika u okviru diplomskog rada neka vrsta autoričine „ispovijedi“, priznanja o toj egzistencijalnoj „mučnini“, ali i pokušaj objašnjenja (sebi i drugima) o čemu se tu uistinu radi. Time je ovaj ciklus i svojevrsna katarza.

Ključne riječi: egzistencija, sloboda, zarobljenost, smisao, besmisao, apsurd, odabir, stanja, određenost, pasivnost,

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Rad sadrži: 30 stranica, 10 grafičkih prikaza i 8 literaturnih navoda. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentori: red. prof. art. (T) Viktor Popović, doc. art. Neli Ruzić

Teorijski mentor: doc. dr. sc. Blaženka Perica

Ocjenjivači:

Rad prihvaćen: 23. rujna 2022.

BASIC DOCUMENTATION CARD

University of Split
Art Academy
Art Department
Painting Department

Graduate work

CONDITIONS

CONDEMNATION TO FREEDOM

Marija Petrović
Hrvojeva 8
21 000 Split

In this thesis, the author paints characters from her own imagination using acrylic technique on canvas. She tries to express through these characters her most hidden states of consciousness, her biggest fears, doubts and reflections on the meaning of her own existence. Based on existentialist points of view, the work deals with the question of the meaning of human existence in general and the conditions and limitations (the absurdity) of human freedom with regard to free will, as well as being responsible. The basic intention of this thesis is that the author - through these invented and staged characters - tries to liberate herself from the conditions that are in many ways painful. Through the process of painting it is easier to deal with the absurdity of human freedom. Therefore, it can be said that this cycle of paintings is a kind of author's "confession". She admits her existential "nausea", but also attempts to explain (to herself and others) what this really is about. Simultaneously, this cycle is also a kind of catharsis.

Keywords: Existence, freedom, captivity, sense, nonsense, absurdity, choice, conditions, definiteness, passivity,

Thesis deposited in the library of Art Academy, University of Split

Thesis consists of: 30 pages, 10 figures and 8 references, original in: Croatian

Mentors: red. prof. art. (T) Viktor Popović, doc. art. Neli Ruzić

Theory supervisor: doc. dr. sc. Blaženka Perica

Reviewers:

Thesis accepted: 30th September, 2022.

SADRŽAJ:

1. Uvod	1
1.1. Ishodište rada i njegova realizacija.....	1
2. Razrada teme.....	2
2.1. Sloboda i određenost. Egzistencijalističko gledište	3
2.1.1. Strah od odabira.....	3
2.1.2. Nedovršenost.....	4
2.2. Zašto autorica slika? Odnos autorice i prikazanih likova na slici.....	5
2.3. Promatrač	7
2.4. Usporedba diplomskog rada „Stanja: Osuđenost na slobodu” s autoričnim prethodnim radovima.....	9
2.5. Opis i objašnjenje slika iz ciklusa “Stanja” te njihova usporedba.....	12
2.6. Usporedba sa srodnim primjerima iz umjetničke prakse.....	25
3. Zaključak	29
4. Popis literature.....	30

1. UVOD

1.1 Ishodište rada i njegova realizacija

Diplomski rad pod nazivom „Stanja“ sastoji se od ciklusa slika kojih sveukupno ima 13. Slike su napravljene u tehnici akrila na platnu, a ponegdje i na papiru (njih 4), raznih dimenzija od kojih je najmanja 80 x 60 cm, a najveća 90 x 123 cm.

U ovom radu autorica pokušava izraziti svoja najskrivenija stanja svijesti, svoje najveće strahove, dvojbe, promišljanja o smislu njene egzistencije. Ta bi se stanja moglo opisati kao određenu vrstu psihološke paralize kroz koju autorica često prolazi, pa gotovo da su to njena stalna, repetitivna stanja. Temeljna je intencija ovog diplomskog rada bila ta da se autorica - kroz te iznađene i uprizorene likove - nastojala osloboditi stanja koja su po mnogo čemu mučna. Stoga bi se moglo reći da je ovaj ciklus neka vrsta autoričine „ispovijedi“, priznanja o toj „mučnini“, ali i pokušaj objašnjenja (sebi i drugima) o čemu se tu uistinu radi. Time je ovaj ciklus i svojevrsna katarza. Autorica dotična stanja prenosi iz zamisli, iz predodžbi, na podlogu/platno te ih uprizoruje u likovima na slikama s kojima se poistovjećuje. Slikajući te likove ona se dijelom oslobađa nelagodnih stanja i postaje ih svjesnija.

Likovi su na slikama sve dosad bili „zatočeni“ u autoričnim mislima. Autorica ih oslobađa vlastitom voljom. (Točnije bi bilo reći: „autorica ih *se* oslobađa“). Na taj način sebe motivira na aktivnost, suprotnu od pasivnosti prikazanih likova. Autorica ih nastoji shvatiti, a na taj način zapravo bolje razumjeti sebe.

Na svakoj pojedinoj slici nalazi se po jedan lik koji je potpuno sam. Ti likovi ne predstavljaju nikoga postojećeg, oni su neodređene osobe, izmišljeni, izobličeni likovi s naznakama ljudskosti.

Prilikom procesa izrade slika, važno je naglasiti, autorica je sama napinjala platno na drveni okvir, te ga zatim preparirala, a ponegdje je izrađivala i sam okvir, spajajući drvene letvice. Za njen rad bitan je cjelokupni proces pa tako i taj materijalni, fizički doticaj (taktilnost) sa samim radom što joj pomaže da se dodatno s njim poistovjeti, a što također ima katarzični učinak.

Na početku procesa izrade naslovljenog diplomskog rada autorica nije planirala određeni broj radova, već je na umu imala samo određenu tematiku kojom se željela baviti. Izuzetno je važno spomenuti kako autorica za ovaj ciklus nije radila pripreme skice ili studije po kojima bi se kasnije vodila u izvedbi gotovog rada, već je svaka slika od početka bila i potencijalni gotov rad ili skica koju će kasnije odbaciti kao „promašaj“. Stoga je kod ovakve vrste procesa važna kvantiteta kojom se onda, kroz proces rada, dolazi do kvalitete.

Autorica nije imala konkretnu zamisao o tome kuda bi je točno inicijalna zamisao u procesu izvedbe mogla odvesti te nije ni slutila finalni ishod. Odbijajući sve odrediti na početku i zatim se slijepo time voditi, autorica uočava da voli da je njeni radovi iznenade, ugodno ili neugodno,

te joj otkriju nešto novo, povuku je u „provaliju“ u kojoj se ne zna kako izgleda dno i ima li ga uopće.

Upravo takvim se može opisati ovaj proces koji nije završen već će se sigurno nastaviti u daljnjim radovima, i odvesti autoricu u neke nove spoznaje o vlastitoj nutrini koju ona istovremeno želi upoznati koliko od nje dijelom i zazire.

U ovom ciklusu, autorica se vodila upravo tom unutrašnjom vizijom i danim, aktualnim stanjima svijesti i raspoloženja. Kroz spomenute likove pokušavala je oslikati svoja najdublja stanja koja je dosad „skrivala od drugih“, pa i od sebe; stanja koja ne razumije do kraja i za koja nije sigurna želi li ih uopće u potpunosti razumjeti.

2. RAZRADA TEME

Diplomski rad "Stanja" fokusiran je na izradu 13 slika s prikazima likova koji ne predstavljaju određene osobe već dočaravaju posebna stanja psihe, konkretnije: uprizorenja autoričinih unutarnjih (mentalnih, emocionalnih) datosti koje ona, pomoću oblika i boja nastoji iznijeti na vidjelo na materijalnoj podlozi slike. Pritom je atmosfera koju autorica želi postići jedna od glavnih intencija. Atmosfera se prvenstveno i ponajviše postiže figurama koje su u središtu prikaza. Njihov položaj tijela, izraz lica ili točnije fizionomija deformirani su i "defektni". Osim kroz likove atmosfera se postiže i bojom, slikom geste, te prikazom prostora koji je često „prisutan“ tako što „nedostaje“, radi čega su ove figure redovito smještene u *prostor bez prostornosti*. Lišen omeđenosti kutovima, taj je prostor gdjekad pomalo nadrealan te kao da prolazi kroz likove ili se s njima stapa što stvara ambijent nelagode.

Svaki je ovaj lik potpuno sam sa sobom. Likovi su odvojeni od svega, pa čak i sami od sebe. Oni nisu nigdje i ništa ne rade, a ako i razmišljaju, njihove su misli zatomljene, ili su pak tako zapletene duboko u njima da ih se više ne može (u prikazu) raspoznati.

U statičnom položaju, likovi na slikama pasivno kontempliraju u svojoj samoći i beznadnosti. Kod njih nema izraza raspoloženja, oni odišu ravnodušjem, prazni su. Nerijetko bez usta ili ruku, oni nepomično šute u svojoj bespomoćnosti.

Likovi, tjelesno manjkavi i izobličeni, zrcale unutarne ništavilo osoba, potisnute emocije i postaju indiferentni promatrači vlastite zbilje. Besmisao kojeg reflektiraju kao da im ne dopušta da sami sebe shvaćaju, da budu svjesni svog identiteta. Likovi nisu nitko imenovan, nitko određen - gotovo bez lica, bez karaktera, bez pokreta - nalaze se nigdje ili nigdje određeno. Tko su onda? Postoje li uopće?

2. 1. Sloboda i određenost. Egzistencijalističko gledište

2.1.1. Strah od odabira

Gledajući likove na slikama iz ovog ciklusa primjećujemo kako svi oni miruju. Niti jedan lik ne obavlja nikakvu radnju niti ima ikakav predmet, rekvizit ili alat kod sebe kojim bi mogao obavljati neku radnju. A zašto ne obavljaju nikakvu radnju, ne djeluju, nisu aktivni? Djelovati bi značilo izabrati nešto raditi. Oni ništa ne rade jer ništa nisu izabrali da rade. Prema filozofiji egzistencijalizma, čovjek je taj koji sam kroji svoju sudbinu, osobno odabire ono što smatra da je za njega najbolje, ili kako bi Sartre rekao: *...kazati da mi iznalazimo vrijednosti ne znači drugo nego ovo: a priori život nema smisla. Prije no što živite, život nije ništa, ali na vama je da mu date neki smisao, i vrijednost nije ništa drugo nego taj smisao koji izabirete.*¹ S obzirom na to da ovi likovi ništa ne rade, što znači da ništa nisu odabrali, njihova egzistencija nema smisla, a nema ga jer ga sami nisu odredili. Njihova razočaranost tako apsurdno proizlazi otud što im život nema smisla čemu su sami pridonijeli negacijom bilo kakvog izbora i odluke. Upravo zbog tog apsurdna tako očajno stoje u začaranom krugu umišljene bespomoćnosti kojom su sami sebe svojim neizborom ograničili. No, zašto su se tako ograničili? Umjesto da uživaju svu slobodu izbora koju imaju, ipak, čini se kao da ih ta sloboda više guši, nego što ih oslobađa.

Egzistencijalisti tvrde da *tijekom egzistiranja čovjek izabire egzistentnim nacrtom svoju esenciju i time sam sebe čini onim što jest i postaje slobodan, jer egzistirati i biti slobodan isto je.*² Upravo tu i jest problem. Ovi su likovi zarobljeni u vlastitoj slobodi jer se boje odabira. Odabrati nešto, značilo bi odbaciti sve drugo. Poznata je izreka: „Tko pogodi cilj, promaši sve ostalo!“ Ovi likovi zaziru upravo od toga. Pogoditi cilj znači pronaći smisao, a pronaći samo jedan određeni smisao značilo bi izgubiti sve drugo, druge moguće smislove odnosno ciljeve. Likovi sa slika u seriji koji su okosnica naslovljenog diplomskog rada su stoga ostali nepomični pred mnoštvom mogućih izbora koje nudi ne samo suvremeno konzumerističko društvo, nego i sam život kao takav – pred njim su zastali od muke, prepali se, i sada samo letargično stoje, nesposobni da odabiru. Oni su poput Roquentina iz romana *Mučnina* kojem je *...mučno jer jednostavno svega ima previše u svijetu, ne samo oko njega nego i u njemu. Kad bi bilo Boga, postojao bi vrlo dobar razlog što svijet i sve u njemu postoji, jer On bi to bio stvorio prema Svojoj božanskoj volji. Tada tu ne bi bilo tog mučnog preobilje stvari. Ali budući da nema Boga, sve obilježava taj isti nedostatak nužnosti, ista slučajnost, temeljni apsurd koji Roquentin osjeća posvuda oko sebe i nadahnjuje njegovu mučninu.*³ Sigurnost u ispravnost vlastitog odabira iziskuje veliku odgovornost, a ovi se likovi boje snositi odgovornost za svoje postupke. Tako u želji da izbjegnju strah, izbjegavaju odgovornost koja

1 Jean Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964., str. 141.

2 <https://proleksis.lzmk.hr/19267/> (pristupljeno: 07. 08. 2022.)

3 Philip Thody i Howard Read, *Sartre za početnike*, Zagreb, 2003., str. 19. Prevela: Marija Pappasarovski.

uzrokuje taj strah. A da izbjegnemo odgovornost, odbijaju djelovati na bilo koji način. Strah je, prema Sartreovu shvaćanju, *potpuna odsutnost opravdanja, kao i odgovornosti s obzirom na sve*.⁴ Oni znaju da ne bi imali nikakva opravdanja niti isprike za svoje postupke, da bi bili sami potpuno odgovorni za svoja djela. Oni su stoga, kako kaže Sartre, *osuđeni da budu slobodni*.⁵ Ovaj pisac i filozof nastavlja: *Samo zato što znamo da smo slobodni, a bojimo se te svoje slobode, ulažemo toliko truda da je izbjegnemo, i osjećamo olakšanje kad nam katkad pođe za rukom uskratiti sebi tu slobodu*.⁶ Upravo to rade likovi na slikama. Oni umišljaju da nisu slobodni kako bi tim samoobmanjivanjem⁷ opravdali svoj kukavičluk. No osim toga, oni se konstantno opetovano vrte u začaranom krugu između samoobmanjivanja (kako nemaju izbora); osvješćivanja (kako ipak imaju izbora); mrcvarenja (oko toga što da odaberu); odustajanja (od toga da išta izaberu jer ih je strah da ne pogriješe) i – konačno - tješnja (kada shvate da nema veze što ništa nisu odabrali) jer je svaki odabir jednako besmislen, što ih opet vraća na početak, na samoobmanjivanje. S obzirom da nisu sami sebe odredili znači da nisu odabrali svoju esenciju, pa tako ostaju nitko. Njihova egzistencija nema smisla, što znači da onda nisu slobodni, jer egzistirati i biti slobodan - isto je.⁸ U pokušaju da se ne odrede, ne ograniče i time (po-)ostanu slobodni, zapravo su izazvali kontradikciju i potpuno zarobili vlastitu egzistenciju do te mjere da gotovo ni ne postoje. Oni se unatoč svemu tome ipak doimaju smirenima - ili bolje rečeno: pomirenima s apsurdnošću njihove navodne slobode.

2.1.2. Nedovršenost

U cijelom ciklusu „Stanja“ autorica je namjerno ostavljala slike djelomično nedovršene. Nedovršenost ovih slika jedna je od njihovih glavnih karakteristika, ako ne i najvažnija. Za njihovu nedovršenost postoje dva razloga. Prvi je autoričino zaziranje od donošenja odluka, baš kao što i njeni likovi zaziru od istoga. Za dovršiti svoje slike trebalo bi odlučiti kakav će biti njihov krajnji definirani izgled. Ovako ih prikazujući - autorica se oslobađa te dužnosti. Zbog svoje nezavršenosti, slike nemaju svoga kraja, imaginarno se nastavljaju u beskonačnim potencijalno mogućim završecima.

Drugi je razlog sličan prvom: nedovršenost preslikava također zaziranje od definiranosti, no ovoga su puta sami likovi ti koji „odbijaju“ da budu dovršeni. Ili bi se moglo reći: „Njih nije volja da se završe.“

4 Jean Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Diskusija, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964., str. 147.

5 Ibid., str. 17.

6 Philip Thody i Howard Read, *Sartre za početnike*, prevela: Marija Paprašarovski, Zagreb, 2003., str. 37.

7 Ibid.

8 Vidi bilješku broj 2

Sljedeći je razlog nedovršenosti to što nedovršenost likova teži dočarati apsurdnost njihove imaginarnе egzistencije. Oni su samo djelomično dovršeni, jer samo djelomično – samo na slici – i postoje. Nezavršenošću u dojmu izvedbe nastoji se „opravdati“ nedorečenost likova i njihova neshvaćenost (od strane promatrača, njih samih, te autorice).

Ta se nedovršenost očituje tako što autorica likove na slikama ponegdje ostavlja gotovo u fazi skice, namjerno ostavljajući obrisne linije, ne trudeći se da ih sakrije: naprotiv! Ponegdje ih još dodatno naglašava. Na mnogim mjestima neobrađeni dijelovi podloge kao i vidljivima ostavljene konturne linije stvaraju dojam prozirnosti likova što odražava njihovu unutarnju, emocionalnu šupljinu, ništavilo. Tek postavljeni ili napola postavljeni, nedefinirani, ti se likovi doimaju jako krhkima.

Na nekim je mjestima platno ostalo netaknuto, sirovo, čisto. Na taj se način zadržava njegova izvorna „svježina“, i ne dopušta se mogućnost da dođe do slikarskog prezasićenja. Naprotiv, moglo bi se reći da ove slike „gladuju“ za još kojim potezom kistom.

Ove su slike naslikane na dosta raznovrstan način. Ta je raznovrsnost rezultat neodlučnosti, pa su tako ove slike dijelom crtež, a dijelom slike, obrađene negdje linearno, a negdje slikarski. Na nekim mjestima su pastozne, a na drugim lazurne. Na pojedinim segmentima prilično su razrađene, a na drugima su gotovo netaknute. Krajnji rezultat je „otvoren“ - mogli bi dovršenje slika, ali i likova, zamisliti u svim navedenim smjerovima, no i slike i likovi ipak zbunjeno stoje u vlastitoj zbrci i nejasnoći.

2.2. Zašto autorica slika? Odnos nje i likova na slici

Slikanje ovog ciklusa očito je bilo potaknuto potrebom autorice da se pokuša lakše nositi s apsurdnošću navedenih stanja koje doživljava zamršenima i mučnima.

Albert Camus tako na primjer kaže za umjetničku aktivnost i izbor da se postane umjetnik, *da je to jedan od privilegiranih načina da se ljudi nose s apsurdom*.⁹ Upravo tome autorici i služi umjetnička aktivnost. Kao što je već rečeno, razlog zašto autorica slika ove likove jest da sebi objasni svoja stanja. No zašto baš slika figurativno, zašto ta svoja stanja nije prikazala kao nešto sasvim apstraktno, kakva dotična stanja zapravo i jesu? Razlog je u tome što kroz zamišljene i predočene likove autorica nastoji „prebaciti“/preslikati svoja stanja na naslikane likove, projicirati svoje probleme na njih da bi ih se sama riješila, oslobodila. Paradoksalno je da ona sebi približava vlastita stanja na način da se slikanjem distancira od njih. Na taj način situaciju objektivizira što joj omogućava da je promatra iz šire perspektive i tako bolje razumije.

⁹ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) U Poglavlju 7 dotičnog teksta stoji: “Theory of expression: Camus, for example, makes artistic activity, the choice of becoming an artist, one of the privileged modes for humans to deal with the absurd.”

Iako likovi postoje jedino u glavi autorice i na podlozi platna, te nigdje van toga, autorica ih nastoji doživjeti kao druge, stvarne ljude, izvan nje, kao likove koji nisu njen produkt. Time pokušava uvjeriti samu sebe kako ona nije jedina koja osjeća ta mučna stanja, već zna da ih proživljavaju i drugi, baš kao i njeni likovi. Tako ona osjeća olakšanje, umišljajući kako nije jedina s tim problemom što je naravno fiktivno, jer autorica ipak zna da je sama stvorila te likove. I tu se ponovno javlja apsurd u vezi sa stvaralaštvom, o čemu Camus kaže: *Stvaralačka aktivnost, kao i sve slobodne aktivnosti, na kraju je samo još jedan apsurdni pokušaj suočavanja s apsurdnošću ljudskog života.*¹⁰ I tako se autorica nastavlja vrtjeti u tom začaranom krugu besmisla njene vlastite egzistencije i stvaralaštva kao uzaludnog pokušaja rješenja tih zavrzlama.

Osim toga, autorica koristi ovaj ciklus kao sredstvo kojim pokušava priznati drugima svoje strahove i slabosti, no ona im se ne želi ogoliti u potpunosti, ona ne „priznaje” drugima putem doslovnih naputaka da su to njena stanja već nastoji zavarati druge kako su to stanja njenih naslikanih likova. Autorica tako istovremeno nastoji otkriti sebe drugima i skriti sebe od drugih, iza ovih likova.

Na taj se način autorica distancira i od promatrača, ne komunicira direktno s njim, pošto se „pojavljuje” „prerušena” u likove na slikama. Ona se dakle djelomično razotkriva kroz svoje likove odnosno slike. U tom smislu postoji veza naslovljenog diplomskog rada i estetike egzistencijalizma.

Ta potreba za razotkrivanjem sebstva čovjekovom je biću iskonska, a umjetničko djelo prema egzistencijalistima ima metafizičku funkciju djelomičnog razotkrivanja u cilju razotkrivanja totaliteta bića, kako se navodi u članku „Egzistencijalistička estetika“ u *Stanford Encyclopedia of Philosophy* koji se povodom te tvrdnje poziva na Simone de Beauvoir i Mauricea Merleau-Pontya i njihove stavove o metafizičkom dosegu ljudske slobode koji je toliki da svaki pokušaj otkrivanja dijela svijeta ima za cilj otkrivanje „cjelovitog” bića. Oni su to dovodili u vezu s percepcijom odnosno s Husserlovim inzistiranjem na tome da i najdjelomičniji ili najsitniji čin percepcije uključuje referencu na širi horizont budućih potencijalnih percepcija.¹¹ Isti nam izvor nadalje pojašnjava te tvrdnje i učvršćuje njihovu relaciju sa slobodom: „Metafizičko

¹⁰ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) u Poglavlju 8 navodi se: "The artist: This leads Camus to conclude that creative activity, like all free activities, is in the end only another absurd attempt at dealing with the absurdity of human life."

¹¹ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) Tamo stoji: *Indeed, such is the metaphysical reach of human freedom that every attempt to disclose a portion of the world tends to aim for the disclosure of the "totality" of beings. This is because (as Husserl already insisted) the most partial or minute act of perception entails a reference to a broader horizon of future potential perceptions. Many existentialist writers have stressed this primordial, metaphysical function of the work of art as a partial revealing that aims to uncover the totality of Being.*

istraživanje i umjetnička praksa dijele temeljni cilj: oboje su načini da se ljudskim bićima otkrije njihova vlastita sloboda i odgovornost.”¹²

Tako i ovdje autorica svojim djelima - osim što nastoji priznati svoje strahove, a time i uputiti na cjelokupnost svoje osobnosti - otkriva i općenitu situaciju čovjekove besmislenosti naspram njegove slobode i vlastite volje.

2.3. Promatrač

Unatoč snažnoj vezi autorice i slika, te autorice i likova, trebamo razmotriti i odnos slika s promatračem.

U iskustvu percepcije to podrazumijeva ne toliko odnos sa slikama kao materijalnim predmetima/objektima na zidu koliko refleksiju promatrača o onome što vidi naslikano, o onome što se za njega u svijesti pojavljuje kao bitno. Važnu distinkciju slike kao predmeta, kao nositelja naslikanoga (*Bildträger*) i tog naslikanoga, tj. nekog motiva koji je siže/objekt slikanja (*Bildobjekt*) i koji nosi značenje uveo je osnivač fenomenologije Edmund Husserl (1859-1936)¹³. Značenjski su motivi u slučaju ovog diplomskog rada naslikani likovi.

Autorica je ovim ciklusom slika htjela ukazati promatraču na postojanje stanja „čitljiva“ iz izgleda likova, no ona mu time ne odaje kako su to njena vlastita stanja koja su istovjetna sa stanjem likova prikazanih na slikama. Na taj način ipak nastoji komunicirati s promatračem, ali ne izravno (što u svakom slučaju u slikarstvu nije ni moguće), već preko likova na slici. Promatrač u tom slučaju, gledajući likove na slikama, teško da uopće sluti kako oni autorici služe tome da dočaraju njena raspoloženja. Promatrač ih vidi samo kao samostalne likove neovisne o autorici ili bilo kome drugome: likovi postoje sami za sebe, promatrač ih gleda vjerujući kako njihov izgled prikazuje „njihova raspoloženja“.

Osim što je autorica htjela na decentan način priznati promatraču svoja stanja, njena je želja istovremeno bila i da ga pozove da se poistovjeti s ovim likovima i da se zapita o smislu svoje egzistencije na onaj način na koji je Jean Paul Sartre definirao ulogu umjetničkog djela (kako to prenosi jedan interpret njegovog filozofskog pristupa): *Umjetničko djelo predstavlja svijet ne samo u smislu da otkriva njegove aspekte, već i u smislu da poziva na ljudsko sudjelovanje, osobito u kolektivnom djelovanju. Sartreovim riječima, svaka “imaginarna prezentacija svijeta” je čin „jedne” slobode koja govori „drugim” slobodama o mogućim načinima*

¹² Ibid. *According to them, metaphysical inquiry and artistic practice share a fundamental aim: both are ways of revealing to human beings their own freedom and responsibility.*

¹³ Usp. Krešimir Purgar, Modaliteti slikovnog pojavljivanja, u: *Filozofska istraživanja* 144 God. 36 (2016) Sv. 4, str. 799–816 i/ili [265625 \(srce.hr\)](https://doi.org/10.265625)

*angažiranja slobode u svijetu.*¹⁴ Autorica tako nastoji kod promatrača izazvati uznemirenje te zabrinutost i empatiju prema deformiranosti, krhkosti i pasivnosti ovih likova i upozoriti ga na moguću njegovu (promatračevu) vlastitu pasivnost i izmoždenost zbog uvjetovanosti njegove slobode i egzistencije.

Što se tiče likova, oni su uistinu sami na slikama, ne „znaju“ ni za autoricu, ni za promatrača. Oni ne gledaju prema van iz slike, za njih postoji samo prostor unutar slike tj. imaginarni prostor prikazan na slici. Za razliku od likova koji ne gledaju u smjeru promatrača, promatrač njih gleda i doista vidi svojim očima, što znači u svojoj svijesti, imaginaciji i interpretaciji. Promatrač ovdje ne može stupiti u dijalog „oči-u-oči“ s likovima na slici, no može u vlastitoj imaginaciji prisluškivati njihov unutarnji monolog.

Ovi likovi ne predstavljaju direktno autoricu, u smislu preslikavanja njenog vizualnog obličja, već dočaravaju njena unutarnja stanja, a takva ista stanja može imati i bilo tko drugi. Tako je ovaj rad u izvjesnom smislu vrsta autoričinog autoportreta, ili bolje reći portreta autoričinih stanja, a istovremeno i mogući „portret“ bilo koga drugoga tko se u njemu uspije pronaći. Ovakav pristup autorice podrazumijeva povjerenje u moć umjetničkog djela u onom smislu koji se spominje u članku o egzistencijalističkoj estetici u Stanford-enciklopediji:

Stoga umjetničko djelo uključuje slobodu koja nije samo umjetnikova, već i od publike.

*Bez promatračeve kontemplacije ili čitateljeva čitanja, izraz umjetničkog djela ostaje čisto subjektivan. Ono postaje objektivno, očitujući svoj smisao u stvarnosti, tek kroz simboličku konzumaciju publike. Taj čin, međutim, nije pasivan: on mobilizira vlastitu moć izražavanja i mašte publike.*¹⁵ Tako, unatoč raznim autoričnim namjerama u smislu toga što bi ona željela da promatrač vidi u njenim slikama i kako bi se to po njoj trebalo na njemu odraziti, ipak je promatrač taj koji sam o tome odlučuje. Promatrač treba dovršiti ovaj ciklus svojim vlastitim promatranjem/tumačenjem, odnosno svojim dojmom i mišljenjem kojeg sam stvori gledajući slike. No ipak, odabranim motivima i specifičnom slikarskom obradom, autorica usmjerava promatrača na određenu tematiku i senzibilitet. Ne možemo znati kako će slike točno utjecati na promatrača - svaki promatrač neće, naravno, djelo doživjeti na potpuno isti način niti će se svatko moći s njim jednako snažno poistovjetiti. Ipak sigurno je da će ove slike u svima

¹⁴ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) U Poglavlju 4. s naslovom *Art as expression of human freedom* stoji: *The work of art presents the world not just in the sense that it reveals aspects of it, but also in the sense that it calls for human involvement, notably in collective action; In Sartre ' s words, every "imaginary presentation of the world" is an act of "a" freedom speaking to "other" freedoms about possible ways of engaging freedom in the world.*

¹⁵ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) U poglavlju 4. *Art as expression of human freedom* nalazimo sljedeće promišljanje: Therefore the artwork involves a freedom that is not just that of the artist, but also that of the audience. U poglavlju 9 stoji: Without the spectator's contemplation, or the reader's reading, the artwork's expression remains purely subjective. It becomes objective, manifesting its sense in actuality, only through the symbolic consumption of the audience. This act, however, is not passive: it mobilises the audience's own power of expression and imagination.

izazvati neku vrstu nelagode. Dočaravanje tome imanentnog mučnog ambijenta bio je - u smislu slikarske izvedbe - zasigurno najveći izazov i jedan od važnijih autoričinih ciljeva.

2.4. Usporedba diplomskog rada „Stanja” s autoričnim prethodnim radovima

I u svim prošlim autoričnim radovima možemo primijetiti istu zaokupiranost temom određenosti i konačnosti, te zaziranje od donošenja finalne odluke kakvo je prisutno i prethodno opisano u pogledu na naslovljeni diplomski rad.

Razmotrimo li autoričin završni rad pod nazivom: „Autoportreti; Stalnost i promjenjivost identiteta” saznajemo da je ona u kontinuitetu od 40 dana svaki dan slikala po jedan autoportret. Glavni autoričin fokus pri izradi završnog rada bio je upoznavanje i izgradnja sebe kroz proces slikanja ne jednog nego čitavog niza autoportreta. Slikanjem više autoportreta autorica sebi otvara mogućnost uvijek ponovnog biranja očišta, ponovnog određivanja sebe. Tijekom izvedbe završnog rada veliki je naglasak bio stavljen na kontinuitet čime je autorica željela naglasiti kako se ne možemo i ne moramo nikada do kraja odrediti, već da se ta izgradnja nas samih događa tijekom čitavog našeg života. Razlika završnog u odnosu na naslovljeni diplomski rad očituje se u orijentaciji: dok je završni rad bio usmjeren na pozitivne aspekte neodređenosti i otvorenosti u diplomskom radu prevagu ima pomalo zloslutna primisao o određenost i konačnosti. U oba se rada nastoji izbjeći određenost, no kod završnog rada to se događa na način da je autorica sebi omogućila više izbora kako bi izbjegla ograničenje na jedan finalni izbor, zbog čega se tom radu može pridati pozitivan stav kao osnovni ton u pogledu neodređenosti. U diplomskom radu s druge strane naslikani likovi također upućuju na zazor od određivanja/određenosti, no autorica njihovu pojavnost predočava na način pasivnog izgleda likova: oni ne rade, ne poduzimaju ništa, već se predaju, odustaju od svake aktivnosti. Zaključak je da se u oba rada nastoji izbjeći određenost, no u završnom radu to izbjegavanje se postiže autoričinom aktivnošću u smislu opetovanog novo-određivanja vlastitog lika/izgleda (autoportreti), a u diplomskom se radu izbjegavanje konačnosti očituje kroz pasivnost prikazanih likova.

Prilikom komparacija naslovljenog diplomskog rada s prethodnim radovima autorice valja uzeti u obzir i njen rad pod nazivom: „De- konstrukcija”. Autorica je ovdje na istoj podlozi slikala više svojih autoportreta jedan preko drugoga. Stvarajući svaki sljedeći, novi autoportret, uništavala je, prekrivala onaj prethodni, no svaki je zabilježila fotografijom što je zatim spojila/montirala u video *loop* i tako sliku učinila pokretnom, nečim što se stalno ponavlja tako da se čini da nema svoga kraja, a ni početka, već da se neprestano nadograđuje. U ovom se radu dakle također očituje već spominjani i opisani interes za nedovršenost, za izbjegavanje konačnosti jer niti jedan od dotičnih autoportreta u „De-konstrukciji“ nije završen, već je samo nastavljen, pretvarajući se u uvijek sljedeći, novi autoportret.

Rad pod nazivom „Alter-ego“ također bi bilo dobro usporediti s diplomskim radom. Autorica je i ovdje slikala autoportret, ali na način da se „prerušila“ u druge osobe te ih stavom tijela i izrazom lica oponašala. Osobe koje je utjelovila poznate su ličnosti koje su utjecale na nju kroz njen razvoj i s kojima se ona znala poistovjećivati. Autorica ih naziva svojim pomoćnim ličnostima koje su joj služile da bi se distancirala od sebe pri donošenju važnih odluka, prebacujući tako odgovornost za svoje postupke na te poznate ličnosti. Sličnost ovoga s diplomskim radom prisutna je kroz autoričinu želju za distanciranjem od sebe same kroz druge. U radu „Alter-ego“ to je postignuto kroz prikaze sebe u ulozi nekih drugih, ali stvarnih osoba koje postoje u realnom svijetu, dok je u naslovljenom diplomskom radu to postignuto preko izmišljenih, nepostojećih likova koji su isključivo plod autoričine mašte. Osim tematiziranja želje za distanciranjem od sebe, te za projiciranjem vlastitih problema i situacija na druge, u oba je rada prisutna tematika izbjegavanja donošenja odluka zbog straha od posljedica.

Autorica u svim spomenutim radovima u komparaciji s naslovljenim diplomskim radom vrlo očigledno izbjegava odrediti bilo kakvo konačno rješenje (dovršenost izgleda likova) na koje bi se ograničila. U radu „Alter-ego“ ona čak „uvjerava“ sebe kako ona nije ta koja donosi ikakve odluke, pa tako i ne može praviti pogreške, već su preuzeti izgledi i geste poznatih ličnosti ti na koje autorica prenosi odgovornost. Moglo bi se reći da je naslovljeni diplomski rad dosada najiskreniji autoričin rad jer on predstavlja korak dalje u artikulaciji iste problematike. Autorica kroz svoje zamišljene i predočene likove ovdje nastoji proizvesti dojam kako oni više ni ne pokušavaju skupiti hrabrost za donošenje bilo kakve odluke: oni odustaju od nalaženja bilo kakvog polovičnog rješenja kojim bi ostvarili privid kako su slobodni kao što je to bio slučaj u prethodnim spomenutim radovima. Isti dotični likovi ne izgledaju više niti tako kao da imaju želju za funkcijom prijenosa odgovornosti na nekog drugoga kao što je to bio slučaj s npr. prikazima u radu „Alter-ego“. Likovi u diplomskom radu „Stanja“ izgleda da više ni nemaju druge opcije i izbora: prepušteni su jedino sami sebi. Zaključno je jedina osoba koja ovdje izbjegava odgovornost ostala sama autorica tih likova, a oni služe upravo tome: da na njih prebaci odgovornost za svoju vlastitu neodlučnost, svoj „kukavičluk“.

Iz opisa spomenutih odabranih prijašnjih radova autorice mogle su se jasno slijediti etape koje su vodile do njenog diplomskog rada nazvanog „Stanja: Osuđenost na slobodu“. Iz usporedbe prijašnjih i aktualne teme rada ističe se i proizlazi određena vrijednost kontinuiteta u pristupu i stvarnom cilju autorice kojeg ponajbolje iskazuje sljedeći citat iz Stanford-enciklopedije koji se poziva na Camusa i Merleu-Pontya:

*Budući da je izražajni svijet istinskog umjetnika nova perspektiva na svijet koja je identična umjetnikovom cjelokupnom idiosinkratičkom načinu bivanja-u-svijetu, postojat će duboki, temeljni kontinuitet u njegovom ili njezinom radu. Komunikacija koju umjetničko djelo uspostavlja kroz vrijeme i prostor djeluje, prije svega, unutar samog opusa, s temama i stilskim karakteristikama koje odjekuju jedna u drugoj.*¹⁶ Očito se svi radovi jednog/e umjetnika/ce na

¹⁶ <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.) U poglavlju 8 imenovanog izvora stoji: *Since the expressive world of a genuine artist is a new perspective onto the world that*

koncu mogu doživjeti kao jedan rad, jer se kroz sve radove istog autora/ice zapravo uvijek može opaziti i iščitati jedna nevidljiva temeljna nit koja ih jače ili slabije povezuje. To se događa zato što umjetnika/cu, kao i svakog čovjeka, ipak uvijek najviše zaokuplja (unatoč mnogima!) jedan određeni problem koji se u neopreznim i površnim (samo)analizama može pričiniti kao više različitih i nespojivih preokupacija. Najuočljivija preokupacija umjetnika/ce vjerojatno je i njegova/njena najistaknutija karakterna crta, obilježje osobnosti koje ga/ju najviše određuje i od koje najviše zazire, barem na svjesnoj razini. Umjetnost međutim zato i postoji - između ostaloga - kao mogućnost da se nedostaci i strahovi sublimiraju kroz djela, pri čemu stvaralačka djelatnost u jednoj od svojih funkcija može biti i posebna vrsta terapije s katarzičnim učincima.

is identical with the artist's whole idiosyncratic mode of being-in-the-world, there will be a deep, underlying continuity in his or her work. The communication that the work of art establishes across time and space operates, first and foremost, within the oeuvre itself, with themes and stylistic traits echoing each other throughout it. (Camus 1942b, 102–103; Merleau-Ponty 1964b, 67).

2. 5. Opis i objašnjenje slika iz ciklusa „Stanja“ te njihova usporedba

Slika broj 1

Cijela je podloga slike br. 1 prvotno bila prebojana (točnije preparirana) jednoličnim tonom „pastelne“ primarne žute boje. Na ovoj su slici pozadina i prostor na slici/slikani prostor jedna te ista stvar. Figura na slici ne izgleda kao da stoji u prostoru: više se čini kao da u njemu lebdi. U pogledu prostora možemo vidjeti suptilno naznačene vrlo tanke linije koje označavaju kut zamišljene prostorije u kojoj se figura nalazi.

Smještaj i veličina figure u odnosu na određenje prostora nisu u skladu, miješa se više perspektiva. Prostor nije određen jedino linijama. Njega itekako određuje, više nego same linije, njegova neodređenost, nejasnoća koja se postiže velikom tamnom modro-zelenom, „organskom“ plohom



Slika broj 1

koja se nalazi u pozadini figure koja sa svoje strane kao da iz te plohe iskrsava, na nekim se mjestima jasno odvajajući od nje, a na drugima se s njom stapajući. Ta tamna ploha koja je identična prostoru slike ima blage magličaste prijelaze u svijetlije, u stvari lazurnije dijelove tako da se čini kao da je prostor zapravo jedan neodređeni crni (zapravo jako tamni modro-zeleni) oblak koji se na rubovima gubi, nestaje, te se pretvara u tekuće stanje, pa se razlijeva niz sliku, doimajući se poput akvarela.

Figura ima „šuplinu“ u sebi kroz koju se nazire prvotni nanos boje (preparacija), a isto se događa i na pojedinim drugim djelovima figure, pa i slike. Na taj se način figura dodatno povezuje sa prostorom, te tako izgleda da nije samo figura ta koja se nalazi u prostoru, već se i prostor nalazi u figuri. Ustvari, isto kao što je ona dio prostora, tako je i prostor dio nje, postajući tako jedno s njim. Tako se dodatno događa ta neodređenost prostora i lako stapanje figure s pozadinom/slikanim prostorom. Čini se kao da taj prostor proždire figuru, ona se u njemu postepeno rastapa i polako nestaje.

Neki dijelovi dotične figure također su pokriveni bojom, slikarski dorađeni, dok recimo ruke u području podlaktica i dlanova vidimo tek jedva naznačene konturnim linijama te kroz lazurni sloj boje, identičan kao i kod prostora. Na taj način se ponovno stapaju figura i prostor.

Tamni oblak iza glave figure tonski je i bojom potpuno isti kao i prostor „u šupljini glave” figure. Glava figure ima „šupljinu“ u sebi koja je postignuta “prašnjavom” (kredastom) linijom koja zatvara ili, bolje reći, otvara glavu, pokazujući njenu prazninu koja je stopljena s crnilom prostora/pozadine. Osim te rupe u glavi, šupljina lica i glave se postiže i naziranjem žute boje početne podloge u području figurinog nosa.

Kod lica, slično kao i kod tijela, pa čak još radikalnije, opet uočavamo konture tj. jasne granice lica i pozadine u kombinaciji sa sasvim neodređenim zamućenim stapanjima lica s pozadinom. U području brade, lice se gotovo potpuno stapa s područjem prsa.

Glava izgleda kao maska koja lebdi u zraku ostavljena bez oslonca na ikakvu glavu ili bilo kakav objekt. Izgleda kao da cijela figura visi u zraku i da će se svaki čas srušiti. Ruke se ispod laktova postepeno gube, gotovo da prelaze u ništavilo. Ova figura ima ruke, ali one su takve da s njima ništa ne može, a ni ne želi, drži ih prekrížene. Izgleda kao da se figura laktom naslanja na prazninu i pada osjećajući da nema ničega pod njom.

Iako cijela slika izaziva nelagodu, boje na ovoj slici su prilično vedre. Ova figura nosi na sebi šarenu majicu koja podsjeća na majicu nekog akrobata iz cirkusa, a u svom licu ima nečeg klaunovskog (cirkuskog). Klaunovi su inače likovi koji ljude pokušavaju zabaviti i nasmijati, no ova figura nikoga ni ne vidi, a kamoli da nekoga može nasmijati, a ne možemo reći ni da sama izgleda veselo. Doduše može nam se učiniti da postoji nekakav blagi smiješak, no to bi se prije moglo opisati kao isforsirani osmijeh luđaka s naznakom prigušene histerije. On u sebi krije ironični podsmijeh nad svojom apsurdnom sudbinom. To šarenilo boja kao i taj klaunovski aspekt kontriraju mučnosti koju izaziva cijela slika te taj veseli aspekt samo još dodatno potencira ironiju i mučninu u dojmu ove slike te stvara određenu lucidnost cijelog prizora. Taj motiv klauna prisutan je i na drugim slikama u ovom ciklusu.

Usta su pomaknuta u stranu kao da izlaze iz lica. Usne izgledaju kao nateknuta masnica ili pak apstraktna mrlja boje. Jedino po čemu zaključujemo da se radi o usnama je pouzdanost o mjestu, jer mi inače znamo da usne tu trebaju biti. Figura se čini kao da joj je netko slomio vilicu.

Njezin pogled ne gleda ni u jednom pravcu. Dva oka su previše udaljeni jedno od drugoga; jedno je postavljeno više, a drugo niže; nejednake su veličine i različite u slikovnom tretmanu. Oči nemaju jasno definirane zjenice i šarenice. Slično kao i kod usta, gotovo samo zbog njihova položaja u odnosu na lice, zaključujemo da se radi o očima. Nos naznačen konturnim linijama te prikazan iz više perspektiva istovremeno, podsjeća na kubistički način slikanja. I tu se događa kontrast u načinu obrade. Nos koji je obrađen pretežno s linijama izgleda kao konstrukcija od koje će tek nastati nos tako što će se prekriti slikarskim potezima boje. No ovdje se događa obratno: konturne linije su te koje su napravljene naknadno kao nešto dodatno, a s druge strane imamo obradu brade, nema nikakvih linija ni kontura, pa čak ni ploha, već samo mutne mrlje lazura koje se stapaju s lazuram zelenog „oblaka” prostora.

Kombinacijom konstrukcijskih linija i mutnih ploha, te prazninom koja se prozire kroz figuru, ona se čini kao da je počela izgrađivati armaturu koja će je držati uspravnom s obzirom na to da očitoma nema kralježnicu. No ta se armatura počela rušiti još prije nego što se uopće i postavila. A figura se doima kao da nema meso već je kao para, magla koja pokušava stajati na toj klimavoj i raspadnutoj armaturi. Isto tako, osim što se dijelom čini kao magla koja lebdi, s druge strane čini da je teret u području dna majice pritišće prema dnu slike. Po tome izgleda da je majica stvarnija od same figure, pa i prostora - ona je najmaterijalnija na cijeloj slici.

Figura nije centrirana u slici, već je sramežljivo smještena u stranu kao da se želi zaštititi od mračne praznine prostora.

Slika broj 2

Na slici br. 2 još uočljivije nego na prethodnoj ponovno se javlja klaunovski aspekt. Ovdje opet imamo šarenilo košulje koje potencira crnilo pozadine. Na ovoj je slici prostor opet istovjetan s pozadinom - ponovno je izveden u obliku velike crne mrlje, ovog puta naslikane gušćim slojem boje ispod koje se opet nazire onaj prvi sloj pokrivne preparacije u zelenkasto-oker boji. Sama figura opet u sebi ima prozirnost, kroz nju se nazire i crnina maglastog prostora kao i ta zelenkasto-okerasta ploha same pozadine. Tako ponovno imamo dojam da figura levitira u prostoru i da prostor kroz nju prolazi. Dlanovi su ovdje dosta „teški”. Ta težina se očituje u načinu njihove obrade. Sloj boje je na njima dosta pokrivan; prostor se kroz njih ne prozire, osim u području figurine lijeve podlaktice koja je smještena pri dnu slike.



Slika broj 2

Figura kao da se rukama ograđuje od ostatka svijeta, zatvara u sebe. Ruke su u položaju sličnom onom kojeg se zauzima za molitvu. Glava je blago pognuta prema dolje.

Figura se tako doima jako spokojnom. To je upravo to mirenje sa sudbinom o kojem je već bilo riječi. Lice opet nema jasno određene (realno prikazane) oči. One su samo dvije mrlje različitih veličina, boja i položaja. Figurino lijevo oko izgleda više kao očna duplja što dodatno pojačava dojam da se radi o lubanji. Crvena boja oka asocira na krv, što ovu figuru čini još izmučenijom, krhkijom, a mogli bi reći i smrtnijom. Obrada je nosa slična kao i kod prethodno opisivane slike s tim da ovdje nos podsjeća na klaunovski nos što kontrirajući s krvavo „iskopanim” okom simultano pojačava dojam u oba segmenta. I opet se javlja ista ironija. U području usta nalazimo običnu mrlju boje i upitno je predstavlja li ona usta ili figura uopće nema usta već je to samo neodređena mrlja koja se tu slučajno našla. Konturne linije usijecaju obraze i čini se da figura ispod jagodične kosti (ispod crvenog oka) nema lica, a s druge strane obraza kao da joj je otkinut dobar dio lica i dio usana kao i brade.

Brada je i ovdje neodređena, ali ne mrljama boje već, naprotiv upravo linijama koje se isprepleću i presijecaju u raznim smjerovima tako da im se gubi putanja. S obzirom da je jedno oko dosta niže postavljeno od drugog, a tako i obraz koji ga slijedi, te se glava postepeno sužava prema dole, izgleda kao da će težina cijele glave procuriti kroz mali otvor brade. Kroz gornji dio lica u području čela nazire se crnina pozadine što ponovno pokazuje prozirnost figure.

Konturna linija sa desne strane figurina lica ne ograđuje precizno obraz od pozadine, već blijedo-zelena ploha lica „bježi”, proklizava ispod konturne linije što ukazuje na to da lice kao ni tijelo nije nešto čvrsto, već se raspada, razlijeva na sve strane. U licu ove figura osim klaunovskog elementa ima i nečeg životinjskog. Široki nos npr. podsjeća na njušku. Iznad velikog crvenog oka vidimo trokutastu blijedo-ružičastu plohu. Ona izgleda kao nešto dodano naknadno, nabačeno na lubanju. To bi mogao biti komad kože ili kompleks mišića. Tu se prilikom slikarske obrade, što se zapravo može vidjeti na gotovo bilo kojem drugom dijelu slike (i bilo koje druge slike iz ovog ciklusa), uspostavlja nedefiniranost, neodlučnost, što i kod gledatelja nastoji izazvati zbunjenost i njegovu vlastitu neodlučnost ili bolje reći nesigurnost oko onoga u što gleda. Promatrač tako gleda, ali teško da može uvijek racionalno i logično objasniti što točno vidi tj. što bi točno to što vidi trebalo predstavljati i bi li išta uopće trebalo predstavljati. Figura ima jako malu glavu u odnosu na ramena i ostatak tijela. Tako je glava, iako puno manja od tijela, s obzirom na njegovu prozirnost, puno „teža” od tijela. Zbog glave koja podsjeća na lubanju i zbog prozirnosti tijela ova se figura čini kao “kostur bez kostiju”. U području oko vrata, na crnoj plohi uočavamo tanke blijedoružičaste linije, a oko glave blijedožute linije koje ju okružuju što dodatno stvara dojam bestjelesnosti figure. Potezi na rukama slični su potezima na košulji, kao i na vratu - autorica ne čini veliku razliku među ovim segmentima u slikarskoj obradi. Košulja je jednako živa, ako ne i življa, u odnosu na samu figuru.

Slika broj 3

Figura na slici br. 3 sjedi beživotno zavaljena na podu podsjećajući na krpenu lutku. Iako je slikarska obrada ove figure - za razliku od prethodno opisivanih, poput duhova prozirnih figura - pretežito riješena pokrivnim slojem boje, i kod nje se očituje izvjesna bestjelesnost - figura "pati" od nedostatka kičme i kostiju uopće na što ukazuje njen položaj u mlohavoj zavaljenosti. Za razliku od postojanosti tijela, mada „neživog”, tj. njegove pokrivenosti u slikarskom smislu, lice figure je prozirno - prozire se boja pozadine kroz njega. Lice/glava se i ovdje pojavljuje poput „duha”, ili pare. Kroz cijelu figuru možemo uočiti crvenu konturnu liniju koju primjećujemo i na pozadini slike pokraj figurine glave - na to je mjesto očigledno autorica prvotno mislila postaviti glavu. Taj element jukstapozicioniranosti posebno



Slika broj 3

stvara dojam da je figura nešto nestalno, neodređeno. Konturna crvena linija na ovoj slici postiže nešto slično onoj prozirnosti i „levitiranju” figure o čemu je bilo riječi na prethodnim slikama. Crvena linija kao da prikazuje šupljine, rupe koje probadaju tijelo figure čime se opet (no, ovoga puta puno suptilnije) postiže praznina i nepostojanost figure. Figurina glava stvara sjenu na naslikanom zidu/pozadini. Sjena glave na zidu je, u smislu slikarskih poteza, puno postojanija, čini se „težom”, opipljivijom od same glave. Osim toga, sjena je prilično nelogična, nerealna. Možemo zamijetiti „rupu” pri vrhu sjene, a također i neujednačenost tonova sjene - negdje je svijetlija, negdje tamnija - bez ikakve utemeljenosti naspram figure. Uočava se i sjenino postepeno blijeđenje i nestajanje, kao da je i sama sjena duh koji nestaje. Preklapanje, stapanje figure s pozadinom i ovdje funkcionira, no to nije postignuto lazurama i zamućenim plohama, već - kod motiva cipela - jasno vidljivim potezima boje (boja pozadine/poda) koji prelaze preko cipela remeteći na taj način njihov oblik i “granicu” s pozadinom te tako izgleda kao da se cipele utapaju u pod na kojem figura sjedi. Isto se može zamijetiti i u području gdje haljina „graniči” s podom. A neka vrsta stapanja dlanova i poda postignuta je korištenjem gotovo istih tonova i nijansi boje za oba motiva. Unatoč svojoj prozirnosti, glava se čini teškom i kao da je tijelo jedva nosi. Tu se stvara paradoks. Pozadina/zid ima lazurne poteze pastelne

blijedo-tirkizne boje kroz koje se nazire bjelina preparacije. „Zid” je pri dnu prekriven gušćim nanosima boje tako da se čini da je zid nekakva kiša ili nešto apstraktno što se zgušnjava i zbog svoje gustoće pada prema dnu. „Pod” - koji bi mogao biti i meki jastuk - od zida ili praznog prostora pozadine dijeli samo njihova razlika u boji koja stvara granicu među njima. K tome uz tu granicu vidimo i ostavljenu tanku liniju bijele preparacije kao i ostavljenu crvenu konturnu liniju. Pod kao što je već spomenuto ulazi u područje cipela i haljine, a isto se zbiva i na dijelu granice između poda i zida koji tu prelaze jedan u drugi. Ovdje ponovno valja uzeti u obzir nelogičnost sjene na zidu: ona je na zidu dosta jaka, a istovremeno na podu uopće ni nema sjene koju bi figura svojim položajem u ovoj situaciji trebala stvarati. Štoviše - crnina sjene na zidu kao da i nije sjena već nekakva rupa u koju će figura upasti. No, istovremeno se čini kao da figura ni nije naslonjena na taj zid već kao da je naslonjena na prazninu. Zaključujemo da ova pozadina može predstavljati zid, zavjesu, zrak, prazan prostor ili jednostavno apstraktnu pozadinu. Lice je rađeno na način da su se prvo na pozadini slike označavale njegove konture kao i struktura cijelog lica (i tijela) crvenom linijom. Sve to je autorica zatim ponovno prekrila lazurnom bojom istovjetnom s bojom pozadine. Kroz lice se proziru linije kojom se lice postavljalo na podlogu. Tu istu liniju vidimo i oko glave i pokraj nje, pa to izgleda kao „aura” figure koja međutim zbog svog crvenila zloguko podsjeća na krv, posebno u području tjemena gdje izgleda kao da je glava rascijepana. Lice izgleda izmučeno, izgubljeno.

Na licu vidimo isto odsustvo pogleda kao u prethodnim primjerima. Lijevo oko više podsjeća na očnu duplju nego na oko. Sjena na obrazu postignuta je tamnom lazurom pa izgleda više kao nešto što siječe obraz nego kao njegova sjena. Usta izgledaju kao da su izranjena te se slijevaju niz bradu. Pitamo se jesu li to otvorena usta? Ili je to rana? Ili razmazana šminka? Ili se ta usta rastapaju? Jesu li to uopće usta? Sjena u području čela sadrži u sebi liniju se spušta pa kao da presijeca lice. Sjena je istog tona kao i granica koja odjeljuje vrat od marama na vratu, pa izgleda kao da je cijela glava odsječena od tijela.

Slika broj 4

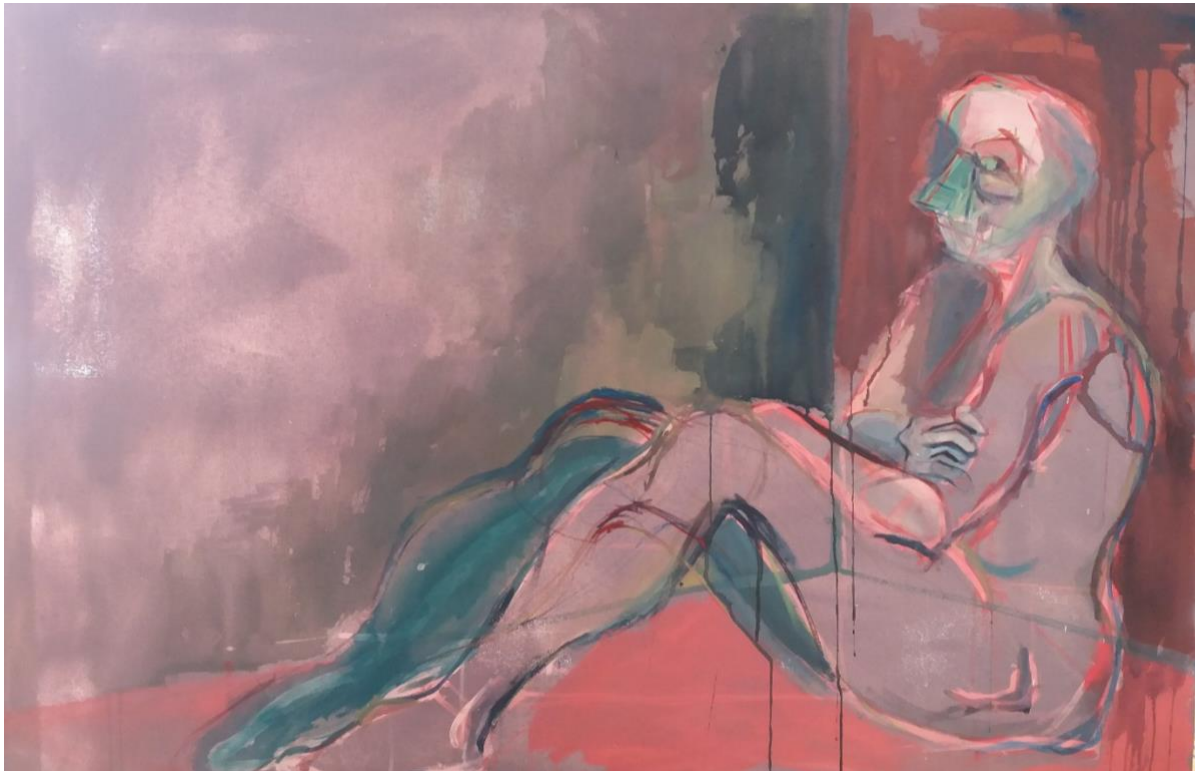
I na slici br. 4 prevladava neodređeni magličast prostor. Iza figure vidimo crninu u kojoj se dijelom očituje i figurina sjena. Figura se ovdje, na svojim rubovima, dosta strogo odjeljuje od prostora. Ona i prostor međutim i dalje su jedno iz tog razloga što je unutrašnjost figure istovjetna s podlogom (a i prostorom, jer su prostor i podloga jedno te isto). Stoga opet imamo tu šupljinu, prazninu figure. Tijelo figure čini se još praznije od samog prostora, jer na velikom dijelu tijela ne nalazimo nikakve poteze, dok su



Slika broj 4

potezi kistom na pozadini puno življi i uočljiviji. Ovdje se čini kao da imamo rendgenski snimak figure. Možemo vidjeti kosti koljena i noge koje su obrađenije nego na primjer na prstima ruke. Isto tako u glavi nalazimo apstraktnu nakupinu linija koje bi, zbog svog smještaja, mogle aludirati na mozak. Figura nema jedno oko, a drugo oko, u vidu velike crvene mrlje, izgleda kao da je iskopano i to ne samo ono, već i dobar dio glave oko njega. Može biti da je oko krvavo jer je izmrcvareno od pretjeranog gledanja. Lice je tako bez očiju, bez nosnica i ustiju. Činjenica da lice nema usta simbolizira nemogućnost govora ili odbijanje govora. Sjedeći položaj, kao i prekrižene ruke opet upućuju na neaktivnost. Ruke su prekratke i nelogično presavijene pa se čini kao da je figura slučajno (ili namjerno) zapetljala svoje ruke i više ih ne može ili ne želi otpetljati. Taj mozak koji se prozire kroz rasječenu lubanju, može upućivati na to da je figura pretjerano puno razmišljala što ju je, izmrcvarilo do te mjere da se počela raspadati, pretvarajući se u lešinu. Težina figurinih misli očituje se i u težini glave, s obzirom na to da je glava puno veća i dorađenija od tijela. Veliku glavu pridržava mali tanki vrat, a šupljina tijela dodatno stvara dojam da tijelo jedva da može nositi glavu. Praznina tijela i ovdje upućuje na duhovnu ispraznost.

Slika broj 5



Slika broj 5

Figura na slici br. 5 je ponovno u sjedećem položaju, boja tijela odgovara boji pozadine tj. ostavljena je boja pozadine i na njoj su samo ocrtane obrisne linije koje označavaju figuru. Figura nije posebno bojana, osim njene desne noge i nekoliko detalja, kao što je to bio slučaj i na prethodnoj slici (slika br. 4). Prostor je ovdje određen linijama koje stvaraju kut, a taj se kut prozire kroz tijelo figure. Stoga opet nailazimo na preklapanje figure sa slikanim prostorom. Boja sa zidova se cijedi niz njih, preko figure. Na ovoj slici dosta je zbunjujući odnos plošnog i trodimenzionalnog. Upitno je međutim je li figura samo prozirna, pa se prostor kroz nju prozire ili taj prostor uistinu prolazi kroz nju. Kako se boja sa zidova cijedi preko figure nastaje dodatno zbunjući efekt. Također se i noga prozire kroz drugu nogu. Ruke su i ovdje prekrivene što opet upućuje na neaktivnost, pasivnost figure. Ni ova figura nema usta, što zajedno s njenim prekrivenim rukama pojačava dojam njene bespomoćnosti.

Slika broj 6

Figura i na slici br. 6 sjedi, smještena u sredinu slike i okrenuta prema promatraču, ali ne gleda u njega. Figura izgleda smireno što je postignuto njenim centralnim smještajem u format. Opet možemo uočiti odsustvo pogleda. Lijevo oko kao da je prekriveno različitim magličastim plohami boje (jedna preko druge). Upitno je postoji li ispod tih ploha oko ili ju to samo očna duplja? Ili same te plohe predstavljaju oko? Drugo oko ima samo označenu arkadu. Lijevi obraz tj. jagodična kost je ujedno i oko. Ono na rubovima magličasto nestaje, te opet nastaje zbunjenost u vezi onoga što je uopće prikazano. Velik dio obraza nedostaje. Pitamo se nedostaju li figuri usta ili su skrivena ispod zelene plohe boje? Cijelo je čelo premalo. Obrada nosa slična je kao i na slikama br. 1, 2 i 5 - konstrukcijske linije naknadno su označene preko ploha boje. Jukstapozicioniran obris figurine glave i ovdje stvara svojevrsno ozračje, bestjelesnost figure.

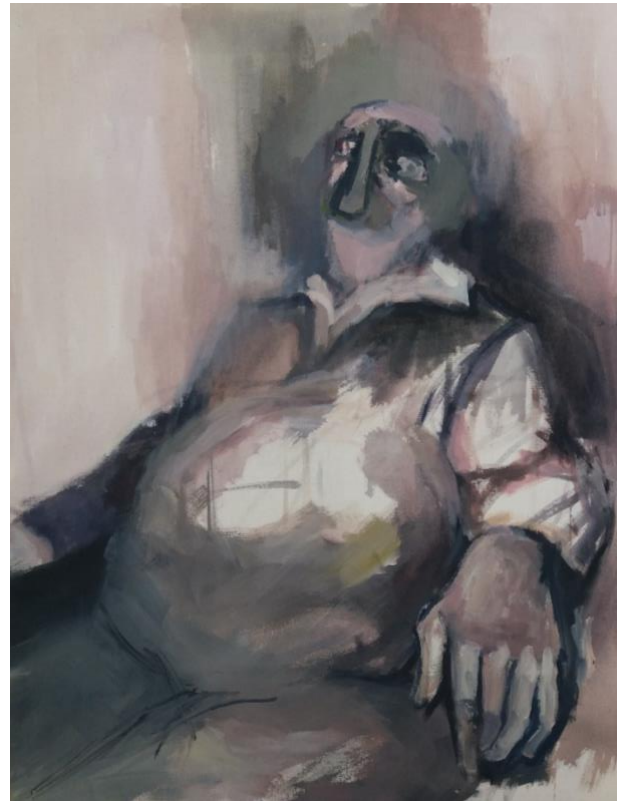


Slika broj 6

Odjeća, a posebno đemper i ovdje se čini najopipljivijim dijelom slike. Boja koja se cijedi s vrha slike prema dnu prelazi preko figurine glave pa se čini da je glava iza pozadine to na neki način glavu sljepljuje s pozadinom i spljošćuje je (kao i na slici br. 5). Te linije cijedene boje, tzv. curaže, imaju posebno važnu ulogu na području đempera. One negdje prolaze preko, a negdje ispod figure što stvara dojam da curaže prolaze kroz figuru. Tako se ponovno postiže bestjelesnost i levitaciju figure. U području koljena figure naziru se konstrukcijske linije, a pri samom dnu ostavljeno je čisto bijelo platno (isto se događa i u području lica) i tako se još jednom očituje prozirnost figure.

Slika broj 7

Figura na slici br. 7 izgleda kao da sjedi na nevidljivoj stolici, rukama naslonjena na ručke te (samo) zamišljene stolice. I ovdje se prostor očituje kao nešto magličasto, a figura izgleda kao da iskrsava iz te magle nedefiniranog prostora. Glava je gotovo potpuno stopljena s pozadinom/prostorom jer teško da možemo odrediti gdje točno završava rub glave. Glava izgleda kao lubanja, no lubanja je inače nešto čvrsto dok ovdje, zbog zamućenosti, stječemo dojam da se radi o nečemu laganom. No „težina” se ove glave događa u metaforičkom smislu: izgleda kao da je glava uzavrela od pretjeranog razmišljanja i sada polako isparava. Osim što izgleda poput pare i ova je figura šuplja: u njenom trbuhu, kao i na ruci te dijelu noge, nazire se potpuno sirovo, nepreparirano platno, a u dijelu trbuha primjećuju se suptilno naznačene „konstrukcijske” linije koje i ovdje izgledaju poput raspadnute armature. Također i ovdje se javlja disproporcionalnost same figure: glava je naime premalena u odnosu na ostatak tijela, a opet prevelika u odnosu na širinu ramena; ogroman dlan na prekratknoj ruci, ogroman trbuh i predebele noge. Nanovo uočavamo prazan pogled - očne duplje bez zjenica i šarenica, te odsustvo usana. Ruka je u gornjem dijelu prozirna, a u području dlana, iako postojana (u smislu pokrivnosti poteza i slikarske doradenosti), izgleda potpuno beživotno. Tako je i ova figura potpuno „nekorisna” zbog svoje neaktivnosti.



Slika broj 7

Slika broj 8

Figura na slici br. 8 sjedi na fotelji u položaju koji odgovara životinjskom dok ruke i noge prikazanog lika podsjećaju na ljudske. I njegova glava ima nešto životinjsko u sebi: umjesto usta kao da ima njušku, a na rubu glave uočava se nešto nalik životinjskom uhu. I ovdje se prostor kao i fotelja proziru kroz figuru, a prostor se prozire kroz fotelju. Prostor je naznačen jedino foteljom i njenim ručkama koje se u perspektivi približavaju točki nedogleda, a ostalo je samo crnina. Blijedo-ružičaste konture koje određuju rubove fotelje još se jednom ponavljaju iznad fotelje tako da i



Slika broj 8

fotelja ima svoju „auru“. Figura ima jukstapozicionirane obrisne linije koje ne sugeriraju njeno micanje (kao što je to bio slučaj kod npr. dinamičkih futurističkih prikaza), već se na taj način želi dočarati figurina neodređenost, nepostojanost. I ovdje vidimo očnu duplju, ali unutar te duplje nalazi se žuta točka koja aludira na zjenicu oka te crvenu mrlju koja bi trebala biti njegova šarenica tako da se figura doima poput zvijeri. Tako spomenuti životinjski aspekt prelazi ovdje u nešto đavolsko, zvjersko. Tijelo je disproporcionalno: ogromno stopalo u odnosu na nogu; prekratka noga u odnosu na ruke; dlan prevelik naspram podlaktice; ruke preduge prema trupu. Popis disproporcionalnosti sigurno je još i duži. Drugu nogu ni ne vidimo, tako da figura izgleda još skućenija, zbijenija, što je dojam kojeg podržava i pozicija figure u položaju „izlomljenosti“. Opet smo suočeni s vedrim, toplim bojama na samoj figuri, ali i crnilom prostora koje se prozire kroz figuru. Posebno simbolično je crnilo u području između ruku: figura kao da je svojim rukama, a i skupljenim ramenima, zatvorila, zaštitila crnilo svoje ništavnosti. Kroz desnu ruku figure prozire se fotelja, a cijela je ruka u plavičastoj magli postignutoj lazurnim slojem boje. Lijeva je ruka pokrivnije slikana, no i tu se očituje

magličastost u načinu blagog prijelaza iz jedne plohe boje u drugu. Za trbuh kao da i nije predviđen prostor. Fotelja u dijelu oko glave rađena je lazurnijim nanosom boje i izgleda kao da počinje polako nestajati, stapajući se s prostorom. Stoji li stopalo naslonjeno na fotelju ili lebdi u zraku? To se pitamo s obzirom na to da postoji crvena linija, kao i linija ružičaste boje koje određuju rub fotelje, što je dosta nelogično, nespretno prikazano, pomalo kubistički.

Slika broj 9

Prostor je na slici br. 9 poput maglene crnine. Noge su naslikane dosta linearno uz par blagih lazura. Noge se i ovdje proziru. Kroz hlače se naziru konstrukcijske linije koje određuju položaj nogu. Figura - osim linija napravljenih akrilom - sadrži i linije nacrtane ugljenom koje je okružuju svuda uokolo nogu i ispod stolice. Dojam neodređenosti je na taj način ponovno postignut. Lice je gotovo potpuno apstraktno. Na njemu su uočljive gotovo samo apstraktne mrlje i potezi boje koji tek u



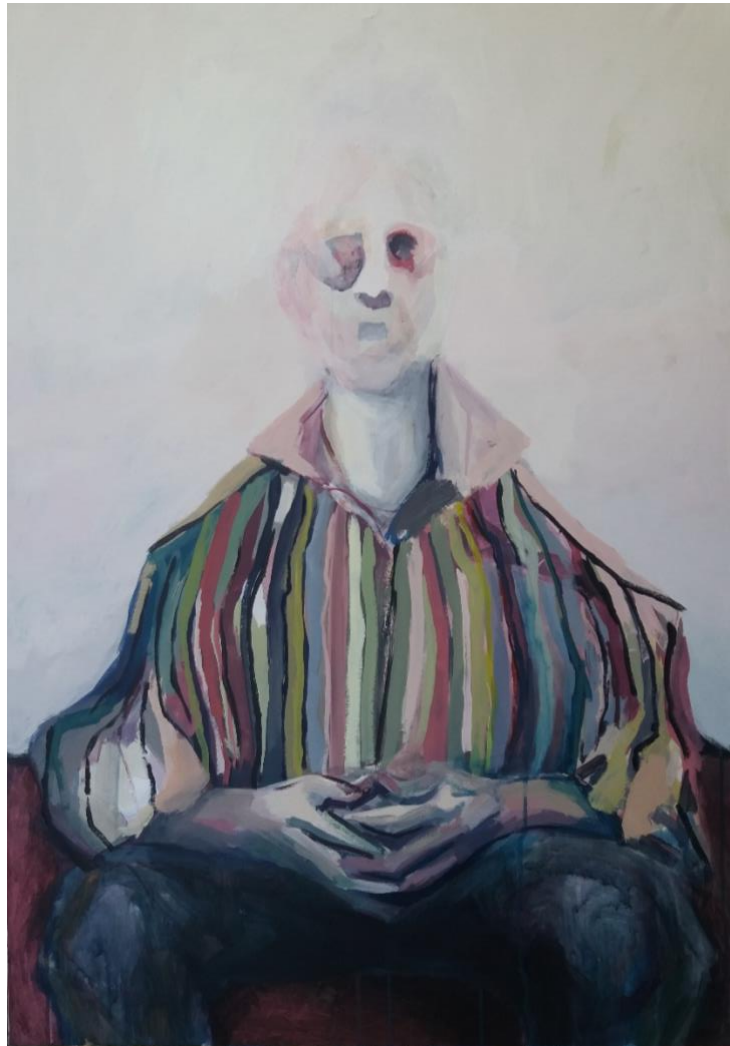
Slika broj 9

naznakama podsjećaju na lice (nazire se nos i oko). Lice okružuje blijedo-sivi potez boje tako da ono izgleda kao da je omotano zavojem. A i figurino se desno „oko” čini kao da je prekriveno flasterom ili gazom (blijeda ploha boje). Košulja i ruke, potpuno u jednaki u tretmanu: gotovo nasumično nabacani potezi boje, različitih nijansi pastelnih boja, međusobno prilično sličnih u tonu. Po sredini figure, u području među rukama, opet nailazimo na crninu istovjetnu s pozadinom što nanovo simbolizira ništavilo. Figura ima ruke, no one su praktički bez dlanova, disfunkcionalne su. Figura i da želi, sa svojim rukama ne bi mogla ništa raditi, bespomoćna je. Jedva da ima ramena; a njene ruke i cijeli trup izgledaju kao da se tope poput sladoleda i kao da i će svaki čas procuriti niz tijelo. Obrada košulje ista je kao i obrada prostora u području

pokraj desne ruke, pa se figura opet stapa s prostorom. Izgleda kao da će prostor usisati figuru, a struja/vrtlog će biti najjači u području crnine između dlanova. Na slici nije označen pod. Figura kao da se nalazi u besprostornom prostoru u kojem stolica lebdi u zraku, lijeva noga visi niz stolicu, a desna se noga oslanja na rub slike.

Slika broj 10

Na slici br. 10 glava se gotovo potpuno stapa s pozadinom. Figura sjedi na sofi bez naslona i ona je zapravo jedina naznaka prostora. Osim toga vidimo samo blijelu maglu u kojoj se mogu uočiti vrlo blage svijetle nijanse ružičastih, plavih i žućkastih tonova. Više nego na ijednoj drugoj slici ove serije glava opet izgleda kao para. Tijelo je zajedno sa sofom izvedeno dosta tamnim i zagasitim bojama, za razliku od svijetlih lazura kod glave. I ovdje je odjeća znatno postojanija i materijalnija od glave. Košulja je vedrih boja pa se ispostavlja kao najdominantniji i najživlji motiv na cijeloj slici. Čini se da tijelo stoji čvrsto na „zemlji”, dok glava isparava iz tijela u okolni prostor. No glava, naprotiv, unatoč svojoj „plinovitosti”, ne izgleda baš lagano. Usprkos dojma da je u bestežinskom stanju, čini se da je sva težina figure upravo u njenoj



Slika broj 10

glavi. I tu opet nailazimo na paradoks. Ono što stvara taj dojam težine je figurin izraz lica: tamne izdubljene očne duplje, usta koja izgledaju otvoreno od užasa; lazurne mrlje boje koje se preklapaju jedna preko druge. Desno oko čini se fragmentirano. Ponovno se čini kao da su oči iskopane, ili štoviše: kao da se oči pomalo rastapaju i slijevaju niz lice.

Figura jedva da ima ramena, a ako ih i uočimo, ona su jako spuštena i slijevaju se niz tijelo. Dlanovi izgledaju izlomljeni - kao da figura ima reumu, a ruke se k tome doimaju i mlohavo odnosno disfunkcionalne su.

2. 6. Usporedba sa srodnim primjerima iz umjetničke prakse

Slikajući opisane likove, njihova tijela i lica kao i prostor u kojem se nalaze, autorica ne želi prikazati nikakvu realnost, već teži tome da naslika, kako to kaže Cezanne, senzaciju¹⁷ Ona tom senzacijom nastoji dočarati promatraču osjećaje i stanja koje sama proživljava.

Kako kaže Valery, a što Gilles Deleuze prenosi u svojoj knjizi *The Logic of Sensation: osjet/senzacija je ono što se prenosi izravno i izbjegava zaobilaženje i dosadu prenošenja priče. U pozitivnom smislu, Bacon stalno govori da je osjet (senzacija) ono što prelazi iz jednog „poretka“ u drugi, s jedne „razine“ na drugu, s jednog „područja“ na drugo. Zbog toga je osjet (senzacija) gospodar deformacija, tj. uzročnik tjelesnih deformacija.*¹⁸ U ciklusu slika naslovljenog diplomskog rada također možemo primijetiti deformacije likova postignute na razne načine. Nije jedina svrha tih deformacija unakaziti likove, već je namjera dočarati gledatelju mučnost njihovih stanja kroz njihovu unakaženost. Važan je cjelokupni dojam kojeg likovi izazivaju kod promatrača: ono što se ne može opisati riječima, već se samo može neposredno doživjeti – senzacija.

Autorica slika likove koji su prepoznatljivi kao figurativni, no ipak oni u toj svojoj figuraciji kao da imaju više toga apstraktnog nego li figurativnog. Na sličan je način postupao slikar Francis Bacon: iako slikar figuracije u svojim se slikama trudio izbjeći upravo ono figurativno. Imao je razne metode za to, a jedna od njih bila je izoliranje figure njenim smještanjem u krug ili kvadar. Deleuze o tome u spomenutoj knjizi kaže: *Bacon je često objašnjavao kako je trebalo izbjeći figurativni, ilustrativni i narativni karakter figure kojeg će figura nužno imati ne bude li izolirana.*¹⁹ Figure su u ciklusu slika „Stanja” izolirane u smislu svoje samoće na slici. Osim što su likovi sami, na slikama nema niti ikakvih drugih predmeta ili objekata, osim eventualno stolice ili sofe na kojoj figura sjedi. Osim toga likovi nemaju ni pogled upućen izvan slike što potcrtava njihovu potpunu izolaciju.

No figure na slikama diplomskog rada, iako same, nisu izdvojene i iz/od prostora slike bilo plohom bilo panelom, kao što je to čest slučaj kod Bacona, već upravo suprotno: figure se stapaju s prostorom i teško da uvijek možemo razlučiti gdje završava figura, a gdje počinje prostor slike. A ovdje ni nema potrebe za izoliranjem figure od slikanog prostora jer, za razliku od Bacona, ovdje nema ničega u tom prostoru, nikakvog predmeta, objekta ili drugog lika.

¹⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. The Logic of Sensation* (Chapter 6. Painting and Sensation), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

¹⁸ Ibid. As Valery put it, sensation is that which is transmitted directly, and avoids the detour and boredom of conveying a story. Usp. poglavlje 6. And positively, Bacon constantly says that sensation is what passes from one "order" to another, from one "level" to another, from one "area" to another. This is why sensation is the master of deformations, the agent of bodily deformations.

¹⁹ Ibid. Chapter 1: The Round Area, The Ring: Bacon often explains that it is to avoid the figurative, illustrative, and narrative character the Figure would necessarily have if it were not isolated.

Autorica upravo tim stapanjem i preklapanjem prostora s figurom izbjegava reprezentativan način slikanja. Doduše slično stapanje figura s prostorom događa se i na nekim Baconovim slikama kao na primjer na slici *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953) (zvanom i „Vrišteći Papa”): i tu nailazimo na prozirnost figure kroz koju se nazire prostor slike. Kao što je već rečeno, likovi na ovim slikama ne obraćaju se promatraču, ništa mu ne poručuju niti išta traže od njega. Bacon je na svojim slikama također *nastojao eliminirati svakog gledatelja, a time i svaki spektakl*.²⁰ Za razliku od toga na slikama ciklusa „Stanja” nemamo ni spektakl, niti ikakav šok ili *wow efekt*, sve je dosta spokojno i pasivno i upravo ta smirenost je ono što nastoji izazvati nelagodu i nervozu kod promatrača. Baconovi likovi izgledaju kao da se naprežu ili čekaju da pobjegnu. Deleuze u navedenoj knjizi tvrdi kako kod Bacona *nije figura ta koja pokušava izaći iz svojega tijela, već je tijelo ono koje pokušava pobjeći od samog sebe, pomoću grča*.²¹ I autoričini likovi izgledaju mučno, no oni ne pokušavaju pobjeći od sebe - naprotiv! Čak se povlače u sebe. Kod Bacona je čest motiv vriska kroz kojeg figura kao da pokušava pobjeći od sebe kroz svoja usta²², dok figure na slikama u ciklusu „Stanja” naprotiv, redovito ni nemaju usta, a kamoli vrisak, a pasivne su i neaktivne, pa one nikud ni ne bježe. One se mire same sa sobom, prepuštaju se raspadanju, nestajanju, cijedenju, rastapanju ili isparavanju. No njihova nemogućnost govora, zapravo najviše govori o njima. Moglo bi se reći da ove figure vrište kroz svoju šutljivost. Statične su i neaktivne, a ako i postoji neka aktivnost na slici, ona se događa u smislu figurinog raspadanja ili spajanja s prostorom. To je međutim inertna radnja koju likovi nisu „odabrali” već se dogodila kao posljedica njihova prepuštanja.

Važna bi bila i usporedba načina na koji je Bacon slikao lica s načinom na koji lica predočava autorica ciklusa slika „Stanja”. Gilles Deleuze opisuje Bacona *kao portretista koji ne slika lica već glave. Bacon, po njemu, demantira lice, otkrivajući glavu ili je „tjera” da „izroni” ispod lica. Deformacije kojima je tijelo podvrgnuto također uključuju i životinjske osobine glave. To nema nikakve veze s korespondencijom između životinjskih oblika i oblika lica. Ustvari, lice gubi svoju formu bivajući podvrgnuto tehnikama trljanja i četkanja koje ga dezorganiziraju i uzrokuju da glava izroni na mjestu lica. A oznake ili crte animalnosti nisu životinjski oblici, već prije duhovi koji opsjedaju obrisane dijelove, koji, (...) individualiziraju i karakteriziraju glavu bez lica. Ponekad je ljudska glava zamijenjena životinjskom, ali nije ona životinja kao oblik, nego je životinja kao osobina*²³.

20 Ibid. Chapter 3: Athleticism.

21 Ibid., Chapter 3, Athleticism U poglavlju 3, stoji: The body exerts itself in a very precise manner, or waits to escape from itself in a very precise manner. It is not I who attempt to escape from my body, it is the body that attempts to escape from itself by means of... . in short, a spasm: the body as plexus, and its effort or waiting for a spasm.

22 Ibid., Chapter 4, Body. Meat and Spirit, Becoming-Animal. U poglavlju 3 Deleuze kaže: “The mouth then acquires this power of nonlocalization that turns all meat into a head without a face. It is no longer a particular organ, but the hole through which the entire body escapes, and from which the flesh descends”

23 Ibid., Chapter 4: Body, Meat and Spirit, Becoming-Animal, As a portraitist, Bacon is a painter of heads, not faces, and there is a great difference between the two.;...Bacon thus pursues a very peculiar project as a portrait painter: to dismantle the face, to rediscover the head or make it emerge from beneath the face.

Po Deleuzeu, ono što Baconove slike sačinjavaju/konstituiraju je zona nerazlučivosti i neodlučnosti između čovjeka i životinje.²⁴ I u slikama ciklusa „Stanja“ nailazimo na razne zone nerazlučivosti. Pojedine figure iz ovog ciklusa imaju to nešto životinjsko u sebi što možemo vidjeti na slikama pod brojem 2, 4 i 8 na kojima lica likova kao da imaju njuške. Tako su lica dotičnih figura neka vrsta hibrida između životinje i čovjeka.

No zona nerazlučivosti događa se i u smislu pitanja imaju li ti likovi usta? Jesu li im iskopane oči? Je li određeni dio na njihovu licu meso, kost, magla ili doslovno mrlja boje? Prolazi li prostor kroz figuru ili figura kroz prostor? Je li prostor iza, ispred ili unutar figure? Smiješi li se figura na slici?

Kuda gledaju ovi likovi odnosno gledaju li uopće? Jesu li živi? Jesu li ljudska uopće bića? Bezbroj je pitanja, nedoumica i granica. Granica između živog i neživog, tjelesnog i duhovnog, apstraktnog i figurativnog, „vedrog” i tmurnog. U slučaju diplomskog rada „Stanja: Osuđenost na slobodu” može se reći da su upravo te - kako ih Gilles Deleuze naziva - zone nerazlučivosti ključne komponente koje nastoje dočarati mučninu likova (autorice), onu nelagodu koju je izazvala upravo jedna vrsta nerazlučivosti, nedoumice i izmrcvarenosti u stanju neizvjesnosti.

Ta neizvjesnost i napetost u Baconovim slikama javlja se i prilikom prikaza mesa i kostiju figura. *Tijelo se otkriva tek kad prestane biti poduprto kostima, kada meso prestane pokrivati kosti, kada to dvoje postoji jedno za drugo, ali svako u svojim vlastitim terminima: kost kao materijalna struktura tijela, a tijelo kao tjelesni materijal figure.*²⁵ Figure autorice diplomskog rada često nemaju kosti, već im struktura ovisi o linijskoj konstrukciji koja se suptilno nazire ispod njihove odjeće, poput armature koja ih nosi i drži umjesto kostiju, a redovito nemaju niti to, već su ili potpuno prozirni ili se kroz njihovu odjeću nazire samo slikani prostor. Ono što ove figure čini živima u najmanjoj mjeri je njihovo tijelo. Paradoksalno, živima ih najviše čini ono što upućuje na njihovu ranjivost, raspadanje tijela i smrtnost, kao što su to njihove iskopane oči, raskrvavljena usta, proziranje kostiju i organa. Na taj su način, isto kao i kod Bacona, likovi približeni životinjama. Po Baconu meso je zajednička zona čovjeka i životinje, *njihova zona*

The deformations which the body undergoes are also the animal traits of the head. This has nothing to do with a correspondence between animal forms and facial forms. In fact, the face lost its form by being subjected to the techniques of rubbing and brushing that disorganize it and make a head emerge in its place. And the marks or traits of animality are not animal forms, but rather the spirits that haunt the wiped off parts, that pull at the head, individualizing and qualifying the head without a face. Bacon's techniques of local scrubbing and asignifying traits take on a particular meaning here. Sometimes the human head is replaced by an animal; but it is not the animal as a form, but rather the animal as a trait – for example, the quivering trait of a bird.

24 Ibid. In place of formal correspondences, what Bacon's painting constitutes is a zone of indiscernibility or undecidability between man and animal.

25 Ibid. Chapter 4: *Body, Meat and Spirit, Becoming-Animal*: "The body is revealed only when it ceases to be supported by the bones, when the flesh ceases to cover the bones, when the two exist for each other, but each on its own terms: the bone as the material structure of the body, the flesh as the bodily material of the Figure".

*nerazlučivosti; to je činjenica, stanje u kojem se slikar poistovjećuje s objektima svojih užasa i svojih suosjećanja.*²⁶

Ne smije nam nikako izmaknuti usporedba slika koje su sadržaj diplomskog rada „Stanja: osuđenost na slobodu” sa slikama Alberta Giacomettija, čiji je slikarski pristup puno bliži autoričinom, nego onaj Francisa Bacona. Radi se o sklonostima kao što su kombinacija linearnog i slikarskog, nedovršenost, ostavljanje vidljivima dijelove praznoga platna, konstrukcijske linije koje podržavaju tijela figura poput armature, prozirnost likova, njihovo stapanje sa slikanim prostorom, nedefiniranost prostora.

Pored toga i Giacomettijeve likovi posjeduju istu krhkost i osamljenost i svojevrsnu izgubljenost unutar neodređenog prostora u kojem se nalaze, dakle svojstva koja obilježavaju i likove na slikama ciklusa „Stanja“. Sličan opis Giacomettijeve likova nalazimo i u tekstu „Junaci šutnje“ Zvonka Makovića koji piše: *Sabijene i zgusnute figure njegovih slika i crteža zatečene su na pustim plohama koje ih okružuju i na kojima se doimaju krajnje krhkima. Točnije rečeno: izgriženima od sveobuhvatnog ništavila.*²⁷

Nadalje, Giacomettijeve figure, ovaj puta u formi skulptura, opisivao je i Jean Paul Sartre u svom poznatom eseju „U potrazi za apsolutnim,“ (1948) gdje filozof opisuje odnos tih skulptura s prostorom: *Istanjena, nepostojana Giacomettijeva bića okružuje ništavilo beskrajnog prostora. Prostora koji je rak što uništava biće, što sve proždire.*²⁸

No ništavilo likova iz ovog Diplomskog rada, proizlazi iz njih samih, one same sebe proždiru i “dobrovoljno” se prepuštaju prostoru u nadi da će u njemu nestati. Stoga bi zanimljiva bila i usporedba likova iz ovog ciklusa sa figurama Germaine Richier. Njih kao ni autoričine likove, zapravo *ne izjeda prostor koji ih okružuje, već se one tope iz svoje nutrine, pa se stoga i doimaju tako nestvarno poput prikaza.*²⁹

Ovi likovi u ciklusu „Stanja“ - iako imaju ljudske karakteristike, kao i ponegdje životinjske, pa čak i komponente neživih predmeta poput lutki - jedva da su tjelesni, opipljivi, tako da i oni nalikuju prikazama. Moglo bi se za njih reći da su nekad bili ljudi, ali upravo je ta ljudskost (u smislu slobode koju ljudi imaju, za razliku od životinja, predmeta itd.) ono što ih je izmučilo, i prouzrokovalo da se počnu raspadati, i to raspadati do te mjere da iscijede gotovo sve od svoje ljudskosti - apsurdno! - upravo radi ljudskosti.

Likove iz ciklusa „Stanja“ možemo nazvati *junaci šutnje*, jednako dakle kao što Zvonko Maković karakterizira likove Giacomettija i Bacona (kao i kod Fautrier, Kopača, Paolozzija i Ivančića). Oni su za njega *dvojnici Antoineta Roquentina i Malonea, Molloya i brojnih*

26 Ibid. Meat is the common zone of man and the beast, their zone of indiscernibility; it is a "fact," a state where the painter identifies with the objects of his horror and his compassion.

27 Zvonko Maković, *Junaci šutnje, jedan aspekt figurativne umjetnosti pedesetih*, Zagreb 1999. str.105.

28 Ibid., str. 105.

29 Ibid., str. 105.

izopćenika, lopova i ubojica koje nam je ostavio Genet, to su dvojnici mnogih drugih bića koji prepušteni samima sebi traju i troše se poput stvari do potpunog raspadanja.³⁰

3. ZAKLJUČAK

Autorica je ciklus „Stanja: osuđenost na slobodu“ započela slikajući gotovo nagonski, nepromišljeno. Primarno je imala potrebu „izbaciti“ opisane likove na platno, iako tada još nije mogla u potpunosti sebi objasniti od kuda ta potreba i zašto likovi izgledaju baš tako kako izgledaju. Kroz daljnji slikarski proces kao i kroz pisanje ovoga teksta, a isto tako i pomoću osvrta na svoje prethodne radove, autorica je uspjela približiti se odgovorima na pitanja o razlozima za tu snažnu potrebu da slika ove likove.

Diplomski rad „Stanja: Osuđenost na slobodu“ pomogao je autorici da nauči lakše se nositi sa stanjima opisanim već u uvodu. Shvatila je da je rješenje u tome da se barem djelomično prestane odupirati tim stanjima i da prihvati kako je u redu imati nedoumice i strahove jer oni su sastavni dio naše egzistencije, ono čime mi plaćamo našu slobodu. Bolje je živjeti i aktivno djelovati, makar pritom radili greške, nego samo stajati i čekati da nam se ukaže neki smisao ili da dobijemo upute prema kojima ćemo djelovati. Jer smisao nije nešto što se ukazuje ili daje, smisao je ono što mi sami određujemo. Upravo je to ključno: *mi određujemo*. Mi smo gospodari, ali istovremeno i zarobljenici naše slobode. Od naše se slobode ne možemo nikada u potpunosti osloboditi, ali možemo pronaći „rupe“ u njenim zakonima, a jedna od tih rupa je upravo umjetnost, katarza koja nam pomaže da odredimo sebe, a da se pritom ne ograničimo, već naprotiv, oslobodimo.

Tako je autorici slikarsko platno jedino područje gdje se ne boji djelovati. Iako i tu ima nedoumica - upravo na platnu te nedoumice ona preobražava i preoblikuje u svoju korist. Slikarstvo je za nju, kao i umjetnost uopće, jedino mjesto gdje se može odrediti neodređenost i dati smisao besmislu (kao i besmisao smislu)!

30 Ibid., str. 106.

POPIS LITERATURE

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

Maković, Zvonko, *Junaci šutnje, jedan aspekt figurativne umjetnosti pedesetih*, Zagreb, 1999.

Purgar, Krešimir, *Modaliteti slikovnog pojavljivanja: temeljni pojmovi*, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2016.

Sartre, Jean Paul, *Egzistencijalizam je humanizam*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.

Sartre, Jean Paul, *Mučnina*, Preveo: Tin Ujević. Uredio: Novak Simić., Zagreb 1952.

Thody, Philip i Read, Howard, *Sartre za početnike*, prevela: Marija Paprašarovski, Zagreb, 2003.

INTERNETSKI IZVORI

<https://proleksis.lzmk.hr/19267/> (pristupljeno: 07. 08. 2022.)

<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/> (pristupljeno: 22. 08. 2022.)