Osobno razumijevanje koncepta posthumanizma kroz praksu autoportreta u slikarstvu

Blažević, Mirela

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:537871

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST

DIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

MIRELA BLAŽEVIĆ

OSOBNO RAZUMIJEVANJE KONCEPTA POSTHUMANIZMA KROZ PRAKSU AUTOPORTRETA U SLIKARSTVU

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:

doc. dr. art. Ines Matijević Cakić

Osijek, 2018.

SADRŽAJ

1. UVOD: POLAZIŠTE ZA LIKOVNO ISTRAŽIVANJE 3
2. TEORIJSKI KONTEKST 4
3. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA 9
3.1 Crtež 9
3.2 Slikarstvo 12
4. OBRAZLOŽENJE KONCEPTA RADOVA 18
4.1 Kompozicija slike 18
4.2 *Autoportret u radnom prostoru* 19
4.3 *Autoportret u kavani* 21
4.4 *Autoportret na kolodvoru* 24
4.5 *Predmeti na staklenom stolu* 25
4.6 *Potrošeni predmeti* 26
4.7 *Društvo u zrcalu* 27
4.8 *Pogled na harmoniju s plavom i ornament* 28
5. SLOŽENOST PROBLEMA PRIKAZA AUTOPORTRETA 29
5.1 Prijelaz kao tema u modernoj umjetnosti i korjen u mitologiji 29
5.2 Prijelaz kao motiv autoportreta 29
5.3 Međuodnos slikarstva i introspekcije 30
6. ZAKLJUČAK 32
7. SAŽETAK 33
8. LITERATURA 34

1. UVOD: POLAZIŠTE ZA LIKOVNO ISTRAŽIVANJE

Inspiraciju za diplomski rad *Osobno razumijevanje koncepta posthumanizma kroz praksu autoportreta u slikarstvu* pronašla sam istražujući radove filozofkinje i feminističke teoretičarke Rosi Braidotti i britanske povjesničarke umjetnosti Griselde Pollock s ciljem boljeg razumijevanja kulturološkog nasljeđa i društvenog konteksta. Središte moje slikarske prakse istraživanje je vlastitog unutarnjeg svijeta koji se sastoji od ambivalentnih stavova, osjećaja i simbola. Drugim riječima, unutarnjeg sukoba. Uočila sam kako vlastite slikarske preokupacije mogu kontekstualizirati kroz pitanja koja su mi se otvorila tijekom istraživanja: što u društvu oko mene znači biti *human*, odnosno biti čovjek, i na koji je način vanjskim čimbenicima oblikovano moje shvaćanje značenja humanosti i vrijednosti. *Osobno razumijevanje koncepta posthumanizma kroz praksu autoportreta* kao naslov diplomskog rada označava stanje moje unutarnje promjene i izraz kojim bih opisala vlastito shvaćanje svojeg ljudskog stanja, a proizvod je samoopažanja zbog čega su likovni radovi ostvareni kroz motiv autoportreta. Riječ *posthumanizam* označava stanje poslije ili iznad humanizma što znači da ću preispitati situacije i stanja koji se smatraju humanima za mene kao individuu jer smatram da moguprihvaćati dva stava koja su međusobno suprotna, odnosno svjesno vjerovati u neistinu i istovremeno je prihvaćati kao istinu. (https://hr.wikipedia.org/wiki/Dvomisao) Vjerujem da kulturološkim nasljeđem mogu naučiti i prihvatiti obrazac prema kojem moj razum oblikuje koncepte i mentalnu sliku o prethodno navedenim pitanjima jer su mi tim putem predodžbe o njima već omogućene, dok mi ljudsko iskustvo može davati vlastito, drugačije viđenje.

2. TEORIJSKI KONTEKST

Postoje različite teorije i pravci koji raspravljaju o mogućim utopijskim i distopijskim vizijama budućnosti čovječanstva kroz koncepte antihumanizma, transhumanizma i posthumanizma kao na primjer filozofija tehnoznanstvenog posthumanizma s utopijskim elementima radikalnog nadilaženja ograničenja ljudskog tijela kreiranjem umjetne inteligencije i virtualnog identiteta (Koljenik, 2014:9) ili tezao kraju ideologije i utopije Francisa Fukuyame koju je iznio u knjizi *Kraj povijesti i posljednji čovjek.* Tamo kaže da, ako je postojala utopija u Sovjetskom savezu, propala je s njime te da više nije moguće smisliti bolji politički poredak od ovog sadašnjeg koji postoji u zemljama razvijenog svijeta. (Koljenik, 2014:12) Pri tome zaboravljaju ljudsku sposobnost nade, nepredvidivosti i obnove. Suvremena filozofkinja i feministička teoretičarka Rosi Braidotti u svojem predavanju *Memories of a Posthumanist* iznosi definiciju posthumanizma kao našeg povijesnog stanja, a ne nekog zamišljenog, budućeg distopijskog jer se ono događa upravo tu i sada. Prema Braidotti, posthumanizam kao filozofija govori kako se postljudsko stanje postiže promjenom razmišljanja o razmišljanju i promjenom perspektive jer probleme ne možemo riješiti istim načinom razmišljanja kojim smo ih stvorili. Postčovjek ponovno, iz dijelova i ispočetka gradi smisao što to znači biti čovjek kako bi se suočio s nečovječnim. To znači smanjivanje ljudske arogancije priznanjem solidarnosti. Braidotti kaže kako trebamo prigrliti sadašnji svijet s kojim smo nezadovoljni i na temelju toga proizvesti razumijevanje o tome što se događa jer smatra da se izraz *humano* uzima zdravo za gotovo kako bi se opravdalo i nastavilo raditi ono što već radimo. (https://www.youtube.com/watch?v=OjxelMWLGCo&t=848s, Yale's Whitney Humanities Center, 2017) Posthumano stanje tjera me razmišljati na kreativan i kritički način o procesu nastajanja i učiniti smislenim složeno stanje u kojem sam se našla. Također tjera me prepoznati vrijednost teorije i njezin značaj u praksi kako bih oblikovala relevantnu ideju koja može doprinijeti izgradnji nekog znanja danas. U mojem istraživanju postoji osjećaj tjeskobe u pogledu budućnosti, no ona se može razriješiti razumijevanjem i praktičnom primjenom filozofije posthumanizma koja stavlja naglasak na trenutno zatečeno stanje jer mi je ono bitno i na njega mogu utjecati, a ne neko zamišljeno buduće.

Posthumanizam kao filozofija otvara mogućnost razmišljanja na relacijske i višeslojne načine te zahtjeva kritički pristup zbog čega mi je ovaj koncept poticaj za razumijevanje mojeg unutarnjeg sukoba koji svjesno i podsvjesno utjelovljujem uz pomoć medija figurativnog slikarstva. U knjizi *Psychoanalysis and the Image* kroz odabrane tekstove britanska povjesničarka umjetnosti Griselda Pollock nudi transdisciplinarni pristup interpretiranju slike međudjelovanjem likovnih istraživačkih metoda i psihoanalize. Takvo je tumačenje otvoreno za više od jedne interpretacije i može istovremeno imati dvostruko značenje čime pratim svoju ideju da je unutarnji svijet složen od suprotnosti i simbola koji izlaze na površinu prvo odabirom subjekta slikarstva, a zatim tumačenjem slike kao metafore vlastite psihe. U tekstu *The Image and the Psychoanalysis* iz prethodno navedene knjige Pollock navodi: „*The image is a holding place of meaning, already structured by psychological processes, servicing them as a carrier of affects, phantasies and displaced meanings.*“, prevedeno *„Slika je prostor koji sadržava značenje već strukturirano putem psiholoških procesa, služeći im kao nositelj afekata, fantazija i ispremještanih značenja.“* (Pollock, 2006:4) Figurativno slikarstvo i tehnika slikanja uljem na platnu služe mi kao most koji povezuje i daje novu dimenziju psihološkim procesima i stvarnom svijetu.

U istom tekstu Pollock piše kako Sigmund Freud, austrijski neurolog i utemeljitelj psihoanalize, uspoređuje povijest jednog čovjeka s arheološkim lokalitetom Troje koja stoji kao metafora za sedimentiranje i raspoređivanje u različite skupine nagomilanih slojeva prošlosti. *„Pojedini arheološki lokalitet, kao jedan ljudski subjekt, je složena kombinacija koja se sastoji od svoje vlastite povijesti, svaki period postavljen sloj po sloj, jednom mjesto života i energije koja je zatim smijenjena onom koja zauzima isti prostor sjedinjujući u različite svrhe i značenja neke relikvije ili ostatke prošlosti... Ništa se ne zaboravlja, nego su elementi dinamički mijenjani njihovim korištenjem na višestrukim razinama.“* (Pollock, 2006:13,14) Razumijevanjem Freudove ideje proizlazi samoanaliza segmenata prošlosti na koje stavljam težište jer smatram da su na neki način mogli oblikovati moj doživljaj i potrebu za konkretnim slikarskim vizualiziranjem određenih trenutaka, predmeta, osjećaja i okoliša. Na primjer, slikanjem istinitog trenutka koji je zaokupio moju pozornost jer primjećujem kako se dulje vrijeme provlači kao *leitmotiv*, shvaćam ga kao nositelja bitnog značenja za jedno okvirno razdoblje koje tek kasnije moram iščitati. Trenutke koji su mi zapeli za oko, moje pamćenje može preklapati s uspomenama, pronalaziti gdje se oni susreću i na temelju toga izgraditi rješenje u obliku spoznaje

koja donosi oslobođenje. Pamćenje je zato važno za izgradnju identiteta i individualni razvoj. Iz te pretpostavke Freud izvodi svoj koncept *„odgođene akcije“* (Pollock, 2006:14) koji, jednostavno sažet, kaže kako je sjećanje preštampano u skladu s kasnijim iskustvom. Složenije, Freud ga objašnjava na slučaju „čovjeka vuka“ i kaže da, kada određeno iskustvo koje se javi nakon puberteta na neki način podsjeća na ono jedno ranije, pojedinac reinterpretira rani događaj koji sada stječe snagu koju nije imao u početku. (https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/deferred-action-and-trauma) U relaciji s vlastitim slikarskim izražavanjem, ideja odgođene reakcije prema Pollock kaže da nam ona ne dozvoljava da razmišljamo o subjektivnosti na pojednostavljen način. Složena subjektivnost pojedinca i preštampavanje sjećanja predodređuje umjetničko prikazivanje kao *„ne-izvorno ponavljanje“*. (Pollock, 2006:15) Proces preštampavanja važan mi je zbog ponovnog, neprekinutog stvaranja i nadograđivanja stavova ili nekad jednostavno prisjećanja prethodnih ljudskih iskustava koji reflektiraju osobnu psihološku prisutnost i odsutnost u okolišu vizualiziranu na slikama čiji je prostor isprepleten tim značenjima.

Autoportret, portret ili prikazi žena utjelovljenja su različitih metafora, a provlače se tijekom povijesti umjetnosti do danas u obliku različitih slikarskih tema, samo što u određenom povijesnom ili društvenom razdoblju dobivaju novi smisao i tumačenje. Jedne od prvih vizualnih metafora bile su mitološke slike, a Carl Gustav Jung u svojoj knjizi *Čovjek i njegovi simboli* objašnjava kako ljudski um ima naslijeđenu, instinktivnu tendenciju da formira mitološke motive odnosno reprezentacije koje variraju,a ne gube osnovni obrazac. Naziva ih arhetipovima ili simboličkim strukturama i kaže kako uređuju psihički sadržaj u određene slike. (Jung, 1973) Analizom i ikonografijom autoportreta umjetnica s početka 20. stoljeća bavila se hrvatska teoretičarka umjetnosti Leonida Kovač. Na autoportretima hrvatske slikarice s početka 20. stoljeća, Naste Rojc, ona promatra autoaktove kao pokazatelje postojanja željenogsubjekta i želje koja nije sublimirana. (Kovač, 2010:13) Slikanjem vlastitog tijela utjelovljujem želju koja nije ispunjena, ali svakim ispunjenjem javlja se nova želja kao gladna zvijer u lovu na njegove oblike, boje, karakter, duh, mesnatost, život i ljepote strukturnog oblika ljudske anatomije.



Slika 1. André Brouillet, *Klinička lekcija na Salpêtrièreu*, 1887.

U svojoj radnoj prostoriji Sigmund Freud držao je print koji je nastao prema jednoj od najpoznatijih slika u povijesti medicine; slici Andréa Brouilleta *Klinička lekcija na Salpêtrièreu* (Slika 1.) nastaloj 1887., koja prikazuje predavanje neurologa Jean-Martin Charcota skupini studenata. Predmet proučavanja prema kojem su usmjereni pogledi svih muških studenata onesviještena je žena u nijemom, histerijskom kolapsu koju pridržava Charcotov pomoćnik, a na sebi ima razvezani korzet koji otkriva dekolte. Na suprotnoj strani slike, iza studenata, nalazi se crtež izmučenog ženskog tijela izbočenog u luk u stanju histerije. Slika francuskog slikara Andréa Brouilleta negira i priznaje represivnu regulaciju ženske spolnosti kao uzroka histerije prouzrokovane ideologijom spolnih razlika u modernoj povijesti. Pollock primjećuje kako je tadašnja suvremena moda žensko tijelo zatvarala u zategnute metalne korzete u kojima je ono istovremeno bilo spriječeno da se vidi ili izražava, ali i izgledalo uzbuđujuće. (Pollock, 2006) Žensko tijelo na slici stoji kao slika muških suprotstavljajućih želja. Griselda Pollock postavlja jako zanimljivo pitanje: *„Što slike pamte za nas – na načine koji se čine da su unutar dosega obrazovanja i znanja, a koji su obrubljeni s afektima naših potisnutih formacija?“* (Pollock,

2006:18) nakon čega iznosi da, gledajući temu i predmet umjetničkog djela zaogrnute u boju, tijela i mjesta, prepoznaju se vizualne uspomene iz sna i maštarija koji djeluju između svjesnog i potisnutog, više nego sličnost s materijalnim svijetom. U daljnjem tekstu posuđuje zaključak Sarah Kofman o Freudovoj teoriji o umjetnosti: umjetnost zauzima položaj između načela zadovoljstva i stvarnosti te jedno s drugim pomiruje. (Pollock, 2006:25) Psihoanaliza me dovodi ponekad do teškog zaključka o samosvijesti iz koje proizlazi moja stroga samokritičnost. U zaključku Pollock piše jednu lekciju koju sam naučila od Freuda, a to je kako individuu između ostalog čini ono što zadržava za sebe i da napreduje u trenutku kada se suoči sa sadržajem represije. Brouilletova me slika potiče da preispitam obrambene mehanizme društvenog ega ili prihvatljive slike onoga što jesmo u stvaranju kulturološki prihvatljive slike onoga što se od nas očekuje da budemo.Tijekom represije ženske spolnosti i ograničavanja prostora ženskosti kao činu trenutne zaštite, narušena je prilika za dugoročnim suočavanjem sa stvarnošću i razvojem psihičke zrelosti cjelokupnog sociološkog i kulturnog razdoblja. Najbolji obrambeni mehanizam bio bi sublimacija, što znači preusmjeravanja neprihvatljivih namjera ili osjećaja u djela koja odjekuju. Druga opcija, koja je otvorena s Freudom, poticanje je rasprave o problemu.

3. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Praktični dio diplomskog rada sastoji se od sedam slika koje su ostvarene slikarskom tehnikom ulja na platnu. Prva slikau nizu (Prilog 15.) predstavlja autoportret u intimnom prostoru izoliranog slikarskog ateljea, a dimenzije su slike 150 x 110 centimetara. Drugi autoportret (Prilog 16.) smješten je u javnom prostoru kavane u kojem se može dogoditi neočekivano, njegove su dimenzije 90 x 70 centimetara. Treća slika (Prilog 17.) ima dimenzije 140 x 110 centimetara i predstavlja autoportret na prolaznom mjestu željezničkog kolodvora, udaljenom od sigurnosti i udobnosti doma. Autoportreti upotpunjeni su četirima slikama manjih formata koje mijenjaju rakurs s autoportreta i prikazuju ono što prikazana figura, odnosno autoportret, promatra.

3.1 Crtež

Pripreme za slike bile su skice olovkom na papiru prema prethodno načinjenim fotografijama u ateljeu, kavani i na kolodvoru. Olovka kakvu danas poznajemo načinjena je od grafita koji je pomiješan s glinom i pečen. (Hozo, 1991:62) Crtež se može definirati kao slika kojoj je glavni izražajni element linija, a ona daje život, ekspresivnost i karakter likovnom djelu. Linija na crtežu može biti i imaginarna, što znači da, ako znam početak i kraj, može prizivati liniju u mojoj glavi ili podsjećati na neku teksturu. (Hozo, 1991:46) Koristeći tehniku crteža za odabir prizora koji će biti prenesen na sliku, uklonila sam one koji funkcioniraju najbolje u mediju fotografije i tražila one koji će postići najveću izražajnost u mediju slikarstva, odnosno elemenata koji su slikarski intrigantniji.

U svojem eseju o renesansnom crtežu Elie Faure piše o strastvenom crtaču koji je živio sa svojom izražajnom linijom, *„koju je poput oružja uvlačio u međuprostore mišića, da bi ih rasijecao ispod kože...“* (Hozo prema Faure, 1991:46) Crtački je talent prije ostvarenja slikarske ideje bio od velikog značaja što govori i Tintorettova misao da se boje mogu nabaviti u radnjama, ali crtež u *„kutiji od talenta i to zahtjeva dugi studij.“* (Hozo prema Lester Cooke, 1991:46) Pomoću crteža kao pripreme za sliku i ispitujući mogućnosti njegova izražavanja, bolje sam

proučila svoj motiv i saznala što tražim od njega. Prilozi 1., 2. i 3. prikazuju skice za autoportret u radnom prostoru, a 4. i 5. za autoportret u kavani.



Prilog 1. Skica olovkom za autoportret u radnom prostoru





Prilozi 2. i 3. Skice olovkom za autoportret u radnom prostoru





Prilozi 4. i 5. Skice olovkom za autoportret u kavani

3.2 Slikarstvo

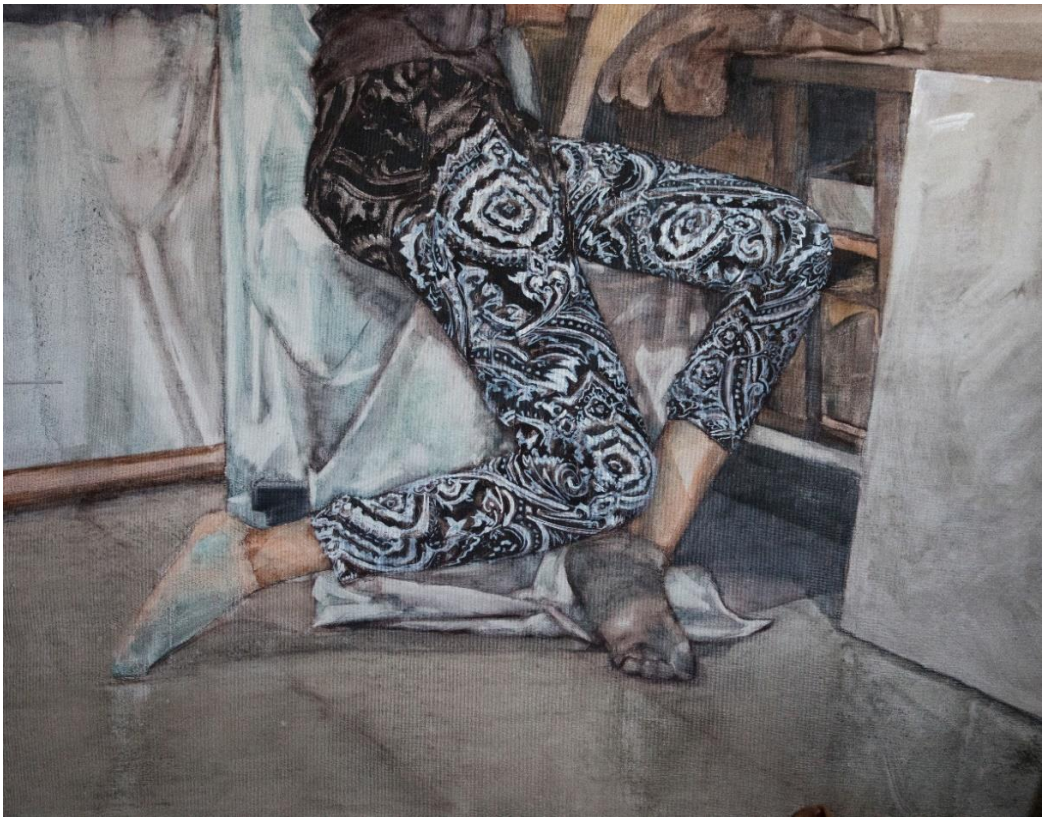
Slika se sastoji od podloge na kojoj se vezivom nanosi boja. (Hozo, 1991) S obzirom na to da se praktični dio istraživanja sastoji od štafelajnih slika, objasnila bih da je to izraz koji se koristi za sve vrste prenosivih slika, a jedne od najstarijih sačuvanih Fayumski su portreti iz istoimene oaze u Egiptu nastali u razdoblju kasnog 1. stoljeća prije nove ere. Nakon što sam motiv sa skice pastelom nacrtala na platno, ostatak slike izvela sam tehnikom ulja na platnu. Koristila sam mrežu za prenošenje jer sam u tom slučaju željela izbjeći deformacije u anatomiji koje mi se događaju kada crtam velike figure na velikom formatu. Meki pastel na platnu razmazuje se kada preko njega prijeđem uljanom bojom razrijeđenom do transparentnosti pa sam ga iskoristila kao ton za modeliranje svjetla i sjene. Takvim se načinom rada pastel fiksirao već nakon prvog sloja slikanja. Sjene od predmeta preko neke površine i elementi koji nisu jako osvijetljeni naslikani su lazurno u duhu akvarela kako bi se mogla opaziti tekstura platna. Kada se istovremeno vidi boja sjene i tekstura napetog platna dobivam paradoks naprijed – nazad i tako postižem trodimenzionalnost dok sliku gledam iz daljine. Tekstura postaje još življa ako ispod transparentne boje prodire slikarski crtež pastelom. Što je predmet osvjetljeniji, lazurni potezi bili su gušći pa sam tako imala više stupnjeva lazure. Površina na koju je padalo najviše svjetla, naslikana je pastozno. U prilozima 6. – 10. nalaze se fotografije procesa prenošenja ideje na platno.

Uljano sam slikarstvo odabrala jer pomoću uljanih boja, terpentina, lanenog ulja i određene finoće dlake kista mogu postići esencijalnu građu svakog predmeta, od mekane plahte koja pri dodiru sa žutim suncem dobiva uzvišenu bjelinu i tople plave sjene, do tankog žutog lončića koji prepoznajem prema zvuku njegova materijala i boje.

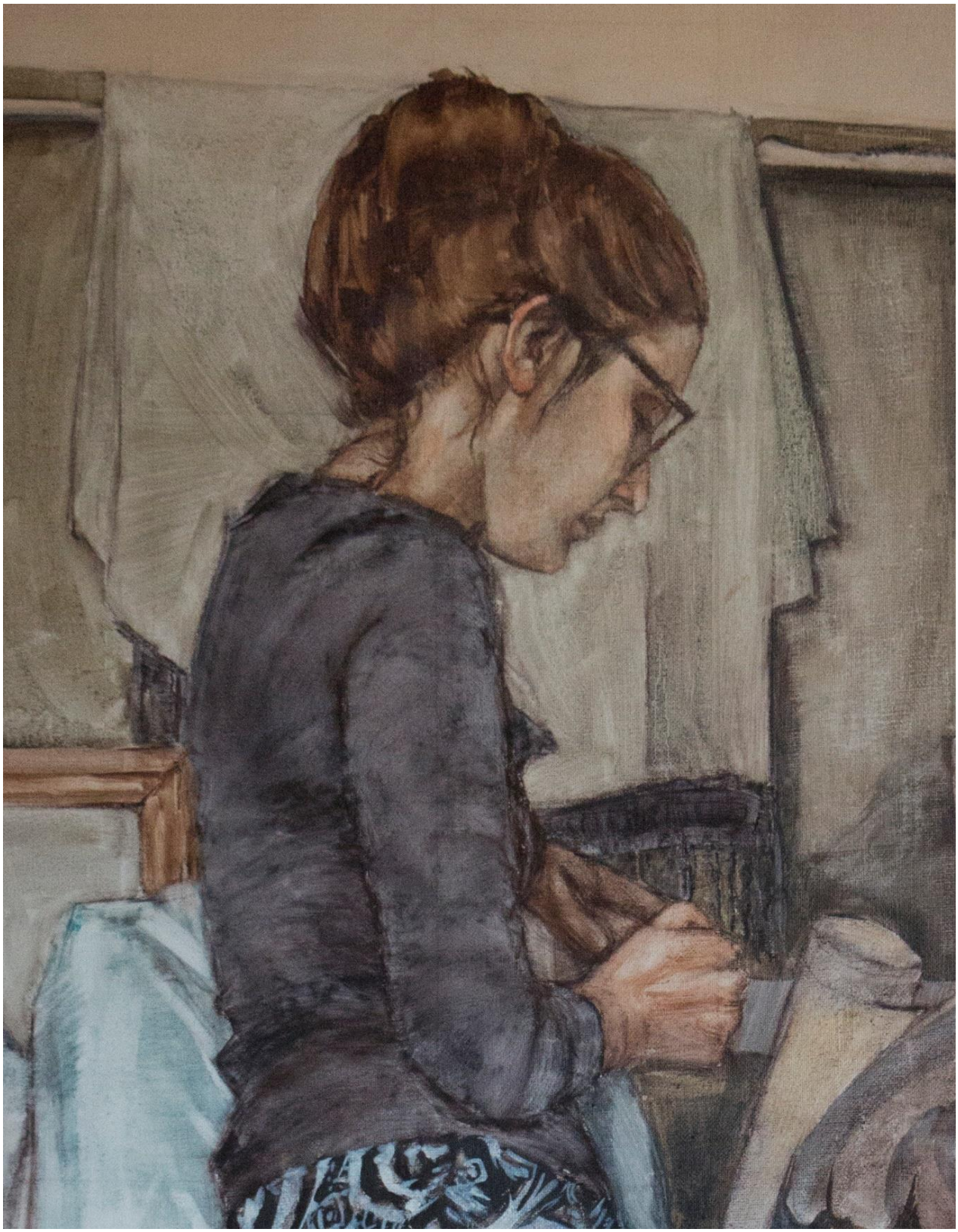


Prilog 6. Potpuni crtež s naznakama mreže, pastel na platnu, 150 x 110 cm

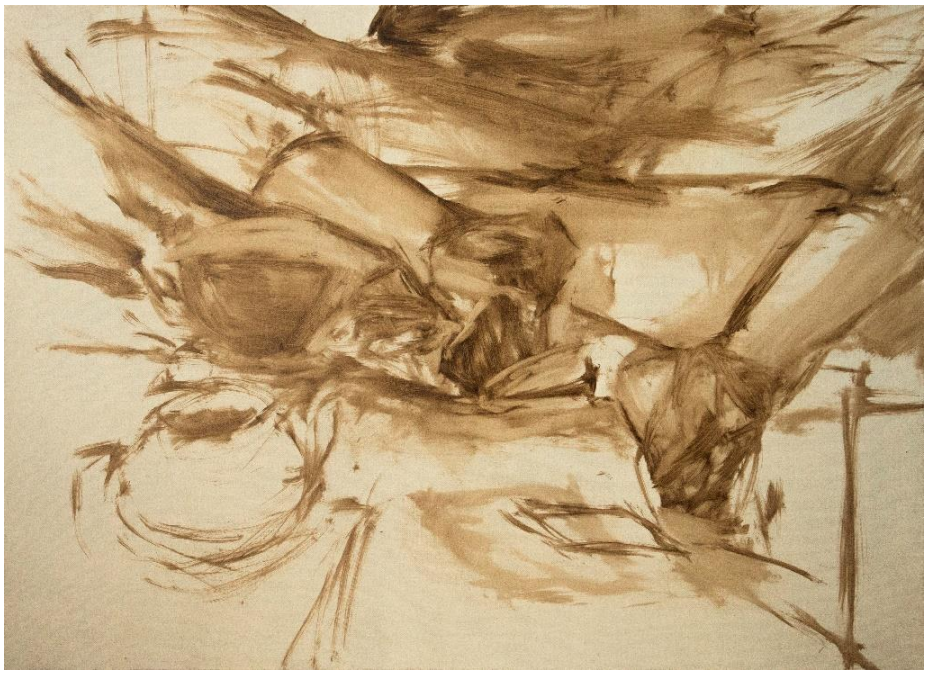




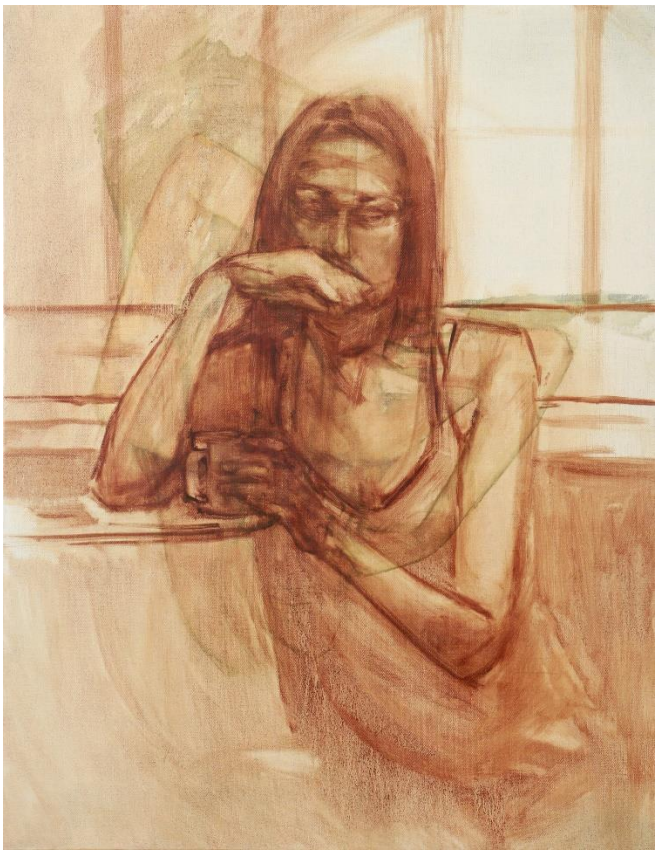
Prilozi 7. i 8. Crtež ornamenta s pastelom i izmodelirani crtež preko kojeg slikam detalje



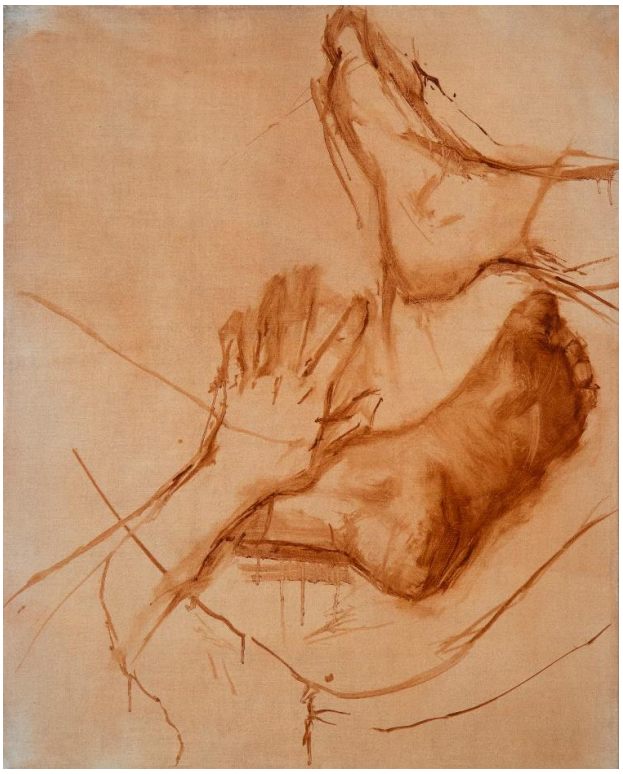
Prilog 9. Detalj autoportreta s prvim transparentnim slojem uljane boje



Prilog 10. Fotografija procesa *Društvo u zrcalu*



Prilog 11. Fotografija procesa *Autoportreta u kavani*



Prilog 12. Fotografija procesa *Pogleda na harmoniju s plavom i ornament*



Prilog 13. Fotografija procesa *Potrošenih predmeta*

4. OBRAZLOŽENJE KONCEPTA RADOVA

4.1 Kompozicija slike

Promjenu klasičnog rakursa i kompozicije slike uočila sam u modernom slikarstvu zbog čega je izrazito privuklo moju pozornost i zanimanje. Kadar je na taj način dobio karakter slikara ili slikarice koja promatra motiv. U tekstu *Modernost i prostori ženskosti* Griselda Pollock analizira radove slikarica Berthe Morisot i Mary Cassatt koje su djelovale paralelno s impresionistima i modernistima, a čija djela nisu uvrštena u modernističku povijest umjetnosti. Pollock piše o tadašnjem Baudleaireovom opisu lika *flâneura* kao modernog umjetnika koji je imao slobodu kretanja i stapanja s masom odakle može promatrati svijet i biti neprimjetan te kako je tadašnja društvena podjela konstruirana na temelju muškog viđenja stvorila kategorije žena na temelju prostora kojim su se kretale. Tako postoji spolno definiran hijerarhijski raspon od dama iz modernog društvai majki iz pristojnih obitelji prema plesačicama, ljubavnicama, kurtizanama pa do jadnih prljavih robova u javnim kućama. Ženska osoba građanskog sloja koja je išla na posao nije se smatrala ženom. Ženin moral postao bi upitan ukoliko bi se sama našla u javnim prostorima predviđenim za slobodno kretanje muškaraca, na primjer kavane, jer bi ona tako bila izložena i njezina bi čednost mogla biti uprljana samo viđenjem na temelju kojeg se stvaraju zaključci o njoj. Žene umjetnice željele su imati slobodu kretanja poput *flâneura*, ali nisu mogle, stoga su i njihovi prikazi bili ograničeni na vrtove, terase, dnevne boravke ili lože kazališta. (Pollock, 1999) Današnje je vrijeme u mnogočemu napredovalo u odnosu na 19. stoljeće, no smatram da i dalje postoji idealizirana želja i ideja o ženskoj bespolnosti u pogledu romantične razmjene u javnim prostorima koja se podrazumijeva normalnom isključivo muškarcima. Osim pogleda iz muškarčeve perspektive prema ženi, koji je klasificira na temelju spolnosti, postoji veći problem pri takvom klasificiranju žena međusobno jer ističu razliku između onoga što se govori i živi. U prethodnom poglavlju o represiji ženske spolnosti napisala sam da se takvim načinom razmišljanja dugoročno narušava prilika za suočavanjem sa stvarnošću i razvojem psihičke zrelosti. Djelo Mary Cassatt *Djevojčica u plavom naslonjaču* (Slika 2.) iz 1878. godine ne prikazuje samo dijete u naslonjaču, nego pogled na prostor dnevnog boravka iz djevojčine perspektive jer je motrište koje je slikarica izabrala neobično nisko kako bi dočaralo dječji doživljaj prostorije. (Pollock, 1999:171) Prostor i predmeti prikazivanja predstavljeni su tako da

ih doživimo pomoću ostalih osjetila počevši od vida, na primjer osjećaj svilenkasto glatkog plavog naslonjača i s obzirom na kadar, skučenost privatnog prostora natrpanog naslonjačima.

U kontekstu svojih slika koristim se razlikom između javne urbane i privatne intimne sfere života, gdje u prvoj pronalazim uzbuđenje i prostor slobodnog kretanja, a u drugoj jednu vrstu suzdržane osobnosti. Pri tome se, na prizorima koji autoportreti promatraju u privatnoj sferi, koristim kadrovima koji su presjekli promatrane predmete i dijelove tijela. Takav karakter kadra simbolizira psihološke kutije za držanje subjektivnih stvari koje treba zatvoriti u metalnu kutiju s primamljivom ilustracijom kako se miris sadržaja nebi osjetio vani.



Slika 2. Mary Cassatt, *Djevojčica u plavom naslonjaču*, 1878.

4.2 *Autoportret u radnom prostoru*

Na prvom autoportretu (Prilog 14.) prikazala sam se u ateljeu u kojem pokušavam postići tišinu. Svoju fizičku izoliranost od društva uzimam kao polazište jer najviše vremena provodim sama sa sobom. Osjećaj je takve samoće ambivalentan, ugodan i neugodan u isto vrijeme. Svijetlost je na slici prigušena i tvori polumrak, pogled je zadubljen u neočiglednu radnju, a oko mene nalazi se slikarski pribor. Slika je metafora za moje unutarnje stanje uslijed prividne

povezanosti. Čovjek je društveno biće, a osjećaj usamljenosti može ga izluditi. U tom trenutku primjećujem kako mi komunikacijska tehnologija pruža tri zadovoljavajuće fantazije: da mogu usmjeriti pozornost na ono što me zanima, da će me uvijek netko čuti i da nikada neću biti sama. Treća fantazija ključna je zbog toga što najviše utječe na moj način razmišljanja jer mislim da, ako sam uvijek povezana, to će me učiniti manje samom. Suprotno je točno jer ako nisam sposobna biti sama, znat ću kako je to biti usamljena.

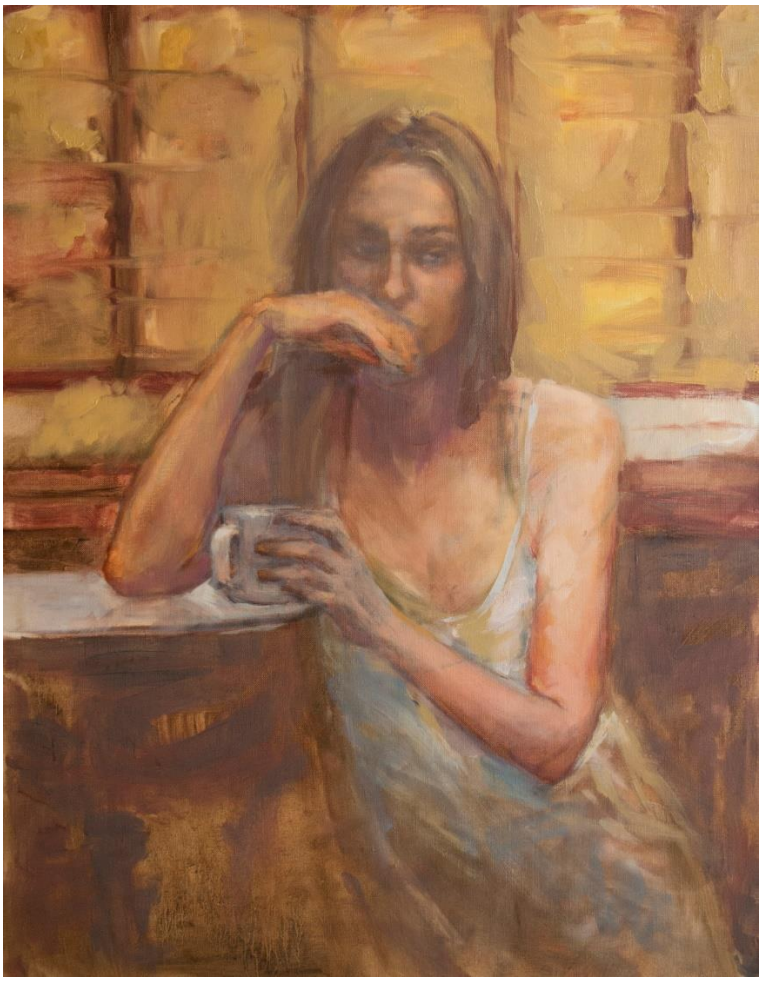


Prilog 14. *Autoportret u radnom prostoru*, ulje na platnu, 150 x 110 cm

„*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*.“ (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26042) izjava je slavnog Publija Terencija Afera koja je postala latinskom izrekom, a prijevod glasi: *„Čovjek sam i držim da mi ništa ljudsko nije tuđe.“* U kontekstu moje slike izreka ima više značenja. Prvo je moje priznanje kako sam sklona svim ljudskim slabostima, društveno sam biće građeno od afekata koje se pod utjecajem okoline hrva s kompleksnim emocijama i nagonima uključujući one manje lijepe. Rosi Braidotti u ranije spomenutom predavanju, *Memories of a Posthumanist,* oslanja se na Nietzschea i kaže da se kritička misao hrani negativnošću i da je zbog toga ne trebamo negirati nego raditi kroz bol odnosno aktivirati je da bismo krenuli dalje. Jedina negativnost koje se trebam riješiti ona je toksična koja sprječava rast. Drugo tumačenje izreke moje je priznanje opće ljudske solidarnosti, razumijevanja i empatije prema drugim bićima, a treće pokazuje interes za sve manifestacije života jednog čovjeka kao subjektivne individue. (http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26042)

4.3 *Autoportret u kavani*

Tema drugog autoportreta (Prilog 15.) ugodna je samoća koju najviše povezujem s prostorom kavane u kojoj otkrivam banalni fenomen urbane alijenacije. Povezanost prostora s osjećajem alijenacije asocira me na slikarstvo američkog slikara Edwarda Hoppera čije su figure udaljene od doma, plutaju na mjestima na kojima se ljudi ne zadržavaju, u potrazi su za poslom ili društvom i nenamjerno me pozivaju da izmišljam priče o njima. Na Hopperovoj slici *Automat* (Slika 3.) iz 1927. godine dominantna je tema samoća i prikazuje ženu kako usred noći sjedi sama i ispija šalicu kave. Oscar Wilde rekao je da nije bilo magle u Londonu dok ju Whistler nije naslikao. Naravno da je bilo magle, ali bilo je teško primijetiti njezine kvalitete dok nam Whistler nije usmjerio pogled. (https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/pleasures-sadness) Tema samoće u kavani, praznine i izolacije nije bila nepoznata u slikarstvu, a jedno odnajzanimljivijih utjelovljenja te teme slika je francuskog slikara Edgara Degasa iz druge polovine 19. stoljeća pod nazivom *Apsint* (Slika 4.). (Growe, 2006) Slika izgleda kao da je izrezana iz veće cjeline; dobivam dojam da sjedim za jednim od stolova u kavani i pod određenim kutom gledam par za susjednim stolom. Lice je ženskog lika tužno, izmučeno, zuri u prazno, a labavi položaj zgrbljenog tijela reflektira njezino duhovno stanje. Na taj način naglašena je njezina izoliranost.



Prilog 15. *Autoportret u kavani*, ulje na platnu, 90 x 70 cm

Nelagodna kombinacija odvojenosti i izloženost postoji u bilo kojoj noći dok sam u neposrednoj blizini mnoštva ljudi, a ni s jednim u kontaktu, jer nekih dana imam ograničen prostor za druge ljude. Samoća je posebno mjesto gdje mi dolaze pitanja na koja ne mogu odgovoriti jer prelaze moju granicu spoznaje, ali mogu osjetiti da sam živa. Primijetila sam da, kada se netko osjeća usamljeno iz bilo kojeg razloga, koji može biti psihička bolest ili osjećaj nepripadnosti, stigmatiziran je kao nositelj nečeg odbojnog ili nečeg što zagađuje društveni okoliš. Dakle, umanjena mu je ljudska vrijednost.Na nelijepe emocije anksioznosti, samoće i tuge gleda se kao problem koji treba biti popravljen, a zapravo su moja prirodna reakcija na događanja u okolini i individualno iskustvo bivanja čovjekom.



Slika 3. E. Hopper, *Automat*, 1927.

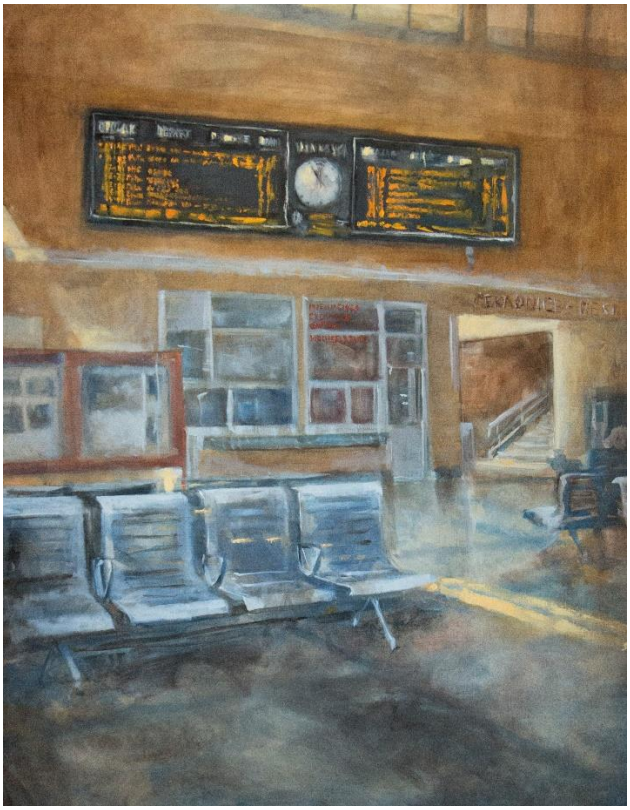


Slika 4. E. Degas, *Apsint*, 1875.-1876.

„Život se skuplja ili širi u odnosu na nečiju hrabrost.“ (https://en.wikiquote.org/wiki/Ana%C3%AFs_Nin) kratka je i iskrena izjava koju je zabilježila francusko-američka spisateljica Anaïs Nin. Za samoću i otuđenost nije mi potreban lijek, nego mi stoje kao prilika da se sprijateljim sa sobom i gledam u oči uznemirujućim stvarima koje utječu na mene. Opet ću se osvrnuti na predavanje Rosi Braidotti, *Memories of a Posthumanist,* u kojem iznosi koncept *amor fati* i kaže da treba biti vrijedan svega što se događa te ne bježati od neizbježnog. Latinski izraz *amor fati* označava ljubav prema vlastitoj sudbini i predstavlja duh prihvaćanja na koji se mogu osloniti u stanjima agonije i fatalizma. Na autoportretu u kavani položajem tijela i pogleda, nemirnim isprekidanim potezima i sirovim tonovima umbre i sienne koji s okerom stvaraju nelagodu, htjela sam prikazati istovremeno postojanje suprotnih stavova i osjećaja, proces unutarnjeg sukoba tijekom ponovnog unutarnjeg proživljavanja, a zatim prihvaćanja svih zbivanja koje sam dosad imala priliku iskusiti. Njemački filozof Friedrich Nietzsche imao je posebnu sklonost prema toj ideji i kaže da osoba, koja je odlučno prihvatila vlastitu sudbinu, iz svoje povijesti ne želi izbrisati ništa pogrešno ni pametno, nego s hrabrosti i zahvalnosti prigrliti sve jer je život pun suprotnih ideja koje treba dovesti u red kada je potrebno. (https://www.youtube.com/watch?v=2Xzh1BjCA5Q)

4.4 *Autoportret na kolodvoru*

Treći autoportret (Prilog 16.) smješten je na željezničkom kolodvoru koji mi predstavlja prijelaz. Osjećaj zadovoljavajuće samoće s prethodne slike vodi u delikatni osjećaj otuđenja. Na ovoj slici htjela sam prikazati individualno iskustvo za koje sam pronašla izraz u filozofiji egzistencijalizma Alberta Camusa. U svojem lirskom eseju *Vjetar u Džemili* piše o doživljaju nakon posjeta alžirskom naselju s ruševinama rimskog grada i bilježi svoje ideje o životu i smrti. Camus opisuje vlastiti snažni osjećaj koji je osjetio u isto vrijeme: odvojenost od sebe i duboku prisutnost u svijetu, citiram: *„And never have I felt so deeply at one and the same time, so detached from myself and so present in the world.“* (http://tangodelviudo.blogspot.com/2012/11/the-wind-at-djemila.html) Autoportret na kolodvoru metafora je za onaj trenutak kada se moja priroda, sustav ideala i ideja više ne uklapaju s mojim najnovijim otkrićima i zapažanjima. Moram prekinuti s onim što sam dosad bila kako bih mogla ići naprijed. U tom trenutku kada prekinem sa sobom, osjetim prazninu i kako svijet struji kroz mene. Autoportret je prikazan kao sjena i brzi pogled na polaske kako bih uhvatila svoj vlak.



Prilog 16. *Autoportret na kolodvoru*, ulje na platnu, 140 x 110 cm

4.5 *Predmeti na staklenom stolu*

Slika *Predmeti na staklenom stolu* (Prilog 17.) prikazuje nedovršene predmete prema kojima je usmjeren pogled i interes autoportreta. To su ambalaža od kave i šalica za nju, knjiga Georga Orwella *1984.*, *Agonija i ekstaza* autora Irving Stonea, a zajedno se nalaze na staklenom stolu u gotovo monokromnom ozračju crne, narančaste, crvene i bijele. Knjige su i napitak otvoreni, okušani, postoji interes, ali su nedovršeni. Šalica odložena na knjige sugerira da će se prva slobodna prilika za istraživanje nastaviti, ali je u neraskidivoj ovisnosti s drugim osjetilima. Neće se dogoditi odmah, nego kada se uspije ostvariti tišina u kojoj mogu čuti svoje misli i susresti s idejama Orwellove distopije i Stoneovom pričom o ekstremnim osjećajima nadnaravnog zanosa i teške duševne patnje. Svijetle, ali neosvijetljene boje simboliziraju jasnoću i posebnu ugodu koja se nalazi u nelijepim emocijama. Struktura staklenog stola propušta i reflektira svjetlo te kao materijal zbog svojih svojstava, osim keramike šalice, korice knjiga i PVC ambalaže, budi slikarski interes za oblikovanjem taktilnosti predmeta na način na koji jedna materija doživljava drugu.



Prilog 17. *Predmeti na staklenom stolu*, ulje na svilenom papiru, 21 x 29,7 cm

4.6 *Potrošeni predmeti*

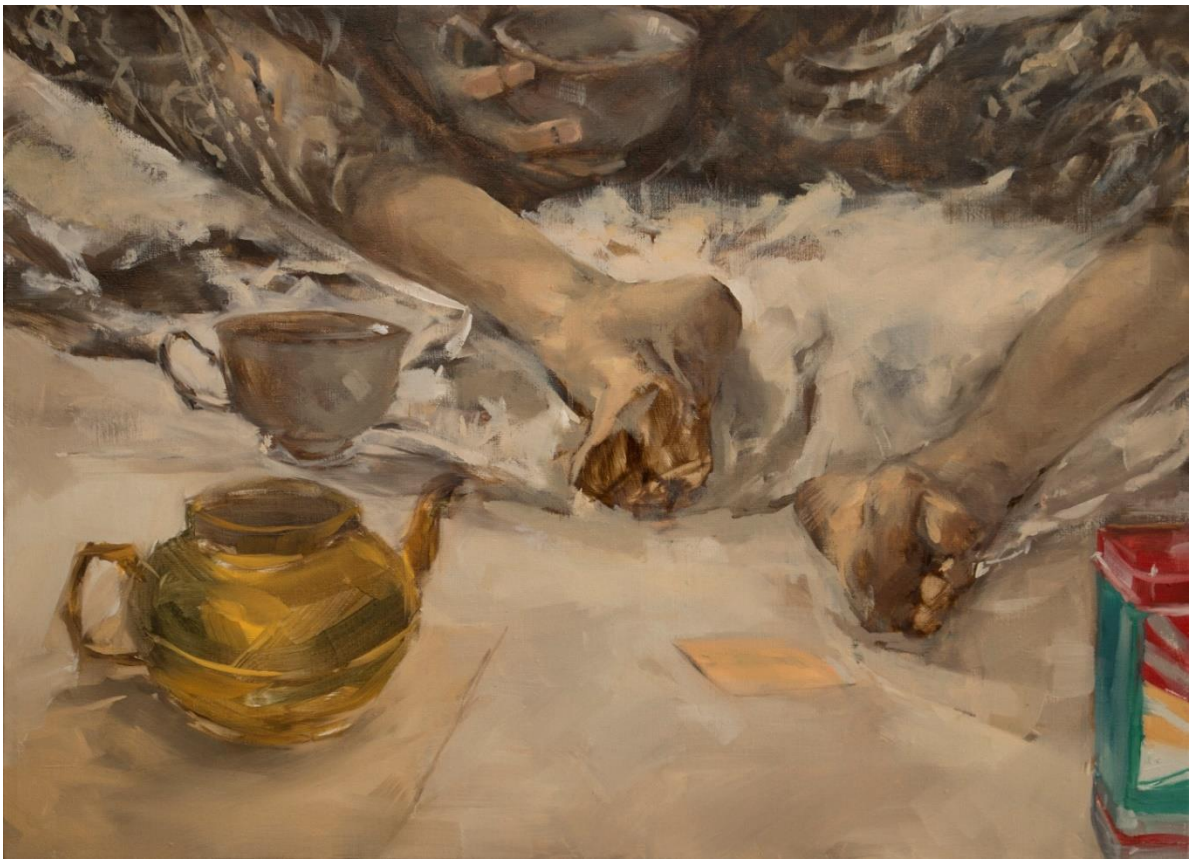
Prostor slike *Potrošeni predmeti* (Prilog 18.) nositelj je predmeta koji prizivaju fragmentarna, nepotpuna sjećanja, stoga su i njezina kompozicija i kadar prikazani kao dio nedefinirane cjeline ili isječak. Zelena zaštitna maska za cijelo lice stavljena je preko cijevi od prazne čahure za topničko oružje, a asocira me na djetinjstvo kao jedna od sličnih igračaka. Guma od maske u procesu je propadanja. Jedan filter na respiratoru pobuđuje mi maštu pri čemu se pitam koliko vremena on daje svojem nositelju da pobjegne iz kontaminiranog područja. Maska i filter stari su i neupotrebljivi danas, ali su svevremenski podsjetnici na čovjekovu urođenu potrebu za destrukcijom, zaštitom i kreacijom. Svijetloplava metalna kutija s lijeve strane ima sliku žene s crvenim loncem i zamućenog lica bez identiteta jer ne mogu prihvatiti njezin tradicionalni koncept. Ružičasta je *Rio* konzerva otvorena, prazna, očišćena i jedini element prikazan u potpunosti. Odmaknuta je od elemenata u drugom planu, a istovremeno blizu jer se zajedno nalaze u skučenom prostoru. Stoji na donjem rubu slike pri čemu vizualno ispada iz nje i čeka da ispadne.



Prilog 18. *Potrošeni predmeti*, ulje na svilenom papiru, 24 x 17 cm

4.7 *Društvo u zrcalu*

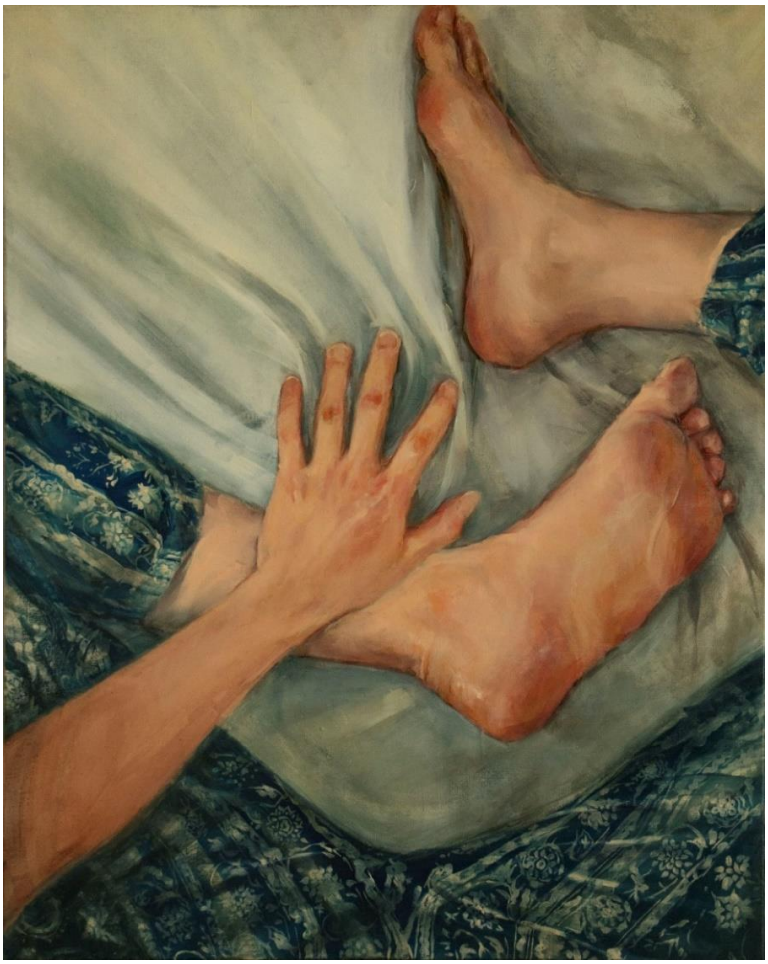
Realizam na slici zbroj je apstraktnog govora i igre likovnih elemenata. Slikanje tkanine kao strojno tkanje nit po nit predstavlja mi apsurd ako mogu udahnuti novi život i satkati od kratkih i dužih poteza te rjeđihi gušćih nanosa boje. Slika *Društvo u zrcalu* (Prilog 19.) prikazuje dijalog s odrazom u zrcalu tijekom čina stvaranja slike. Paleta boja figure koja je u kontaktu sa šalicom ugašena je, a ista se šalica drži u ruci i na podu zbog čega sam slici željela dati vremensku dimenziju. Dva su predmeta s naglašenim koloritom čajnik s lijeve i fragment metalne kutije s desne strane. Ovim prizorom voljela bih pokrenuti maštu gledatelja da traži značenja i kreira priče o nedorečenom prizoru zato što su i meni slikarski nagon i slikanje određenih tema ponekad zagonetka.



Prilog 19. *Društvo u zrcalu*, ulje na platnu, 62 x 45 cm

4.8 *Pogled na harmoniju s plavom i ornament*

Slika *Pogled na harmoniju s plavom i ornament* (Prilog 20.) izborom se anatomije ljudskog tijela kao motiva nastavlja na sliku *Društvo u zrcalu* (Prilog 19.), pročišćuje se od predmeta iz ateljea i osjeća taktilnost svake boje na slici pojedinačno: prozračnost i čistoća bijele boje plahte koja struji prema vršcima prstiju lazurnim potezima koji se preklapaju, mesnatost inkarnata koji simbolizira i uvijek podsjeća na tkivo kao da ga mogu uhvatiti i na kraju kontrast tonova napuljsko žutih ornamenata i tonova tople plave. Prizor sugerira intimnost, a moj intimni prostor postaje javni jer želim da gledatelj doživi isto što i ja: nadnaravno iskustvo nadopunjavanja boja sklopljenih u pokrenutu kompoziciju. Boja, oblik i materičnost nadopunjuju se, a prizor zahtjeva nastavak kao slikarska potreba svaku novu sliku.



Prilog 20. *Pogled na harmoniju s plavom i ornament*, ulje na platnu, 62,5 x 50 cm

5. SLOŽENOST PROBLEMA PRIKAZA AUTOPORTRETA

5.1 Prijelaz kao tema u modernoj umjetnosti i korjen u mitologiji

Berthe Morisot i Mary Cassat slikaju poznate prostore ženskosti svoje svakidašnjice i *„ženskost kako se razvija, stječe i obredno ostvaruje od djevojaštva, preko majčinstva do starosti“*. (Pollock, 199:187) Morisot slika prizor svoje kćeri pred zrcalom i slici daje naziv *Psyché* čime prikazuje njezin proces odrastanja i veliku prekretnicu u životu. Pri tome, djevojka je prikazana kao subjekt i sudionik događaja kako promatra i analizira svoj odraz u zrcalu, a ne kao objekt čiste tjelesnosti. *Psyché* povlači asocijaciju iz grčke mitologije gdje je Psiha mlada djevojka u koju se zaljubio Kupid, a simbolizira tek probuđenu spolnost. (Pollock, 1999) Prema mitu, Kupidova joj je majka Afrodita naredila da se spusti u podzemni svijet i od Perzefone donese kutiju s posebnom kozmetikom. Na prvu, kao i uvijek, Psiha se rasplakala jer nije znala kako riješiti zadatak, ali mu je pristupila i uspjela izvršiti iako je na tom putu posrnula. Mitološke teme grčke civilizacije koja je postavila temelje europske kulture bile su jedan od prvih načina kako bi se prikazala neka bitna ideja putem metafore. Bez obzira na to što su s vremenom izgubili važnost, i dalje su slikarima asocijacije na njihove omiljene teme.

5.2 Prijelaz kao motiv autoportreta

Psihina priča povezana je s mitom o Perzefoni u čijoj priči sjeme šipka koje joj je podmetnuo Had simbolizira plodnost pa se pretpostavlja da mit, osim što je priča o obnovi poljoprivrede, stoji i kao prikaz spolne inicijacije mlade djevojke. Ulaskom u podzemni svijet ona ne umire, nego doživljava psihičku smrt stare sebe i djevojaštva. (Horbury, 2015) Tamara Agha-Jaffar objašnjava da, kada se podvrgnemo traumatičnom iskustvu, prijeđemo psihološki prag i padnemo u vlastiti podzemni svijet. (Agha-Jaffar, 2002:145) Poveznica između mitoloških priča i mojih autoportreta prijelaz je mlade djevojke prema novom identitetu kao izlaz iz privatnog u javni psihološki prostor slobodnog kretanja. Dok je bila u traumatskom iskušenju u Hadu, Perzefona je stekla znanje o podzemnom svijetu i postala mudrija i iskusnija. Njezino ju je iskustvo transformiralo u Perzefonu, zrelu ženu i kraljicu podzemlja u položaju vlasti i kontrole

nad vlastitom psihom. Kada poznaje svoj podzemni svijet i vlada njime, ima pristup posebnoj ljepoti.

Sa željom da prikažem što sam ja, čovjek ili što je ljudski, krećem od svojeg tjelesnog aspekta jer tako mogu odrediti osnovu vlastitog identiteta. Zbog toga slikam autoportret kojim obuhvaćam fizičko i duhovno tijelo, odnosno opipljivi organizam koji čini osnovu i osobnost. Osobni identitet koji si želim razjasniti obuhvaća skup karakteristika posebnih za mene kao individuu, a rezultat je odrastanja i gradim ga interakcijom s drugim ljudima. (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909)

Portretiranje podrazumijeva stvaranje sličnosti, a može biti prikaz nekoga tko je zbog svoje važnosti zaslužio besmrtnost. Portretirani subjekt može preživjeti vlastitu smrt jer portret ostaje i traje nakon njegove smrti, a može biti izrađen u više primjeraka, postaviti se na više mjesta istovremeno što će portretiranom, osim vremenske dimenzije, dati prednost da se nalazi na više mjesta istovremeno. Dakle, portret mi daje umjetnu besmrtnost i sveprisutnost. Portret dopušta da se poprimi izgled koji bih htjela imati, umjesto preciznog bilježenja svojeg stvarnog izgleda što se radi zbog estetskog dojma. (Bruneau, Barral I Altet, Duby, Daval, de Suduiraut, 1999) Autoportret podvrsta je portreta, samostalno likovno djelo koje prikazuje vlastiti lik, spoj psihološke uvjerljivosti, slikarskog umijeća i proces upisivanja nesvjesnog kroz koji tragam za identitetom kao slikarice. (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4761)

5.3 Međuodnos slikarstva i introspekcije

Cilj mojih autoportreta nije bilježenje stvarnog izgleda ni oblikovanje izgleda koji bih željela imati jer,dok slikam svoje tjelesno, ne želim se osloniti na odraz u zrcalu zbog toga što mi ne daje potpunu sliku, odnosno ne poklapa se s mojim tjelesnim iskustvom sebe. Odraz u zrcalu predstavlja tek fragment iskustva. Izvana izgledam kao stabilan entitet s karakterističnim značajkama prema kojima me se prepoznaje i razlikuje od drugih osoba i ta je slika jednodimenzionalna naspram unutrašnjeg svijeta. Pisala sam o vlastitoj ograničenoj sposobnosti spoznaje, isto tako imam ograničenu mogućnost da pretvorim u riječi ili oblikujem izraze za unutrašnji identitet prepun suprotnosti, slika i osjećaja koji slobodno jure kao meteori u svemiru,

a da ne pogriješim u interpretaciji. Gravitacijom bih mogla nazvati pokušaj da ih sjedinim na slici. Slika ne može vizualno prikazati što se zapravo događa, to nije ni potrebno, nego može prenijeti iskustvo koje će putem vida aktivirati ostala osjetila. Uspješnost njegova prenošenja ovisi o mojoj slikarskoj sposobnosti i onome na što ću staviti naglasak i stoji u individualnoj likovnosti umjetničkog djela. Pri tome si cijelo vrijeme odgovaram na pitanje: koja je srž toga što promatram i slikam, a koju želim prenijeti? S obzirom na to da nikad u potpunosti neću moći prenijeti iskustvo i identitet kakav poznajem iznutra, to mi daje rješenje kako je normalno biti više ili manje sam.

Predmeti su mojeg slikarskog prikazivanja moje tijelo i subjektivno odabrani objekti koje gledam kao strukture određenog materijala s različitim svojstvima. Laura U. Marks u svojoj knjizi *The Skin of the Film* iznosi pojam „*haptičke vizualnosti*“ (Marks, 2000:12) koji sugerira da gledanje može biti taktilno. „Koža filma“ metaforički indicira fizički kontakt materijalnim putem kože ili tijela između gledatelja i predmeta prikazivanja. (Marks 2000) To se može primijeniti i na duge vizualne prikaze poput fotografije i slike. Kada od prizora slikam krupni plan koji izgleda kao fragment događaja, stavljam u odnos svoje tijelo naspram naglašene taktilnosti tih predmeta: mekano, tvrdo, glatko, hrapavo, sjajno, mat, hladno, toplo, suho, mokro, tkanina, metal, guma, koža, meso, jednostavnost plahte i složena površina ornamentalnih motiva, keramika tople šalice i hladne pločice poda.

„Umjetnik opisuje slikarski čin kao erotski čin postizanja zadovoljstva u slikanju.“ (Šuvaković, 2005:173) Serijom slika htjela sam postupno osloboditi ograničeni psihološki prostor, iskustvo suzdržane slobode, senzualnosti oblika koju želim imati u vlastitom slikarstvu i napraviti prijelaz. Pronašla sam umjetnike koji govore o samoći i utočištima izoliranih i otuđenih, čije slike zrače razumijevanjem jer su se hrvali s njom i pronašli ljepotu i vrijednost u njoj. Figurativno slikarstvo stoji mi kao podsjetnik na stvari koje su ljudske, a na koje zaboravljam ili sam od okoline usvojila iskrivljenu istinu o njima. Kao što Šuvaković primjećuje povezanost između slikanja i erotskog postizanja zadovoljstva, ja bih uz to nadodala metafizičku sublimaciju unutrašnje sebe koja traži medij za kompenzaciju bestjelesnosti.

6. ZAKLJUČAK

Posthumanizam na početku je objašnjen kao stanje neprestane promjene načina razmišljanja i perspektive čime se otvara mogućnost postojanja više različitih ili nepomirenih stvarnosti istovremeno, a postčovjek onaj je koji iz temelja i od ostataka ponovno gradi značenje bivanja čovjekom. Ono na što se usmjeravam u svojem radu sadašnjost je jer jedino na nju mogu utjecati svojim slikarskim i društvenim djelovanjem. Cilj je mojih analiza da ponovno, na novi način proizvedem ideje čovječnosti i međusobnog razumijevanja koji bi trebali poslužiti kao slikovni podsjetnik gledateljima. Moja podsvijest metafora je za podzemlje u koje mogu posegnuti kako bih preispitala ono što mi je zadano ili što se nameće kao normalno, je li uistinu takvo ili je potrebno oblikovati u skladu s vlastitim iskustvom novo rješenje koje je humanije. Individualna spoznaja o vlastitoj samoći, u pogledu razumijevanja unutrašnjeg svemira, stvara oslobađajući osjećaj, a unutarnji kaos, želja i ambivalencija sublimirani su posredovanjem medija slikarstva. Figurativno je slikarstvo zadovoljavanje nagona za osobnim osjećajem koristi vlastitog tijela i ostvarenjem potpunog slikarskog i umjetničkog potencijala ako postoji njegov vrh. Sizif je bio sretan čovjek jer je spoznao svoju nužnost, imao je jedan vječni zadatak koji se vrtio u krug. U tom slučaju ne želim znati svoju svrhu, nego lutati, pronalaziti nova znanja i pustiti da oni pronađu mene. Nagoni se za pronalaskom i lutanjem izmjenjuju, sudaraju i ostaju kao unutrašnji kaos koji me pokreće. Praktična primjena psihoanalize u životu predstavlja prostor razumijevanja vlastitog trenutnog stanja, ali i solidarnosti s društvenom okolinom i učenja od nje. Trenutci su slikarske, ugodne, neugodne i otuđene samoće kada pregovaraju egzistencijalni i slikarski kaos.

7. SAŽETAK

Predmet proučavanja diplomskog rada osobno je razumijevanje koncepta posthumanizma kroz praksu autoportreta, vlastiti identitet istražen putem umjetničke prakse slikanja. Moje razumijevanje identiteta kao društvenog i afektivnog bića polazi od filozofske teorije posthumanizma i psihoanalize kao instrument introspekcije, odnosno humanističkih znanosti koje se prožimaju i proučavaju čovjeka. Polazište je istraživanja posthumanistička filozofija Rosi Braidotti koja preispituje značenje bivanja čovjekom u suvremenom svijetu i poziva na individualnu samokritičnost i promjenu perspektive jer je potrebno ponovno izgraditi značenje pojmova čovjeka i čovječnosti zbog razlike između onoga što se živi i individualnog iskustva. Nadalje, proučava se slučaj represivne spolne regulacije žena iz perioda *belle epoque* kao rezultata muških suprotstavljajućih želja i psihoanalitički pristup slici prema Freudu Griselde Pollock. To me dovodi do Freudova zaključka da individua napreduje kad se suoči sa sadržajem represije te nakon toga polazi likovno istraživanje ili suočavanje s vlastitim ambivalentnim svijetom, osjećajem alijenacije i otuđenja. Istražila sam ih na sedam slika od kojih su tri autoportreta i četiri koje prikazuju što figura promatra. Ovaj slikarski koncept proizašao je iz ideje da vizualizira nezadovoljstvo trenutnim stanjem, upoznavanja duha *amor fati* i prijelaz psihološkog praga prema novom identitetu. Moj je dojam da se ciklus prijelaza u mojoj umjetničkoj praksi ponavlja pri susretu sa svakom novom represivnom situacijom, a fragmenti i sedimentirano iskustvo sublimiraju u mediju figurativnog slikarstva. Svojevrsno spoznavanje vlastite egzistencije i slikarskog identiteta iskazalo se kao nedohvativo, a ono što je poznato jest to da ta vječna pitanja čine unutrašnji nagon za kreacijom i ponovnim stvaranjem čovječnosti u okolini počevši od vlastite.

8. LITERATURA

Agha-Jaffar, T. (2002) *Demeter and Persephone. Lessions from a Myth*. Jefferson, McFarland & Company, Inc.

Bruneau, P., Barral I Altet, X., Daval, J., Duby, G., de Suduiraut, G., Torelli, M. (1999) *Sculpture 1 - From Antiquity to the Middle Ages*, Vol 1. Köln: Taschen

Growe, B. (2006) *Edgar Degas*. Köln: Taschen

Hall, J. (1998) *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb, Školska knjiga

Horbury, A. (2015) *Post-feminist Impasses in Popular Heroine Television. The Persephone Complex*. Palgrave Macmillan UK

Hozo-Kraigher, M. (1991) *Slikarstvo / Metode slikanja / Materijali*. Sarajevo, Svjetlost

Jung, C. G. (1973) *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb, Mladost

Koljenik, D. (2014) Tehnološka utopija kao mainstream: je li posthumanizam konačna konstrukcija čovjekove stvarnosti. Diplomski rad, preuzeto s https://repozitorij.unios.hr/islandora/object/ffos:882, (15.8.2018.)

Kovač, L. (2010) *Anomalia. Normativni diskurzi i samoreprezentacija umjetnica 20. stoljeća*. Zagreb, Izdanja Antibarbarus

Marks, L. U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham NC: Duke University Press

Pollock, G. (2006) *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*. Singapore, Blackwell Publishing

Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Horetzky

http://www.uh.edu/~cldue/texts/demeter.html (16.8.2018.)

https://books.google.hr/books?id=ollaCwAAQBAJ&pg=PA15&lpg=PA15&dq=demeter+veils&source=bl&ots=osA-1wttbn&sig=6JOcwoIPHuUxyV3LYqh3uk9ysv8&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwiikpKdn_HcAh

UELVAKHZfWA1sQ6AEwCnoECAcQAQ#v=onepage&q=demeter%20veils&f=false (16.8.2018.)

https://books.google.hr/books?id=ihfJkt-7SJEC&pg=PA61&lpg=PA61&dq=demeter+veils&source=bl&ots=BYUVwV2Pon&sig=AUyrMRC89GXCPuyqIhtyRceg5nY&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwiikpKdn_HcAhUELVAKHZfWA1sQ6AEwCHoECAkQAQ#v=onepage&q=demeter%20veils&f=false (16.8.2018.)

http://tangodelviudo.blogspot.com/2012/11/the-wind-at-djemila.html (13.8.2018.)

https://www.quora.com/What-is-the-meaning-of-And-never-have-I-felt-so-deeply-at-one-and-the-same-time-so-detached-from-myself-and-so-present-in-the-world-by-Albert-Camus (13.8.2018.)

https://en.wikiquote.org/wiki/Ana%C3%AFs_Nin (12.8.2018.)

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=4761 (12.8.2018.)

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26909 (12.8.2018.)

http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26042 (9.8.2018.)

https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/deferred-action-and-trauma (19.8.2018.)

https://hr.wikipedia.org/wiki/Dvomisao (19.8.2018.)

https://en.wikipedia.org/wiki/Persephone (12.8.2018.)

https://www.youtube.com/watch?v=OjxelMWLGCo&t=848s (5.8.2018.)

https://www.youtube.com/watch?v=2Xzh1BjCA5Q (12.8.2018.)

https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/pleasures-sadness (12.8.2018.)

https://artsandculture.google.com/asset/in-a-caf%C3%A9/GQH1c-43xR3JtA?hl=en (12.8.2018.)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Une_le%C3%A7on_clinique_%C3%A0_la_Salp%C3%AAtri%C3%A8re.jpg (12.8.2018.)

https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html (12.8.2018.)