

APSTRAKTNO SLIKARSTVO U „DRUGOM MEDIJU“: POZICIJE TANJE ŠKRGATIĆ I GORDANE BRALIĆ

Mirela Ramljak Purgar

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper
UDK 75.038(497.5)“20“

Sažetak

U ovome članku pristupamo analizi slikarstva Tatjane Škrgatić i Gordane Bralić na način heteronomnog tumačenja hrvatske apstraktne umjetnosti teoretičara Zdenka Rusa i Ješe Denegrija. Dakle, s jedne strane, enformel, a s druge geometrijska apstrakcija. U našoj analizi, međutim, ne tražimo izvore u povijesti, nego svaku od pozicija sagledavamo ahistorijski. Za tu metodu odlučile smo se jer dvije umjetnice djeluju u istom trenutku u vremenu, no sasvim sigurno i odvojeno jer nas navode na drukčije, binomijsko kontekstualiziranje. Kod Škrgatić smo pokušali doći do neke vrste „realizma“ tako što smo povezali sliku s metaforom, a fotografiju s *punctumom*, kao i obratno, sliku s *punctumom*, a fotografiju s metaforom. Na ovaj način emocija je poistovječena s realitetom slike, a *punctum* postaje metaforom bitka. Bralić nas je, s druge strane, navela da mislimo na kretanje i mišljenje u analogiji s performiranjem i posredovanjem tijelom u prostoru, sasvim konkretno, performansom Josipe Bubaš, a čime aktivnu artikulaciju geometrijske apstrakcije Bralić čitamo kao performativ.

Cljučne riječi: apstrakcija, slika, fotografija, metafora, *punctum*, performans, Tanja Škrgatić, Gordana Bralić, Josipa Bubaš

Kada razmišljamo o mogućem uvodu u ambivalenciju apstrakcije na primjeru radova Tanje Škrgatić i Gordane Bralić na prvi pogled ne bismo smjeli zaobići dualni pristup hrvatskoj apstrakciji povjesničara umjetnosti Zdenka Rusa i Ješe Denegrija (1985). U dvodijelnom izdanju *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj* ta dvojica autora uspostavila su temeljnu tipologiju apstrakcije kod nas: enformel i lirska apstrakcija s jedne strane, a geometrijska apstrakcija s druge. Ipak, u ovome tekstu nećemo tražiti izvore u povijesti umjetnosti, premda su oni kod Rusa i Denegrija egzemplarno izvedeni, nego ćemo pokušati interpretirati svaku od pozicija „ispočetka“, kao da im ništa nije prethodilo, kao da je riječ o dekontekstualiziranim slikovnim reprezentacijama koje nas navode da o njima mislimo *i* zajedno *i* odvojeno. Zajedno, zato što ne možemo sporiti da su se pojavile istovremeno, no sasvim sigurno odvojeno, jer nas navode na drukčiji epistemološki temelj, a time i na drukčije relacioniranje.

Kod Škrgatić smo pokušali doći do neke vrste „realizma“ (a što smo prije predstavili na simpoziju Slika i hiperrealizam: slikarstvo, fotografija

i film, koji je održan 15. i 16. studenoga 2018. u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu) tako što smo povezali sliku s metaforom, a fotografiju s Barthesovim *punctumom* i obratno, sliku s *punctumom*, a fotografiju s metaforom, tako da je emocija postala realnom činjenicom, a *punctum* metaforom bitka. S druge strane, Bralić nas je navela da raspravljamo o kretanju i mišljenju u analogiji s performiranjem i posredovanjem tijela u prostoru, sasvim konkretno, uvidom u performans Josipe Bubaš. Time je i aktivna artikulacija geometrijske apstrakcije Gordane Bralić postala performativom – ne tek sada, ali potencijalno u obliku nove interpretacije.

Između apstrakcije i realizma: nepredmetnost slike i *punctum* fotografije

Pozicija apstraktne umjetnosti samo je jednim dijelom doista suprotna realizmu, a nakon emocije uživanja i posredovanja stvarnosti putem emocija – kako smo nazvali taj svijet koji ima dodirne točke s realizmom, čak i naglašenim realizmom, koji proizlazi iz doživljaja emotivne stvarnosti potaknute stvarnim događajem – apstrakcija sugerira gubitak. Na taj gubitak podsjeća fotografija koja je po definiciji realistična. I ona će, međutim, u toj metafizičkoj razmjeni steći osobine apstrakcije.

Nekoliko je toposa iz knjige Rolanda Barthesa *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*¹ koji, paradoksalno, upućuju na ambivalenciju o kojoj govorimo: od toga da u vrijeme izuma fotografije nestaje tradicionalne podjele između privatnoga i javnoga², čime Barthes istovremeno predskazuje i efekt prestanka doživljaja svijeta kao „trajanja“³, odnosno pojave „slika“ umjesto „vjerovanja“⁴, do toga da analizira analognu, staru i istovremeno „pravu“ fotografiju umrle majke kao djeteta u ime otkrivanja istinske biti fotografije i istraživanja što je to što ga u fotografiji *tiče*. To je ujedno, premda to tako izravno ne imenuje, Barthesovo odupiranje svijetu slika, imerzivnosti i preplavljenosti slikama. Time dolazimo do mjesta koje me *tiče* jer sam emocije gubitka bliske osobe nužno i sama transponirala u doživljaj apstraktnih slika, izdvajajući, baš poput Barthesa, nakon smrti oca, fotografiju koja me *tiče*.

Apstraktne slike Tanje Škrgatić na koje se ovdje referiramo, izložene u zagrebačkoj Galeriji Beck u ožujku 2018. godine, potiču objašnjavanje ambivalencija koje nastaju u srazu subjektivnog promatranja s mogućnostima objektivne teorijske refleksije. Razmišljajući ponajprije o *metafori* kod Gottfrieda Boehma, s pomoću koje je nastojao definirati

- 1 Roland Barthes, *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, prev. Željka Čorak (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003).
- 2 Ibid., 122.
- 3 Ibid., 117.
- 4 Ibid., 145–146.

Sl. 1.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
52 x 53 cm



svoju znamenitu tezu o *ikoničkoj razlici* kao bitnom svojstvu slike (nastojeći se odmaknuti od tradicionalne povijesti umjetnosti), te u kontekstu *punctuma* Rolanda Barthesa, došli smo do naizgled kontradiktornog uvida: ponajprije, i apstraktna slika može, uključivanjem metaforičnosti kao bitnog kriterija, postati nositeljem znaka stvarnoga, organskoga i realnoga, a potom i fotografija u svojem bitnom reprezentacijskom i figurativnom određenju može se pretvoriti u apstrakciju. To je moguće zahvaljujući istodobnom djelovanju suprotstavljenih, ali podjednako subjektivnih energija: ne samo one koja medij fotografije određuje kao „irealnost“⁵, koju ovdje tumačimo kao apstrakciju, i ne samo stoga što fotografije postoje kao metafore (primjerice, fotografija kao metafora ambivalentnog tumačenja trenutka kod Bernda Stieglera)⁶, nego i zato što djelovanjem posve osobnoga, duboko emotivno proživljenog iskustva gubitka čovjek može biti doveden do bolnog sudara nakon kojega se intenzivno promatranje fotografije počinje pretvarati u memoriju i mišljenje. Na ovome mjestu definiramo *punctum* kao metaforu i kao apstrakciju, s obzirom na neposredan doživljaj emocije i s obzirom na određenje metafore kao nepotpunosti, otvorenosti i mnogoznačnosti forme. No apstraktnu sliku definiramo i kao *punctum* jer sadrži „produktivnu napetost“ formalnih

- 5 Hubert Damisch, „Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes,“ u *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, ur. Herta Wolf (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 135–139.
- 6 Bernd Stiegler, „Augenblick,“ u *Bilder der Photographie: ein Album photographischer Metaphern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 39–43.



Sl. 2.
Bez naziva,
ulje na kartonu II,
52 x 53 cm



Sl. 3.
Bez naziva, ulje
na kartonu, III
52 x 53

odnosa kao nositelja identične emocije, uživljene u apstrakciju. Wilhelm Worringer, konačno, spaja te težnje (težnju uosjećavanju i težnju apstrakciji) kao povijesno ustanovljen manifest / apstrakcije / ekspresionizma.

Slikarstvo Tanje Škrgatić jest apstraktno (Sl. 1) i stoga se pozivamo na Gottfrieda Boehma i njegov tekst „Povratak slika“ iz 1994. godine, a koji je bio jedan od temelja njemačke znanosti o slici⁷. Može li teorija metafore, kako je formulira Boehm, biti dovedena u odnos s teorijom

7 Gottfried Boehm, „Povratak slika,“ u *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009), 3–23.

Sl. 4.
Bez naziva,
ulje na platnu,
130 x 170 cm



punctuma, kako je u mediju fotografije formulira Roland Barthes i kako se slikarska apstrakcija dovodi u vezu s onom fotografskom – to su pitanja koja pred nas postavljaju najnovija platna Tanje Škrgatić (Sl. 2). Nazvala bih te male slike na kartonima *izljevima*, *uslojavanjima* i *nakupinama* (Sl. 3). Sve, osim velike crne slike, koju ne prepoznajem osim kao smrt (Sl. 4), zbog koje mi je Barthesova teorija *punctuma* toliko bliska. Izgubiti blisku osobu i gledati je na fotografiji znači ujedno prepoznavati u apstrakciji sav življeni život sebe i toga drugog koji ostaje prisutan gotovo tjelesno u tim slikama, kao da su fotografije. Kako je to moguće?

Boehm utemeljuje „ikoničku razliku“ kao odnos između onoga što se „može pregledati“ i onoga što se zbiva kao „unutarnji događaj“, razmičući to „smisljeno jedinstvo“ između mogućih granica smisla, između „totaliteta“ i „mногоstrukosti“, između „sukcesije i simultaniteta“⁸. U jednome od svojih kasnijih tekstova Boehm piše o „logici slika“ uvodeći i pojam performativnoga: prelazeći iz figuralnoga u kontekst zbiva se „proces izmjene, u kojemu se razvija smisao. Naglašavanje performativnoga pokreće ikoničko nastajanje smisla“. Također, „kad govorimo o slikama (plosnatim, plastičnim, tehničkim, prostornim), mislimo na razliku u kojoj se jedno ili više tematskih žarišta (fokusa), koja dobivaju našu pozornost, odnose na neko netematsko područje. Mi vidimo jedno u drugome“. Ikoničku razliku ovaj autor definira kao „pravilo razlikovanja, vizualnog kontrasta, u kojemu je istodobno zasnovano zajedničko gledanje“, a to je gledanje sastavljeno od onoga što je pri promatranju već određeno horizontom i kontekstom, kao i onime što postoji kao veza s „neodređenim“⁹.

8 Boehm, „Povratak slika,“ 15.
9 Gottfried Boehm, „S one strane jezika? Bilješke o logici slika,“ *Europski glasnik*, br. 10 (2015): 467.

1. kriterij: metafora (fotografija i slika)

Kada Boehm nastoji vidjeti „sliku kao metaforu“ (tomu bismo mogli prisposobiti i neke slike Tanje Škrkrgatić, primjerice, Sl. 5), tj. kada si postavlja pitanje o novoj vrsti slikovnosti, o novim značenjima koja se utiskuju u materiju ili ljudsku dušu te kada konstatira da je nova slikovnost kao kategorija koja odgovara na problem krize „filozofijske pretenzije na spoznaju i općenitost“¹⁰ – on se, među ostalim, poziva na Mauricea Merleau-Pontyja i Jacquesa Lacana, odnosno na Friedricha Nietzschea. Prenosi nam Merleau-Pontyjevo otkriće o tjelesnosti spoznaje kada gledanje „gubi svoju konstruktivnu statiku i tehničku apstraktnost“, a ponovo stječe „sebi svojstvenu procesualnost, svoju uvezanost u tijelo čije oči gledaju.“¹¹ Zapravo referira se na Merleau-Pontyjevo istraživanje Cézannea kada neka mrlja ili točka dolazi u odnos s drugim takvim mjestima na slici poput „kontrasta“, „međuprostora značenja“¹², udaljujući se pritom od instrumentalizacije kao jezičnog raspolaganja „diskretnom količinom elemenata ili znakova“.

Razvučene strukture i raspored mrlja na slikama Tanje Škrkrgatić stvaraju mehanizme mogućih čitanja, uvlače nas u sliku i izbacuju izvan nje. U pokušaju razumijevanja i neprestanim vraćanjem slici, kada nismo sigurni što znači (ali predosjećamo da nam otkriva nove svjetove), priklanjamo se Boehmovo analizi Lacana u kojoj ne postoje konačna značenja, a u kojoj se, kako primjećuje Boehm, treba uvijek vratiti procesualnosti, procesu nastajanja slike, trajanju i nepostojanju granica. U tom smislu, Boehm parafrazira Lacana, „slikarsko djelovanje nije ‘udarac’ koji od polazišta naovamo postiže svoj cilj bez obzira na okolnosti,“ jer je u „slikarsku gestu već (...) uklopljen njezin budući prekid.“¹³ Ono što se čini najzanimljivijim kod Boehma jest njegova upornost pred problemom tumačenja metafore: „Upravo nepotpunost, otvorenost i mnogoznačnost njezine forme involvira slušača“¹⁴ te proizvodi fenomen *kontrasta*, kada tzv. *razlike* supostoje svojim nerazrješenjem, u „zornosti metaforičkoga“¹⁵, u odgovarajućoj spoznajnoj moći otkrivanja nekoga novog smisla. U tom je smislu slika „simultanost“¹⁶. Pojačano djelovanje tzv. „pikturalne razlike“ kod Tanje Škrkrgatić (Sl. 6) postoji jer nema granica koje bi određivale sliku, osim okvira u koji su postavljene. Moramo moći gledati te slike kako su nastale: bez granica – u tom smislu ne postoje kao „stilizacija“ u odno-

10 Boehm, „Povratak slika,“ 3.

11 Ibid., 8.

12 Ibid., 10.

13 Ibid., 12.

14 Boehm, „Povratak slika,“ 14.

15 Ibid., 15.

16 Ibid.

Sl. 5
Bez naziva,
ulje na kartonu,
59 x 65 cm



Sl. 6.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
60,5 x 65,5 cm



su na tzv. svakodnevno ljudsko gledanje (Sl. 7), umetnute su istovremeno u stvarnost i snažno prizivaju vezu sa stvarnošću, onom emotivnom, kako ćemo vidjeti, koja je pak vezom sa življenom stvarnošću. U tome je snaga njihove razlike, metaforičnosti, simultanosti. To nas, mislim, na njima privlači. Tako apstraktna slika postaje metaforičnom (Sl. 8).

Kako bismo bili u stanju usporediti sliku i fotografiju, kao kriterij moramo uzeti metaforu (Sl. 4). Pokušavši otkriti metafore u mediju fotografije, pozivajući se pritom na Huberta Damischa, Bernd Stiegler u svojem kratkom i preglednom leksikonu fotografskih metafora među ostalim piše i o „trenutku“. Trenutak je pritom i *prolaznost* i *trajanje*: tomu je tako jer je određenje opažanja stvarnosti, odnosno trenutka „ovisno o stajalištu promatra-



Sl. 7.
Bez naziva,
ulje na kartonu
64 x 50 cm



Sl. 8.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
50 x 69 cm

ča i može biti podjednako opisano kao prolaznost ili trajanje¹⁷. Ovaj autor piše o tome kako slikar vidi fotografiju, kao istinu ili kao laž, uspoređujući Mareyevu otkriće perzistencije vida (a prema kojoj se brzi pokreti percipiraju kao kontinuitet) s Muybridgeovim otkrićem trenutka odvojenosti konja od tla, te ih stavlja u kontekst Rodinova iskaza o tome kako „fotografija laže“ jer „u stvarnosti vrijeme ne stoji“, a slikarsko je vrijeme stvaranja manje „konvencionalno“ od „znanstveno točne slike“¹⁸. Čini nam se da je dovode-

17 Stiegler, „Augenblick,“ 39.

18 Stiegler, „Augenblick,“ 41.

nje u vezu trajnosti i isprekidanosti doživljaja vremena i stvarnosti povezivo sa Stieglerovom konstatacijom iz uvoda u njegov „leksikon“: ambivalencija fotografije je istovremeno i „mortifikacija i vivikacija“ i „istina i laž“ te „rastvaranje i spas“. Kako se to odnosi spram moći metafore u fotografiji? Ona koristi tu svoju moć, istovremeno je dajući na raspolaganje i osporavajući je. To svojstvo fotografije ogleda se u istovremenosti upućivanja na nešto prikazano kao na nešto drugo, ali i kao davanje prilike nečemu da se prikaže, što bi „inače ostalo nepokazano“¹⁹. To posljednje svojstvo autor veže uz pripadnost fotografskog prikaza povijesti i tradiciji.

2. kriterij: apstrakcija (iz slike u fotografiju)

Kako, međutim, metafora u fotografiji funkcionira kao apstrakcija, analogno apstrakcijskoj metafori u slici? Hubert Damisch u tekstu „Pet primjedbi za fenomenologiju fotografske slike“ otkriva apstrakciju u samome mehanizmu funkcioniranja fotografije kao medija: ta slika ne nastaje iz svijeta prirode, nego je proizvodom ljudske ruke čvrsto ukorijenjena u ljudsku povijest iz koje proizlazi²⁰. Pritom, međutim, fotografija nastaje i kao „rezultat prirodnog procesa“: fotografija, trag omogućen svjetlom na fotoosjetljivom filmu, postoji kao „slika bez direktnog zahvata čovjeka u supstancu želatine“, te proizlazi njezina „potpuna“ irealnost (*gänzlich irreal Bild*), jer se radi o slici „bez gustoće i bez materije“, bez mogućnosti promatranja, tako što nismo svjesni da se radi i o postupku ovisnom o kemijskom procesu.²¹ Nazivamo Damischovu irealnost *apstrakcijom* jer ne priznaje tjelesnost, kakvom smo je prethodno našli u Merleau-Pontyjevoj interpretaciji, odnosno Boehmovu izvođenju metafore i ikoničke razlike. Razlika je ovdje sadržana u ambivalentnom odnosu spram zazora od fotografske stvarnosti, veze spram nje i pretvaranja u nešto novo što, posredovano objektivom, „nije tako objektivno, kako se čini“²². Damisch nastavlja iskazom o silovitom „uništavanju koristi“ u mediju fotografije jer se najbrže moguće od svih slika *troši*.²³ Kada, međutim, dovodi u pitanje svoje postojanje i povijesne funkcije, kada nam se obraća više kao proizvođačima, a manje kao potrošačima – tada je fotografija umjetnost. Nièpceova fotografija iz 1826. (heliografija na cinku) predstavlja „fragilnu, napadnutu sliku“, usporediva je, kaže Damisch, s malim Seuratovim slikama svojom teksturom i kompozicijom, te naglašava: postoji materija vani, u svijetu, i fotografska materija, koja se, tako tumačimo, predstavlja „svjetlom“ kao „vlastitom metaforom“²⁴.

19 Stiegler, *Bilder der Photographie*, 8.

20 Damisch, „Fünf Anmerkungen,“ 136.

21 Ibid.

22 Ibid., 137.

23 Ibid., 138.

24 Damisch, „Fünf Anmerkungen,“ 139.

3. kriterij: *punctum* (iz fotografije u sliku)

Jesu li onda svjetlo, krhkost i irealnost – kao svojstva fotografije, apstraktne, irealne i metaforičke – svojstva nakupina i izljeva, uslojenosti i neprozirnosti slika Tanje Škrkatić? Dok gledam fotografiju s ocem snimljenu prije petnaest godina, prisjećam se Barthesova pokušaja definiranja *punctuma* dok je gledao fotografiju majke. On tada piše o fotografiji: „...ona me oživljuje i ja je oživljujem. Znači da tako moram nazvati privlačnost po kojoj ona postaje oživljavanje“.²⁵ *Punctum*, za razliku od *studiuma* (kodirano za razliku od nekodiranoga), funkcionira na osobnoj razini, upozorava da se dira u osobno, „posjeduje snagu širenja“.²⁶ Nije ga moguće imenovati jer bode: „Nemoć imenovanja dobar je znak nemira“.²⁷ Ili: „Snimka me ne dira ako je izvučen iz njezina običnog brbljanja“.²⁸ Barthes citira Prousta i dodaje: „Nisam želio samo trpjeti, nego poštovati izvornost moje patnje“ jer je ta izvornost bila odsjaj onoga što je u njoj bilo apsolutno nesvodivo i stoga čak izgubljeno odjednom zauvijek. (...) život što mi preostaje bit će sigurno i do kraja *nesvrstiv*...“²⁹ Metafora koju ja nalazim, a koja me tiče, jest opet barthesovska izvjesnost: za razliku od himbi ostalih medija koji mogu bez referenta, u fotografiji „nikada ne mogu nijekati da je *predmet bio tamo*“.³⁰ Drugim riječima ili, preneseno na apstraktne slike Tanje Škrkatić, metafora koju prepoznajem u slici, preko nakupina, izljeva i uslojenosti, jest metafora blagosti i neizmjerne ljubavi koju izdvajam i prisjećam je se kada fotografiju i ne gledam.

U pokušaju da Barthesov *punctum* povežemo s teorijom metafore i apstrakcijom, podsjećamo se još jednom njegova definiranja te emocije suprotstavljajući ga pojmu *studiuma*. To su dva „elementa“ koja utemeljuju Barthesovo „posebno zanimanje“ za određene snimke³¹. „Znanje i kultura“ određuju *studium*, ulice Nikaragve krajem 70-ih znače izazivanje „uzbuđenja“, ali onog uzbuđenja koje prolazi kroz sito razuma, morala i poznavanja kulture. Barthes čak uvodi i „obuku“ za doživljaj takvih snimki koja pretpostavlja, prijevodom pojma *studium* iz latinskoga, „zauzetost za neku stvar, sklonost prema nekome, neku vrstu općenitog uloga, svakako pomnijivog, ali bez posebnog žara“.³² Ta je prisutnost nespecifična, ona proizlazi iz općeg znanja i iz kulturalnog zanimanja, ona je umnoženost svih mogućih iskaza jednog doživljaja i stoga se Barthes

25 Barthes, *Svijetla komora*, 26.

26 Ibid., 59.

27 Ibid., 67.

28 Ibid., 70.

29 Ibid., 96.

30 Ibid., 98.

31 Ibid., 35.

32 Barthes, *Svijetla komora*, 34.

zanimava „za mnoge fotografije“. *Punctum*, pak, „slama“ *studium* i nije pripremljen nekim prethodnim poznavanjem teritorija fotografske slike, „dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me“; upućuje na ranu fotografiju, istočkanost, ispjeganost, a ta su vizualna svojstva metaforom uboda: „te oznake, te rane upravo su točke“.³³ Ubod je, međutim, ne samo ubod nego i „rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka“: „*Punctum* neke snimke je slučaj koji me u njoj tiče (ali me i tuče, udara)“.³⁴ No *punctum* ostaje područjem nepoznatoga, za razliku od kulturalnoga, objašnjivog i dohvatljivog *studiuma*: to su, piše Barthes, časne sestre na fotografiji nikaragvanske vojske Koena Wessinga iz 1979. godine; to je „pojedinstvo“, to je „kazuálnost“, čak odnos između *studiuma* i *punctuma*, ali i izvjesna pljuska, šamar, udarac koji „ravno sa stranice dobijem ravno u lice“. „Poantirana snimka“ traži „čitanje“ jer je, mislimo, istovremeno neizravna i izravna: jer Barthes piše kako je čitanje „u isti čas kratko i aktivno, sabijenje poput divlje zvijeri“.³⁵

Naći se na mjestu, nesvjesno zabilježiti ono što će Barthesa dirnuti, znači ne zaobići cjelinu bilježeći dio³⁶. Zašto se približavamo definiranju *punctuma* kao metafore i kao apstrakcije? Zato što se radi o emociji, nespremno doživljenoj i pohranjenoj u spremište sjećanja, vrsti osobnog prepoznavanja na razini udarca – barthesovskim rječnikom rečeno – jer je u pitanju „neposrednost“.³⁷ Ta je direktnost, neposredovanost, osjećaj onoga koji ga doživljava i proživljava, stoga proizlazi i „zamišljenost“, upućivanje na ono što je izvan snimke.³⁸ No kada piše o fotografijama svoje pokojne majke, Barthes će se upustiti i u istraživanje emocije koja je stala pred objektiv, pa je tako otkrio „diskretnost“ postavljanja pred objektiv svoje majke. Neću pokušavati razotkriti povijest, kako je Barthes definira u drugom dijelu svoje knjige, posvećenom fotografijama majke, naime onome dijelu koji je postojao „prije“ mene jer u fotografijama oca prepoznajem još uvijek istoga onoga kojega se sjećam kao živoga, kako sjedi nasuprot meni, kako čita, kako me gleda, kako govori. No ta „diskretnost“ je za mene *punctum*, način na koji se moj otac prikriveno smiješi na fotografiji – pretvara svoju emociju i doživljaj snimke u istovremeno metaforu svega što tomu prethodi i svega čega se sjećam, a slijedi do smrti. Pretvara fotografiju na kojoj sjedimo jedan pored drugoga u apstrakciju mog prisjećanja, u mišljenje koje postoji bez fotografije; stoga se moje gledanje fotografske slike mijenja. Sve se više prepustam mišljenju, brizi za sve što je *punctumu* diskretnosti prethodilo. Smijem

33 Ibid.

34 Ibid.

35 Ibid., 64.

36 Ibid., 63.

37 Ibid., 69.

38 Ibid., 72.



Sl. 9.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
65 x 55 cm

li tražiti, kako Barthes piše, „pravu sliku“ koju zahtijeva „bol“?³⁹ Nema očevih fotografija iz djetinjstva; zato postoje očeve pripovijesti, zato u fotografiji koju posjedujem pretpostavljam sve ono što znam, što je pričao, što mu je bilo bitno. Rana smrt očeva oca sada je propinjanje u dostojanstvo bića koje prepoznajem u mentalnoj slici i bolnom prisjećanju na naša, obiteljska, zajednička prisjećanja na istu priču, istim ritualima: bilo je to opiranje zloći i zazivanje dobrote.

To je ta metafora – *punctum* na mojoj fotografiji, to je apstrakcija koju nosim sa sobom kamo god idem. Stoga, ne, ne vidim u Tanjinim slikama, posebno onoj velikoj, crnoj, smrt, kako je Barthes opisuje u svojoj knjizi, kada je „razrješuje“ u prisjećanju na brigu za majku tijekom njezine bolesti, nego „prostor ljubavi“,⁴⁰ koji su zajedno, Barthes i njegova majka, prešutno živjeli. Time upućujem na ono što slijedi u knjizi, ne više kao Barthesov detalj *punctuma*, nego kao „intenzitet“, no ja ne vidim svoju smrt u fotografiji jer sam udaljena onoliko koliko mi je potrebno biti razumnom i ispunjenom intenzivnom emocijom. Tako sada postojim. Zato mi se čini bliskim ono što Barthes na izvjestan način zaključuje u vezi s *punctumom* odabrane istinske fotografije: kada istražuje snimku, kada dopire do skrivenoga, onoga što je iza, promašujući svoj vlastiti pokušaj da više sazna. Moga oca neumoljivo više nema za stolom. Ostaje metafora ljubavi i apstrakcija prisjećanja na fotografiju (još uvijek prisutna u mojoj blizini, ali sve udaljenijoj kada mislim; pa ipak, ja je nikada neću prestati gledati).

I sada ponovno Boehm i slika: citirajući Lacanov „udarac“ slike, koja

39 Barthes, „Svijetla komora“, 88.

40 Ibid., 92.

Sl. 10.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
77 x 70 cm



je unaprijed prekinuta, prepoznamo Barthesov „udarac“ *punctuma*, pa posredno i Barthesova povezivanja fotografije sa slikom, poput čišćenja savjesti što se bavi fotografijom, kao da se radi o manje važnom mediju, imitaciji slike. Ipak, ta „sablast slikarstva“ pretvara fotografiju u istovrsnost slici jer je podjednako realistična, stvarajući iz slikarstva „pokroviteljsku Referencu“⁴¹ (Sl. 9, 10 i 11). I za Boehma se ne radi o prikupljanju detalja, nego o „jedinstvima“ kad je riječ o slici: sukcesija slike istovremena je njezin simultaniteta, kao što smo već primijetili. No sada imamo uvid u fotografsku metaforu slijeda (misli) i simultaniteta (emocija). Jedino tako, možemo misliti u slici metaforu koju je sam Boehm odredio kao ikoničku razliku, istovremenu materijalnost i nadmašenost svega činjeničnoga. Otuda bliskost s jezičnim, a ipak samo iz slikovnog mišljenja – kako Boehm piše: što može jezik, može i slika, samo na svoj način – proizlazi tzv. „struktura kontrasta“, spoj i razjedinjenost između „jezičnih slika (kao metafora)“ i „slike u smislu likovne umjetnosti“.⁴² Otuda bliskost umjetnosti i života, primjećujemo, jer „pikturalna razlika“ dopušta da se ono svakodnevno doživljeno i viđeno pretvori u omeđenost „polja slike“, slike kao umjetničkog djela, „kao posuda, kao gravira“.⁴³

Je li onda slika kao ikonička razlika nužno jednaka *punctumu*; ako razotkriva razliku, nužno dira li nas, tiče li nas? I proizlazi li *punctum* apstraktna slike iz njezina suodnosa između boehmovski shvaćene razlike između

41 Ibid., 40.

42 Boehm, „Povratak slika“, 16.

43 Ibid.



Sl. 11.
Bez naziva,
ulje na kartonu,
77 x 70 cm

plohe i dubine, u „produktivnoj napetosti“⁴⁴ nesvodivosti detalja na kontekst? Naime, „plošna dubina“ karakteristična je za perspektivne slike, a mi taj odnos nesvodive razlike prepoznajemo u apstraktnim uslojavanjima mrlja, u formalizaciji slike koja podrazumijeva razumijevanje metaforičnosti slike pri gledanju: „to ima veze s rezonancijama, s vizualnim uzajamnim djelovanjima i iznenađujućim sintezama“.⁴⁵ U tom smislu, Boehm kasnije objašnjava, valja gledati slike koje *formaliziraju* taj odnos, za razliku od onih koje iluzioniraju „nešto prikazano“.⁴⁶ Slike Tanje Škrković poništavaju suvremenu uronjenost slika imitacije stvarnosti u stvarnost samu, kod nje factum i fictum *ne* konvergiraju. Utoliko njezine slike ne obnavljaju svoju povijesnu određenost, nego izazivaju promatrača da im imenuje smisao, ako već ne reagira na njih nekom vlastitom slikom.

Promatrajući Tanjine slike, vidim ponovno tu moju fotografiju na kojoj sjedimo otac i ja, on se blago smiješi. I sve je u tome, i sve je tamo; u svim slikama, sve dok se u njih uosjećavam kao u apstrakcije, dok prizivaju istovremenost gustoće i širenja, granice i prijestupe, davanja i uzimanja, ljubavi i nerazumijevanja. Sve prepoznajem. Kao Tanjino svladavanje prostora i vremena u vlastitim metaforama s kojima se bori u većim i manjim mrljama, u uprizorenjima pomirenja i borbi za prevlast na plohi, za poništavanje granice ili prikriveno pristajanje.

U tom razmišljanju prisjećam se još jednog autora, onoga koji je u svoje vrijeme dao teorijsko uporište ne samo za apstrakciju nego i pove-

44 Ibid., 17.

45 Ibid., 14.

46 Ibid., 18.

zanost apstrakcije i organičnosti mimetizma: Wilhelm Worringer 1907. godine piše o dvije težnje u umjetnosti, težnji za uživljavanjem i težnji apstrakciji,⁴⁷ to su tzv. psihičke potrebe različitih naroda i nitko nije ispisao takvu povijest. No zanimljivijim nam se čini mjesto kada on te dvije težnje spaja u „ekspresivnu apstrakciju“ kasnogotičkoga nordijskog ornamenta, odnosno kipova katedrale u Chartresu: tada se obje težnje miješaju jedna s drugom.⁴⁸ Tako i Tanjino slikarstvo doživljam kao apstraktno pomicanje granica naizgled neprepoznatljivoga, ali promatranjem sve bliskijeg svijeta. Naizgled samo mrlje, veće i manje, iscurene ili nakupljene, uslojene i oprostovene, dopuštaju mi da ih tražim u sebi, u već poznatome. Tako postaju metaforama koje su samo moje, a ja ih upisujem u sliku i tako joj tumačim smisao. Proces unutar jedne plohe prestaje procesom promatranja druge plohe: tako slike funkcioniraju kao zasebni svjetovi i nikada ne zamjenjujemo jedan uspostavljeni odnos drugim. Tako je svaki poseban i autentičan, tražeći od nas maksimalan napor nalaženja ikoničke razlike koja dijeli vanjske i unutarnje rubove naslikanoga, kao i onoga između plohe i dubine. Slike koje u mojim mislima stvaraju metaforičke svjetove nisu, međutim, nastavak na izvanjski svijet; one postaju udvostručenjima mojih misli i mojih udaraca, *punctuma* kako ga samo ja doživljam, u od svijeta odvojenom svijetu koji „raspolaze vlastitim potencijalima smisla“.⁴⁹

Ekskurs: Gerhard Richter i postupak negacije

U tekstu Johannes Meinhardta „Iluzionizam slike i punctum fotografije“⁵⁰ a u sklopu knjige posvećene Gerhardu Richteru⁵¹, autor se bavi, među ostalim, i sivim slikama tog umjetnika, kao i fotoslikama iz serije *Dana 18. listopada 1977*. Nakon što je opisao karakterističan postupak negacije iluzionizma kod Richtera, Meinhardt se osvrnuo i na Richterovo tretiranje fotografije u postupku slikanja prema fotografiji, kao „neposredne reprezentacije stvarnosti, oblikovane identičnom pozitivnom neposrednošću i promjenjivošću kao što je percepcija stvarnosti“. U Meinhardtovoj analizi *sivih slika* prepoznajemo malu pukotinu u koju bi stalo ono što smo u prvom dijelu ovog eseja dotaknuli: uživljenost u apstrakciju, koja joj daje značenje emocijama posredovane stvarnosti. Na-

47 Wilhelm Worringer, „Apstrakcija i uživljavanje,“ u *Duh apstrakcije*, ur. Marcel Bačić (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999), 22–23.

48 Ibid., 104–105.

49 Boehm, „Povratak slika,“ 19.

50 Johannes Meinhardt, „Illusionism in Painting and the Punctum of Photography / Iluzionizam slike i punctum fotografije,“ u *Gerhard Richter*, ur. Benjamin H. Buchloh (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

51 Ibid., 135–151.

ime, unatoč tome što Richter ustraje u postupku destrukcije slojeva slike te se posvećuje procesu uništavanja njenih slojeva koji predstavljaju i „ono što se čini“ i „ono što zaista jest“, dakle i „područja egzistencije“ i „područja nesvjesnoga“ odnosno misli⁵², nalazimo u govoru o apstrakciji kao „nepoznatom, neshvatljivom, beskonačnom“⁵³ prostor za nadu da iza „neprikazivoga“ leži naš pokušaj da dopustimo slojeve mišljenja o „realnom“. Evo što kaže Richter 1982. godine:

„Apstraktne su slike fiktivni modeli jer čine vidljivom stvarnost koju ne možemo niti vidjeti niti opisati, ali čiju egzistenciju možemo postulirati. Određujemo tu stvarnost u negativnim pojmovima: kao nepoznato, kao neshvatljivo, kao beskonačno... U apstraktnoj slici našli smo bolji način usvajanja pristupa neprikazivom (*unvisualizable*), neshvatljivom jer apstraktna slika koristi najveću moguću vizualnu neposrednost (...) kako bi prikazala 'ništa'. Prema tome, odnoseći se spram neobjašnjive stvarnosti, što je analogija ljepša, pametnija, luđa, ekstremnija, vizualnija i neshvatljivija, to je bolja slika.“⁵⁴

Dovođenje pak u pitanje „evidentnosti fotografije“ (*evidence of the photograph*) Meinhardt piše o „zamagljivanju“ (*blurring*) motiva tijekom procesa slikanja. „Richter uništava evidentnu činjeničnost, transparentnost fotografije: detalji nestaju, objekti i likovi čini se kao da su se oslobodili teško od sloja slike, da bi u njemu ponovno nestali. Fotografija postaje nešto što je teško vidjeti, ali na specifičan, aktivan način: poništava naše viđenje“⁵⁵. Fotografija je gurnuta u „neizrecivost“ (*speechlessness*),⁵⁶ a dijelom je te neizrecivosti i barthesovski *punctum*. Meinhardt se posvećuje jednom zanimanju Barthesa za fotografiju – onomu smrti, koja očekuje i nas – promatrače i čitatelje.

Premda smo u navođenju Richtera citata iz 1982. godine našli već navedenu pukotinu, nadu za našu interpretaciju *punctuma* (a njoj odgovara i izvjesna preporuka čitanja Richtera u dvojakosti, pa tako i u mogućnosti za „aktivnu, neutralnu i otvorenu receptivnost koja promatra, razmišlja i afirmira ambivalentnu vidljivost otkrivenu iza umjetnikovih leđa,⁵⁷ ostaje neprikosnoven proces destrukcije, nenamjere, poništavanja svega što je „prepozitivno, preprepoznatljivo“.⁵⁸ Temom je Meinhardtova teksta ujedno i odnos spram „iluzionizma“ kod Richtera, a on predstavlja „neizbježnu vizualnu stvarnost slike, različitu od njezine stvarnosti kao objekta“.⁵⁹ Proces

52 Ibid., 139.

53 Ibid., 141.

54 Ibid.

55 Ibid., 148.

56 Ibid., 148–149.

57 Meinhardt, „Illusionism in Painting“, 144.

58 Ibid.

59 Ibid., 137–138.

uništavanja predstavlja i proces te neizbježne iluzionističnosti slike, pa tako *sive slike* ne izražavaju „slikarsku bit, nego samo artikuliraju naročito jasno nesvodivu distinkciju percepcije“ ili kako Richter kaže:

„Sivo. Ne daje nikakav iskaz; ne evocira niti osjećaje niti asocijacije; nije uistinu niti vidljivo niti nevidljivo. (...) Ima tu sposobnost koju nema nijedna druga boja da čini vidljivim ono 'ništa'. Za mene sivo je dobrodošao i jedini moguć ekvivalent za indiferentnost, neposvećenost, odsutnost mišljenja, odsutnost oblika. No sivo, kao bezobličnost i ostalo, može biti stvarno samo kao ideja, tako da sve što mogu učiniti jest kreirati ton boje koji znači sivo, ali to nije...“⁶⁰

Za Meinhardta je *punctum* fotografije iskustvo „straha, sućuti i tuge spram izgubljene utopije“, kao konstantno iskustvo smrti. Za razliku od naše interpretacije, gdje je *punctum* omogućavao identifikaciju emocije ljubavi, pa i onda kada se fotografija i ne gleda, kada se predajemo razmišljanju (što Barthes također ne zaboravlja spomenuti), ovdje je riječ o nečemu drugome: o nekom fragmentu povijesnog mišljenja koje, s druge strane, nije moguće pojmiti nego preko shvaćanja *punctuma*, onoga što nas se tiče, kao beskonačnog doživljaja stvarnosti kao smrti.

Kretanje-mišljenje: performativnost čina slike nasuprot ornamentiranju

U knjizi *Theorie des Bildakts* Horst Bredekamp tvori novu poziciju u sklopu teorije performativnosti jezika⁶¹: napetost koju neka slika može isijavati u prostor, tzv. latentnost slike (*die Latenz des Bildes*), u izmjeničnoj igri s promatračem proizvodi snagu slike tako da djeluje na „osjećanje, mišljenje i djelovanje“, a ono pak nije ograničeno samo na viđenje nego i na opipljivost i čujnost. Time, nudeći uvid o performativnosti slike, pritom ne smještajući sliku na mjesto riječi, nego na mjesto govornika (*des Sprechenden*)⁶², promatrač preuzima novu ulogu, a i slika dobiva novu osobinu specifične životnosti⁶³.

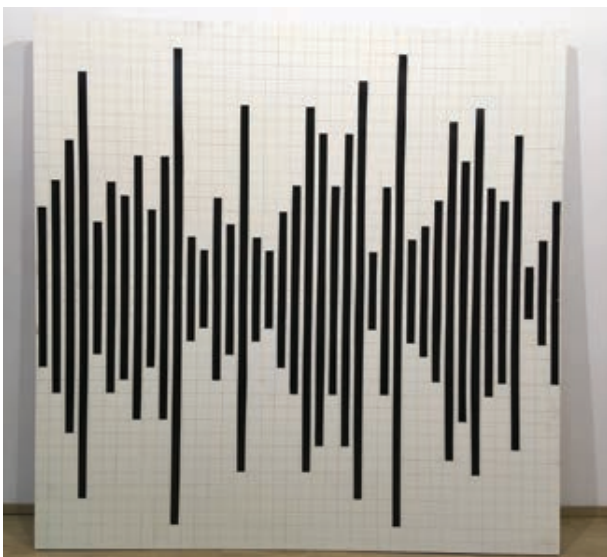
Na tragu Bredekampove teorije slikovnog čina u nastavku ćemo predložiti dva moguća tumačenja geometrijske apstrakcije Gordane Bralić: jedno će uzeti u obzir mogućnost čitanja prostora kao nužnog posrednika u doživljaju performativnosti slika, dok će drugo naći ekvivalent u tumačenju serija izmjene vertikala na podlozi u odnosu vezanom za plohu. Kao što su, naime, riječi u jeziku privedene djelotvornosti njihovim izriječkom, tako su i slike djelatne, *tiču* nas se i zalaze u prostor proma-

60 Ibid., 138.

61 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010): 52.

62 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 52.

63 Ibid., 45.



Sl. 12.
Kompozicija br. 53,
200 x 200 cm,
2002.

trača, koji sudjeluje u njihovoj projekciji, zračenju i širenju. Mislim da su slike Gordane Bralić u tom smislu djelatne, da nešto čine. Ta je senzacija prisutna od samih početaka kada je, primjerice, riječ o slici koja gotovo predstavlja vibraciju, pa se izmjenjuju kraće i duže linije, tvoreći uzlazeće i silazeće putanje (*Kompozicija broj 53*, 2002.) (Sl. 12). Predstavljena je javnosti u ožujku 2018. u zagrebačkoj Galeriji Beck. Slika je prividno simetrično komponirana, no ona se zapravo dekomponira u sastavne dijelove, usporedne vertikale, koje, međutim, ne funkcioniraju zasebno, nego kao pripovijedanje, od tišega prema glasnijem ili od slabijega prema snažnijem. Primijenjeno konkretnije na funkcioniranje u prostoru, slika uvlači i izbacuje pogled, pretvara ga u simultanost uvučenosti i izbačenosti iz prostora slike. Ako smo pristali sliku nazvati *prostorom* slike, podrazumijevamo da promatranje nije bez posljedica, da nas prisiljava da se od nje odmaknemo i detaljnije ju promotrimo. Tada postaje jasno da je red tek privid, zbog uspostave reda izmjene kraćih i dužih vertikala te da je zapravo poredak vertikala uvijek iznova mišljen i smišljen kako bi u prividni red unio nasumičnost i eksperiment.

Imamo dojam da su i ostale slike Gordane Bralić slikovno-prostorni eksperiment. Poput dvaju kvadratičnih formata, koji funkcioniraju kao pozitiv i negativ, jedan s bijelom (*Pozitiv*, 2002.) (Sl. 13), drugi s crnom pozadinom (*Negativ*, 2002.) (Sl. 14), a u središtu su usporedne vertikale, bijele i crne, koje simultano tvore sve veće zgušnjavanje (crno na bijelome) i sve veće razrjeđivanje (bijelo na crnome). Pritom ponovno nije riječ o jednostavnom stupnjevanju od slabijega prema snažnijem ili od rjeđe prema gušćem jer se ritam zaustavlja na široj crnoj vertikali

Sl. 13.
Pozitiv,
50 x 50 cm,
2002.

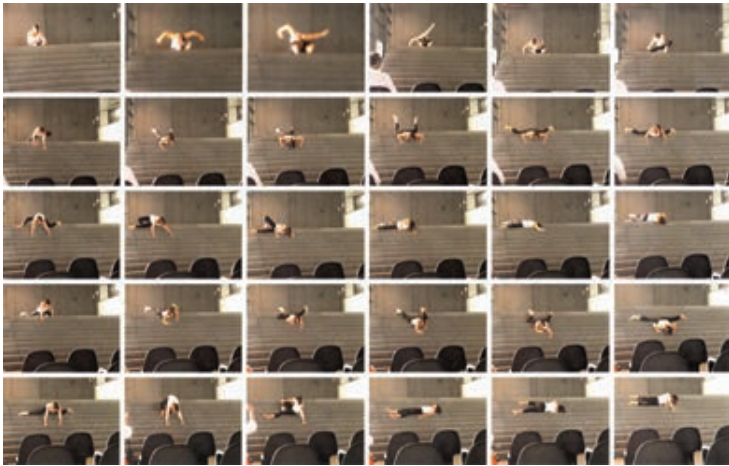


Sl. 14.
Negativ,
50 x 50 cm,
2002.



pred kraj niza, dok je posljednja u binarnom odnosu spram vertikale bitno uža, izmijenjena s jednako uskom bijelom, pa ako odaberemo taj kraj, zgušnjavanje ne prestaje samo na prethodnoj široj, nego i na posljednjoj, ispred koje je postojao zastoj pogleda, zastoj kretanja, zastajanje misli o kretanju s jedne točke na drugu.

Josipa Bubaš 9. lipnja 2018. godine od 18:00 do 21:00 sat izvodi performans *Horror vacui* (Sl. 15). Snimke pokazuju razvoj kretnje od jednog kraja do drugog kraja prostora, ali i skretanje u sredini na stubište, spuštanje do publike, koja je tako postala nužno dijelom umjetničina izvedbenog prostora. Iscrpljivanje izvođačice u vezanosti tijela za granice prostora – ne samo one bočne, nego i sve druge – one stvorene podom, uključujući i stube, u okviru, prema njezinim riječima, žive improvizacije,



Sl. 15.
Josipa Bubaš,
performans
Horror vacui,
MSU Zagreb,
9. 6. 2018., od
18:00 do 21:00 h.
Foto: Mirela
Ramljak Purgar

publiku ostavlja bez daha. Zato što nimalo ne šteti svoje tijelo, stvarajući sama svoje prepreke, preprekom u vlastitome tijelu. Izveden je doslovno obris granica prostora, pri čemu je prema promatraču iznikao neki novi, sada artikulirani prostor, ne slučajno Muzeja suvremene umjetnosti. Kako se radi o ulaznome stubištu u prostor tzv. stalnog postava (koji se stalno, prema zamisli njegovih autora, mijenja), naslov sugerira i kretanje u granicama svojeg inventara toga (izložbenog) prostora, uključujući sve njegove eksponate, ali i njegove unutarnje granice, granice svih materijala, postamenata, zastora, ekrana.

Erika Fischer-Lichte u knjizi *Estetika performativne umjetnosti* definira performativne tjelesne radnje kao one koje „proizvode identitet kao svoje značenje“.⁶⁴ One se ponavljaju i svaki put iznova kreiraju novo biće, konstituiraju novu zbilju i „autoreferencijalne“ su.⁶⁵ U tom smislu Bubaš doista istražuje granice svojeg tijela spram granica prostora, ne prisiljavajući se doslovno na sve prepreke jer ih obilazi, penje se na njih, obuhvaća ih tijelom i klizi niz i uz ravne i izoštrene površine. Premda se radi o ponavljanju radnji, s obzirom na to da se tijelo nužno kreće s jedne na drugu stranu, zaustavlja se i bavi samim sobom, izvrćući se u nemoguće položaje svojom gipkošću – radi se o identitetu, događanju s licem.

Zašto sam uvela performans Josipe Bubaš u pripovijest o Gordani Bralić? Prva je asocijacija jasna: performativnost slike jednaka je performativnosti tijela. Premda se performativnost slike ne podrazumijeva, u kretanju tijela i nazivanju radnje *performansom* od same umjetnice taj je naziv dijelom percepcije rada. To kretanje ima onoliko značenja koliko

64 Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti* (Sarajevo/Zagreb: Traduki, 2009), 22.

65 Ibid.

Sl. 16.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.



je tijelo promijenilo stavova i gesti, pokreta, svijanja, položaja i kretnji slijeva udesno i nazad, do sredine i dolje, do granica lijevo i desno te preko njih. Bralić se bavi geometrijskim slikarstvom. Sve je svedeno na minimalne pomake, ali su oni vibrantni i percepcija tih promišljenih pomaka u kompoziciji slika navodi promatrača da počinje gledati vibracije koje organizacija uzdužnih oplošja tvori u svojoj izmjeničnosti – *prema* prostoru i *u* njega, te prema promatraču. Tu vidim osnovu za usporedbu s Bubašnim performansom i s definicijom „slikovnog čina“ kako ga tumači Bredekamp. No drugi pogled i usporedba dviju vrsta performativnosti dovodi do zaključka kako u primjeru slike tek valja istražiti identitetsku razinu te vrijednosti. To nas vodi prema još jednom uvidu iz navedenoga Bredekampova teksta. Naime, o dvojakosti Platonova razumijevanja slike – istovremeno ograničenja i zabrane, zbog osjetilnosti spram imitacije koja zavarava, dakle, prevaram spram stvarnosti i transcendentnih vrijednosti kojih bez slike ne bi bilo.

Ikonoklazam, koji njemački autor spominje s tim teorijskim problemom u vezi, vidim u slikama Gordane Bralić. Ona poziva na čisto mišljenje, performirajući i u odnosu na doslovnu tvorbu crnoga na bijelome i u odnosu na onaj transcendentni sloj koji slika emanira u prostor. Stoga je kretanje u prostoru istodobno doista i mišljenje, riječ je o *kretanju-mišljenju*. Serije od po dvije slike, i same uzdužnih formata, krajnjom jednostavnošću proizvode intelektualne igre: početak je bijelo, ali uže, spram širega, dominantnog crnog, nakon kojega je šire bijelo koje artikulira crno u dvije usporedne trake, u izmjeni s jednako širokim bijelim. I tako dvaput (*Bez naziva*, 2019.) (Sl. 16). Ili, ponovno uzdužni formati, dvije slike, na jednoj dvije crne razmaknute, na drugoj približene usporedne linije (Sl. 17). Ili, ponovno igra u pozitivu i negativu uzdužnih formata – koje u serijama po dvije slike tvori prvo asimetriju – izdvojenošću lijeve



Sl. 17.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

Sl. 18 a.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

Sl. 18 b.
Bez naziva,
2 x 150 x 50 cm,
2019.

spram preostalih triju linija, pa potom komponiranjem svih četiriju linija u dva para (Sl. 18). Na prvoj slici crne, na drugoj su bijele na crnoj podlozi. Mišljenje je ovdje identitet, sudjelovanjem tijela. Ako doista proizvode vibracije, kao što su u to vjerovali futuristi početkom 20. stoljeća, ako su neki drugi osjeti probuđeni vibracijama koje čine ritmovi u specifičnim izmjenama vertikalnih oplošja, jesmo li i onda na ikonoklastičkom području zabrane imitacije?

Čini mi se da se valja zaustaviti na sugestiji čitanja ovih slika kao *slika-kao-činova* ili *slika-činova*, gdje promatrač stječe ulogu sudionika bez kojega intelektualne igre i performativnosti slike ne bi bilo. U odnosu na performans Josipe Bubaš, gdje se pri fotografiranju približavajućeg tijela performerice nužno snimaju i stolice ispred onoga koji snima, analogija s promatračem kao sudionikom u dinamičnome prostoru Gordane Bralić postaje jasnom. Dok je u prvom slučaju značenje u smislu određenja identitetske razine učinka kretnji samim naslovljavanjem, a potom i bespoštednim iscrpljivanjem jasno, u drugome se radi o poticanju na razmišljanje o smislu umjetnosti, odnosu slike i prostora, slike i promatrača, o mišljenju kao vrijednosti koja je misлива slikom. Stoga, kada sugerira naziv „shematskoga slikovnog čina“ (*schematischer Bildakt*)⁶⁶, Bredekamp misli na „kompozicije tijela“, kao i „oživljavanja slike“. Jedan od primjera jest i *The singing sculpture* Gilberta i Georgea iz 1970. godine,



još jednog primjera uključenja čovjeka u intelektualnu igru poništavanja granica između „artefakta i čovjeka“⁶⁷. Shematski slikovni čin, oživljavanje tijela, slika kao utjelovljenje života i životno-ljudski pokušaj otjelovljenja slike – to su tradicije europskog slikarstva i kulture o kojima piše Bredekamp. Smatram da je i u tom smislu moguće misliti kretanje kao *kretanje-mišljenje*, kao oživotvorenje ljudskoga intelektualnog aparata, njegovu nezamjenjivu i neotuđivu sposobnost kojoj je ovdje početak u slici.

Slika kao ornament ili apsolutna slika?

No što ako se vratimo slici kao dvodimenzionalnoj površini, kojom se zacrtava jedna od kritičko-teorijskih odrednica modernizma? Što ako je ovdje riječ o „apsolutnoj slici“, kako Krešimir Purgar piše o Juliju Kniferu? Naime, više ne može biti riječ o originalnom fenomenu „antislike“ (s obzirom na to da ju je, kako Purgar tvrdi, Maljevič ostvario početkom 20. stoljeća) i zato je mnogo zanimljivije slike promatrati u kontekstu razotkrivanja suvremenih elektronskih medija. Za razliku od imerzivnih vizualnih iskustava koja uspostavljaju kontinuitet između stvarnoga i virtualnoga, „apsolutna slika“ uvijek uspostavlja diskontinuitet između vizualnoga i slikovnoga, tako što čini evidentnom razliku između onoga što je na slici i izvanslikovne stvarnosti.⁶⁸

67 Ibid., 120.

68 Krešimir Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici. Slikarstvo Julija

Peta od ukupno dvanaest teza Krešimira Purgara u istraživanju čiji je cilj bio dokazati novu epistemološku odrednicu – *apsolutnu sliku* – odnosi se na površinu. O površini je pisao i odnoseći se spram Michaela Frieda i njegova inzistiranja na odvajanju slike od trodimenzionalnosti, „literarnosti“, „teatralnosti“ i „objektnosti“, u korist prisutnosti apstraktnih oblika i njihove pripadnosti površini slike⁶⁹. Činjenica da Purgar dovodi u vezu svoja teorijska razmatranja s odmicanjem od tradicionalne povijesti umjetnosti jer se odmiče od pojma antislike, koji je povijest umjetnosti pripisala opusu Julija Knifera, vraća nas uvidima znanosti o slici, do Gottfrieda Boehma i njegove definicije ikoničke razlike, ne samo zato što razlikuje sliku od onoga što ona nije nego zato što i „povijesno i antropološki“ ona ima veze s „izmijenjenim razlikama između kontinuuma – podloge, površine – i onoga što je pokazano *unutar* tog kontinuuma“.⁷⁰ Tu razliku tvore najrazličitiji znakovi, objekti, figure ili oblici i formiraju se kao kontrasti, a tako tvoren kontrast povijesno je promjenjiv.⁷¹

Možda nije neobično da u istoj toj knjizi iz 2011. godine nalazimo i sugestiju W. J. T. Mitchella da se za otkrivanje značenja slike valja prikloniti specifičnim metodološkim načelima. To su, predlaže on, *historiziracija*, smještanje slike u kontekst u kojemu je ona nastala, ali potom i *dekontekstualizacija* odnosno *anakronizacija* jer povijest ne može objasniti baš sve. To tumači na primjeru spiljskih slika iz Lascauxa: da smo ograničeni historijskom kontekstualizacijom, njihov cjelokupan smisao za suvremenog čovjeka nikada ne bi bio otkriven.⁷²

Da bismo postavili problem slika Gordane Bralić na taj način, načela Mitchellove metodologije moguće je uspostaviti ovako: 1. razmotriti širi kontekst apstrakcije u kojemu nastaju njezini radovi, primjerice, primijeniti uvriježeni kritičko-teorijski pojam „antislike“; 2. uzeti u obzir sintagmu „apsolutne slike“ uz pomoć koje modernističku apstrakciju tumačimo (na Purgarovu tragu) u svjetlu novih, digitalnih tehnologija i imerzije i 3. metodom dekontekstualizacije promotriti značenje tih slika, primjerice, u sklopu teorije ornamente.

Knifera kao alegorija teorije,“ u *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*, ur. Krešimir Purgar (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017): 399–401.

69 Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici,“ 395.

70 Gottfried Boehm, „Ontology,“ razgovarao J. Elkins s Gottfriedom Boehmom i Tomom Mitchellom (u razgovoru su sudjelovali i Jacqueline Lichtenstein, Aud Sissel Hoel, Si Han), u *What is an Image?*, ur. James Elkins i Maja Naef, 36–37 (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2011).

71 Ibid., 37.

72 Mitchell, „Ontology,“ 40.

Sl. 19.
Bez naziva,
3 x 150 x 50 cm,
2011.



Naravno, za izvođenje takvog epistemološkog obrata trebat će sagledati mogućnost da ova umjetnica ne pripada „tradiciji“ geometrijske apstrakcije, s izvorom u slikarstvu kao što je ono Kniferovo. Trebat će sagledati njezino djelo izvan konteksta morfološke bliskosti primarnom, analitičkom slikarstvu, u Hrvatskoj intenzivno prisutnom u drugoj polovini 70-ih godina. Godine 2011. Bralić izlaže, među ostalim, tri slike naglašeno uzdužnog formata (Sl. 19), poput (za nju karakteristične) serije: od najužih (najtanjih) četiriju do najširih (najdebljih) linija. Nude li one neku vrstu čitanja u prostoru? Da, ali sada vidimo slijed od jedne površine do druge, ne kao utjecaj na prostor, ne kao nešto što ovisi isključivo o promatraču. Dolazi do zgušnjavanja u nizu, do popune triju nanizanih ploha koje tek u takvom nizu čine cjelinu. Skloni smo taj niz nazvati ornamentiranjem. Zato što je s tri uzdužna, odvojena platna načinila veću cjelinu, unutar koje nije moguće zamijeniti mjesta dijelovima, jer su artikulirani upravo unutar tih granica, oplošja i dimenzija.

Mladen Lučić, kustos izložbe koja je iste godine održana u Galeriji umjetnina u Splitu, napisat će:

„Zadani format, grundirano i bijelim akrilom obojeno platno te nanošenje minimalističko-geometrijske forme crnom bojom ne dopuštaju nikakvu ekspresiju, naraciju ili deskripciju. Ti su osnovni elementi dostatni za definiciju slike. To je, dakako, bit primarnog i analitičkog slikarstva kojemu je isključiva namjera afirmirati vlastiti *métier*, odnosno temeljne (primarne) činjenice slike. Gordana stoga analitički ispituje mogućnosti slike i samog procesa slikanja, izjednačuje finalno djelo s procesom nje-



Sl. 20.
Bez naziva,
75 x 75 cm,
2010.

gova nastanka.⁴⁷³

Lučić u istome tekstu piše o kretanju umjetnice „prema promišljanjima perspektive, iluzionizma i ambijenta“. I sama će umjetnica govoriti o afirmaciji prostora u svojim radovima.⁷⁴ No vratimo se godinu unazad, kada u Galeriji Luka u Puli izlaže također serije od po tri ili četiri slike, taj put tako da izmjenom položaja unutar okvira crne okomice artikuliraju površinu i ponovno uređuju cjelinu načinjenu kao niz uzajamno ovisnih dijelova. Linija ostaje uska, tanka, ne postoje zadebljanja, samo ritam izmjene udaljenosti jedne od druge, pa jednog dijela cjeline spram drugoga, drugoga spram trećega, trećega spram četvrtoga i svih zajedno u nizu (Sl. 20). Ako i podsjeća na radove umjetnika primarnog slikarstva (Demur, *45 poteza*, 1976.; Kipke, *24 puta nanesa boja i 24 puta ostrugana*, 1977.; Maračić, *Slika u šest slojeva*, 1976.; Molnar, *Dvije bijele i dva ureza*, 1976.; Rašić, *Rezani papiri obojeni u bijelo*, 1979.),⁷⁵ ritam izmjene

- 73 Mladen Lučić, tekst uz izložbu Gordane Bralić (Split: Galerija umjetnina), prosinac 2011.
- 74 Gordana Bralić, „Razgovor s Gordanom Bralić i Tanjom Škrkrgatić,“ razgovarala Vanja Babić u emisiji *U vizualnom kodu*, ur. Manuela Frkić Žaja, Treći program Hrvatskog radija, 14. ožujka 2018.
- 75 Zvonko Maković i Mladen Lučić, *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb: Gliptoteka HAZU, lipanj/srpanj 2014; Pula: Muzej suvremene umjetnosti Istre, rujanj/listopad 2014.).

postoji kao serijalni ritam, ispunjena površina, artikulacija simetrije. Izmije-njeni kontinuum, Boehmovim riječima, ovdje je otjelovljen u potpunosti: ne putem povijesti, nego na svakoj pojedinačnoj izložbi. Odnos spram površine doslovno je izveden, ikonička razlika, kao nizovi minimalnih po-maka, postaje denotatom za slikarstvo Gordane Bralić.

Odnos koji je Purgar izveo iz Kniferova slikarstva kao onoga koji go- vori u prilog apsolutne slike ovdje je reducirana. Meandar je sveden na okomice, horizontale su širine između okomica, oplošja su različitih di- menzija. Dvanaesta Purgarova teza glasi:

„Pojam apsolutne slike služi kako bi ograničio koncept slike na ono što nazivamo rezom prema stvarnosti, u suprotnosti s imerzivnim, teh- no-znanstvenim slikovnim fenomenima. Premda je apsolutna slika samo tehnički pojam koji označava neporecivo i neupitno iskustvo slike, upra- vo zato što ne mora ništa prikazivati, ništa reproducirati i nikoga pred- stavljati, ona je navlastit umjetnički fenomen.“⁴⁷⁶

Usudujemo se zaključiti kako je *kretanju-mišljenju* kao prostornom učinku slike supostavljen drugi učinak, onaj intelektualne igre između granica i popune, između dijelova i cjeline, fragmenata i niza. Pišući o ornamentiranju, Ernst H. Gombrich pretpostavlja tzv. „smisao za red“ i „moć navike“.⁷⁷ Bralić eksperimentira jer uvijek iznova misli, stoga ne bi- smo mogli prihvatiti takve odrednice ornamentiranja, ali bismo se vratili plohi. Čak i u najnovijim radovima, onima iz 2019. godine, u kojima je riječ – najprije o izmjeni četiriju vertikalama, pa razrješenju u dva para, pri čemu se crnim vertikalama na bijeloj podlozi dodaju druge dvije slike u kojima su bijele vertikale na crnoj podlozi – radi se o artikulaciji unutar plohe (Sl. 18 a i b). Je li ovdje riječ o apsolutnoj slici, oslobođenoj bremena povije- snih izvora i uzora, primarnog slikarstva i geometrijske apstrakcije? Mora li njezino slikarstvo biti tumačeno iz perspektive samo jedne, „matične“ discipline, najčešće povijesti umjetnosti, ili može biti tumačeno iz per- spektive znanosti o slici ili filozofije slike?

Zaključak

I Škrkrgatić i Bralić nadišle su granice medija – slike. Za Škrkrgatić je apstrak- tna slika postala nositeljem znaka stvarnoga, organskoga i realnoga, a uvođenjem fotografije, zbog svojstva bolnog uboda koji Barthes naziva *punctum*, i sama fotografija pretvoriva je u apstrakciju. Dva su elementa što pritom određuju slikarstvo u kontekstu fotografije: medij fotografije određuje se kao „irealnost“ (Hubert Damisch), odnosno kao apstrakci-

76 Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici,“ 401.

77 Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (London: Phaidon, 1994).

ja; to je zato što fotografije istovremeno postoje kao metafore, ali i kao nesvodivo emotivno iskustvo konotirano pojmom gubitka. Promatranje fotografije time se pretvara u sjećanje i mišljenje. Slikarstvo, zauzvrat, postaje realno jer je – zbog povratne emocije izvučene iz iskustva fotografskog „uboda“, tj. fotografske apstrakcije – nastalo iz razvedenosti metafore koja, pak, nakon što smo prošli cijeli proces identifikacije sa slikom, postaje realno, stvarno. Bralić, međutim, ne zanima emocija i apstrakcija, nego izmjena i misao, pokrenutost koja se proteže na prostor. Stoga i povezivanje s tradicijom primarnog slikarstva ne bi smjela biti tek puko nastavljanje jedne povijesti, utemeljene u paradigmatičnim radovima predstavnika te struje u hrvatskoj apstrakciji, nego izvođenje iz performativa umjetničine hrabrosti da situaciju slike svede na problem mišljenja i pruži nam priliku da pratimo igru i riječi i tijela, poput izgovaranja rečenica s naglascima i kretanja tijela u performansu istodobno. Naravno da supostavljanjem obiju umjetnica još više naglašavamo njihovu različitost; naravno da su im morfološke pozicije na suprotnim polovima u kontekstu povijesti umjetnosti. Ono što smo pokušali istražiti jest nešto drugo: na koji način medij apstraktne slike u dva opisana slučaja postoji u „drugom mediju“ i kako slika samu sebe proizvodi u dekontekstualiziranju, historiziranju i anakroniziranju, bilo s obzirom na fotografiju u prvom slučaju ili performans u drugome. Vjerujemo da smo došli do novih spoznaja i da su one tek dio potencijalnih značenja koja smo ovdje uočili, na koja smo se fokusirali i nastojali opisati.

Popis literature

- Barthes, Roland *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, prevela Željka Čorak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
- Boehm, Gottfried „Povratak slika.“ U *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, uredio Krešimir Purgar, 3–23. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2009.
- Boehm, Gottfried. „S one strane jezika? Bilješke o logici slika.“ *Europski glasnik*, br. 10, Zagreb (2015): 467.
- Bralić, Gordana. „Razgovor s Gordanom Bralić i Tanjom Škrkatić.“ Razgovarala Vanja Babić u emisiji *U vizualnom kodu*, uredila Manuela Frkić Žaja. Treći program Hrvatskog radija, 14. ožujka 2018.
- Bredekamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Damisch, Hubert. „Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes.“ U *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, uredila Herta Wolf, 135–139. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Deneği, Ješa. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2: Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Split: Logos, 1985.
- Elkins, James. „Ontology.“ Razgovarao J. Elkins s Gottfriedom Boehmom i Tomom Mitchellom (u razgovoru su sudjelovali i Jacqueline Lichtenstein, Aud Sissel Hoel, Si Han). U *What is an Image?*, sv. 2, uredili James Elkins i Maja Naef, 35–51. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2011.

- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo/Zagreb: Traduki, 2009.
- Gombrich, Ernst. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon, 1994.
- Lučić, Mladen, tekst uz izložbu *Gordana Bralić* (Split: Galerija umjetnina), prosinac 2011.
- Maković, Zvonko i Lučić, Mladen. *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe. Zagreb: Gliptoteka HAZU, lipanj/srpanj 2014; Pula: Muzej suvremene umjetnosti Istre, rujan/listopad 2014.
- Meinhardt, Johannes. „Illusionism in Painting and the Punctum of Photography / Iluzionizam slike i Punctum fotografije.“ U *Gerhard Richter*, uredio Benjamin H. Buchloh, 135–151. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
- Purgar, Krešimir. „Dvanaest teza o apsolutnoj slici. Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije.“ U *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*, uredio Krešimir Purgar, 379–401. Zagreb: Centar za vizualne studije, 2017.
- Rus, Zdenko. *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1: slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*. Split: Logos, 1985.
- Stiegler, Bernd. *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Worringer, Wilhelm, „Apstrakcija i uživljavanje.“ U *Duh apstrakcije*, uredio Marcel Bačić. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1999.

Mirela Ramljak Purgar, dr. sc. docentica je na Akademiji za umjetnost i kulturu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, gdje predaje Teoriju umjetnosti. Opsežno je pisala o temama vizualne kulture prve polovice dvadesetog stoljeća i suvremenoj umjetnosti. Među njezinim novijim objavljenim radovima nalaze se sljedeći članci: „Strategien der Ornamentierung. Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in *Das Cabinet des Dr. Caligari* und in der Grafik von Ernst Ludwig Kirchner“ (*Nove teorije*, 2019), „Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners“ (*Images*, Universität Tübingen, 2020) i „Early Interactions of Static and Moving Images“ (*The Palgrave Handbook of Image Studies*, ur. K. Purgar, 2021). Autorica je monografije *Modernizam slike. Ekspresionistička grafika i pogled kamere* (CVS, Zagreb 2021). Uredila je znanstveni zbornik *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj* (CVS, Zagreb, 2022) proistekao iz istoimenoga znanstvenog istraživanja koji je vodila od 2019. do 2021. godine.

Mirela Ramljak Purgar, PhD, holds the position of Assistant Professor at the Academy of Arts and Culture, J. J. Strossmayer University in Osijek, where she teaches art theory. She has written extensively on topics related to the visual culture of the first half of the twentieth century and contemporary art. Her recent published papers include “Strategien der Ornamentierung. Einfühlungsdrang und Abstraktionsdrang in *Das Cabinet des Dr. Caligari* und in der Grafik von Ernst Ludwig Kirchner” (*New Theories*, 2019), “Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgrafik Ernst Ludwig Kirchners” (*Images*, Univer-

sität Tübingen, 2020), and “Early Interactions of Static and Moving Images” (*The Palgrave Handbook of Image Studies*, ed. by K. Purgar, 2021). She has authored the monograph *Modernizam slike. Ekspresionistička grafika i pogled kamere* (CVS, Zagreb 2021) and edited the volume *Art as Idea: Conceptual Practices in Croatia* (CVS, Zagreb, 2021), stemming from the scholarly research project of the same title, which she led from 2019 to 2021.

Two Positions of Abstract Painting in Contemporary Croatian Art: Tanja Škrgatić and Gordana Bralić

This paper approaches the analysis of paintings by Tatjana Škrgatić and Gordana Bralić through a heteronomous interpretation of Croatian abstract art as proposed by theorists Zdenko Rus and Ješa Denegri. It involves two positions in abstract painting: Art Informel and geometric abstraction. Our analysis, however, does not involve their historical sources, but examines both of them ahistorically. We employ this method because, despite working concurrently, Škrgatić and Bralić lead us to different, binomial contextualizations. With Škrgatić, our focus lies on achieving a form of “realism” by connecting the image with the metaphor, and the photograph with the *punctum*, as well as vice versa, the image with the *punctum*, and the photograph with the metaphor. In this way, emotion is identified with the reality of the image, while the *punctum* becomes a metaphor for existence. Bralić, on the other hand, leads us to think of movement and thought in analogy with the performance and mediation of the body in space, specifically the performance of Josipa Bubaš. Consequently, we interpret the active articulation of Bralić’s geometric abstraction as a performative.