

Platforme

Kapelina, Hrvoje

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:001744>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Umjetnička Akademija
Sveučilište u Splitu

Hrvoje Kapelina

Platforme

Diplomski rad

Split, 2019.

**Umjetnička akademija
Sveučilište u Splitu**

Odjel za likovne umjetnosti
Odsjek za slikarstvo

bacc. art. Hrvoje Kapelina

Platforme

Diplomski rad

Mentor:
red.prof.art. Nina Ivančić

Teorijski mentor
dr. sc. Blaženka Perica, doc.

Split, Srpanj 2019.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Tehnički aspekt rada.....	2
3. Konceptualni aspekt rada.....	3
4. Anti-slika ili apsolutna slika?.....	6
5. Podloga i površina slike.....	9
6. Zaključak.....	13
7. Fotografije radova.....	14
8. Popis literature.....	26

1. Uvod

Diplomski rad *Platforme* opisuje istoimenu seriju apstraktnih geometrijskih kompozicija koje za cilj imaju razmotriti karakteristične aspekte samog fenomena slike poput njene intrinzičnosti i njenog objekta prikaza te njihovog odnosa - odnosa površine i podloge. Riječ je o nizu radova koji svojom radikalno reduciranom estetikom i materijalnošću nastoje naglasiti razliku između slike uopće (kao vizualnog fenomena), umjetničke slike i svega onoga što slika nije.

Tako će ovaj tekst u narednim stranicama navesti te opisati tehničke i konceptualne aspekte djela, kratku povijest "nosača slike", materijalne podloge slike te referentne umjetnike koji su se bavili sličnom i/ili istom tematikom. Prvo poglavlje, „Tehnički aspekt rada”, detaljno će opisati proces izrade radova, njihove dimenzije, korištene materijale i razloge njihova odabira. Drugo poglavlje, „Konceptualni aspekt rada”, opisati će autorove intencije, ideju rada i promišljanja kojima se bavio u tom procesu. U trećem poglavlju, „Anti-slika ili apsolutna slika”, nastojat će se ispravno definirati ovu seriju radova u okviru ta dva pojma. Četvrto poglavlje, „Podloga i površina slike” razmatrat će odnos ova dva aspekta slike kao i neke njene određene i fundamentalne karakteristike. Zaključak, šesto poglavlje, obuhvatit će generalne ideje ovog rada, a potom kao sedmo i osmo poglavlje slijede fotografije radova i referentna literatura.

2. Tehnički aspekt rada

Seriju radova *Platforme* čini niz kompozicija od kojih se svaka sastoji od tri različite vrste materijala: umjetne kože, lanenog te pamučnog platna.

Autor kombinira te materijale u pravokutnim formama raznih veličina/dimenzija te ih kroji jedne uz druge, tvoreći tako različite kompozicije koje se - osim što su jednostavnih formi - sastoje od tri boje pridružene spomenutim materijalima - crne kože, sivog lana i bijelog pamuka.

Šav ostaje skriven na poledini platna te su vidljivi samo navedeni materijali čime se rad - osim što "gubi slikovnost" samog šava - dodatno lišava znakova autorove aktivnosti. Serija radova sastoji se od 9 takvih kompozicija smještenih unutar drvenih okvira od kojih svaki ima dimenzije 115 x 85 centimetara.

Svaki od spomenutih materijala ima različita vizualna i materijalna svojstva te se svakim od tih materijala autor služio u kontekstu različitih slikarskih razdoblja i tehnologija. Crnom kožom referira se na period slikarstva u kojem se koristila štavljena janjeća koža prije nego li u narednim razdobljima biva zamijenjena tekstilnim platnima poput lanenog, pamučnog, jutenog, konopljinog i drugih. Kako na boju pamučnog i lanenog platna nije mogao utjecati, za boju umjetne kože autor se odlučuje odabrati crnu kako bi stvorio ritam crno-sivo-bijelo, a tako i kontrast za kojeg je smatrao da je potreban kako bi se radovi dodatno estetizirali, *izdvojili* iz okoliša i nametnuli kao umjetničke slike.

Autor odabire ove materijale jer su se, iako posjeduju vlastitu (s)likovnost, stotinama godinama prekrivali nanosima boje kako bi se stvorilo ono što je od samoga početka bilo prisutno - slika. Od spiljskih zidova do modernih materijala nastalih novim tehnologijama postindustrijske revolucije postoji tendencija da se objekti prekrivaju kako bi se postigla slika i prikaz, kojima se, iako ne mora, najčešće pridaje određeno značenje. Pitanje takve tendencije će ujedno biti i jedna od instanci autorovih promišljanja u ovom ciklusu.

3. Konceptualni aspekt rada

Tri materijala koje autor koristi u ovom radu predstavljaju neke od slikarskih podloga koje su koristili te još koriste umjetnici, a koje su činile nosač/podlogu slike - odnosno - ono što je na sebe tek trebalo primiti forme koje znače sliku u području slikarstva (za razliku od primjerice fotografskih, filmskih, računalno generiranih slika i drugih).

Kako svaki predmet nosi svoju sliku, tako se autor vodi idejom da je za čin slikanja možda dovoljno i samo ukazati na slikovnost i pojavnost objekta, odnosno njegovih/njihovih površina ili drugih vidova njihove vizualne pojavnosti. Korištenjem samo tri boje (imanentne materijalima od kojih je podloga slike) autor stvara kompozicije dovoljno kompleksne da se nametnu kao slika, to jest ono što je jedan od kulturološki prihvaćenih modela slika, no pritom ipak naglašavajući jednostavnost same ideje slike i onoga što sve slika odnosno umjetnost može biti.

Pretvarajući podlogu u površinu i obratno, autor nastavlja s razvojem svog prethodnog rada ostvarenog tijekom studija slikarstva. Jedan dio tog opusa ostvaren je primjerice čupkanjem konaca s jutenog platna pri čemu se stvarala slika od nečega što se prije dotičnog postupka smatralo praznim poljem, a ne slikom. Autor tako umjesto apliciranja boje ili drugih načina adicije koristi obrnut to jest suptraktivan proces. Na ovaj način se međutim ipak ostvaruje slikovnost koja dozvoljava identifikaciju sa slikom kao objektom - zahvaljujući naglasku na specifičnom obliku podloge kao predmetne, materijalne osnove slike - koju se stotinama godina prekrivalo slojevima, namazima, potezima, formama i prikazima, a najčešće u svrhu prikaza predmetne, vidljive stvarnosti - mimetizma.

U seriji *Platforme* autor razmatra drugačiji, sintetički pristup u kojem se od podloge neće oduzimati, ali ni na nju nanositi, već će se unutar okvira udruživati različiti materijali u funkciji slikarske podloge, a koje bismo zasebno mogli smatrati nekakvim nultim stupnjem slikarskog procesa. Korištenjem slikarskih podloga nastalih u različitim vremenskim razdobljima i njima pripadajućim (materijalima imanentnim) akromatskim bojama ostvaruje se ritam kojim se dodatno ukazuje na izmjenu stilskih paradigmi, ali i kontinuirani vladajući problem identifikacije umjetnosti slikarstva s mimetičkim shvaćanjem umjetnosti.

"Povijest umjetnosti, premda se bavi slikama i njihovim kontekstom te estetskom vrijednošću, ne može ponuditi odgovor na pitanje što je sama slika te u kakvoj je relaciji slikarski medij s onime što je kroz njega i na njemu reprezentirano. Izmjena stilskih paradigmi svjedoči najprije o trajno nestabilnom modusu vizualne reprezentacije, a tek potom o posljedičnom usustavljanju novih reprezentacijskih konvencija u vizualne kodove koje povijest umjetnosti naziva stilovima. Razumijevanje promijenjenih okolnosti, kada starija ontologija biva zamijenjena novom, dovodi ne samo do promjena koje povijest umjetnosti vrednuje kao razlike u formalnom izrazu nego i do mogućnosti da drugačije protumačimo ulogu svih slikovnih medija."¹

Polazeći od ovakvih teorijskih promišljanja novih teorijskih paradigmi vizualnosti i slike, autor u ovom radu udruživanjem i kombiniranjem različitih "praznih" slika iznosi i vlastita pitanja o tome što može i mora slikati da bi bio slikar te u kojoj je mjeri sam autor uopće potreban slikama da bi one nastajale i postojale.

Iako sadrže i ukazuju na puku slikovnost, kompozicije koje autor stvara nisu ni samo puke slike. Temeljna razlika između umjetničkih i neumjetničkih slika nije u tome što prve nemaju konkretnu svrhu, dok nam potonje pokušavaju prodati neki proizvod, informirati nas o nekom događaju ili nas seksualno potaknuti. Njemački filozof Martin Seel smatra da je ovdje riječ o nečemu važnijem: umjetnička slika se, u načelu, bavi načinom na koji je proizvedena.

„Umjetnička slika otkriva na koji način otkriva ono što otkriva - ona je samo o onome kako je načinjena“².

Takav pristup ujedno je označio i početak analitičke linije moderne umjetnosti, a koji je po Filiberto Menni nastupio *Nedjeljno poslijepodne na otoku Grand Jatte*, Georges-a-Pierrea Seurata, 1886. godine. Radi se o trenutku kada po prvi puta slika jasno uspostavlja razliku između uvjeta vidljivosti same slike (karakterističnih Seuratovih "punktiformnih obojenih polja" kasnije nazvanima divizionizmom/poentilizmom) i onoga što prepoznavamo na slici. Temeljna namjera više ne sadrži *fondamento mimetico*³ već intencija površine slike počinje biti da upućuje na vlastitu proizvedenost kao slike, proizvedenost koja je kao čisti vizualni fenomen *odvojena* od same namjere da se nešto vizualno reprezentira.

¹ Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin* 127; 14-25, 2015., (str. 16)

² Martin Seel, citirano prema Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin* 127; 14-25, 2015., (str. 21)

³ Filiberto Menna, citirano prema Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin* 127; 14-25, 2015., (str. 18-19)

Martin Seel navodi kako je specifična karakteristika umjetničkih slika da operiraju s onime što sve ostale slike već unaprijed podrazumijevaju - s pojmom vidljivosti. Primjerice reklamna slika nikada neće tematizirati vidljivost jer je vidljivost temeljni i implicitni uvjet vizualne komunikacije, ali s druge strane, za razumijevanje umjetničkih slika ključno je uočiti razliku između vidljivoga (na slikovnoj površini) i prezentiranoga (pomoću slikovne površine).

Autorovi radovi, iako ukazuju na vlastitu površinu i materiju od koje su kreirani, koriste kulturološki afirmirane mehanizme geometrijske apstrakcije nastale od Maljeviča pa nadalje, kako bi se *izdvojili* u smislu umjetničke slike, a ne samo kao puka kombinacija "praznih" elemenata poput nosača slike. Iako sadrže imanentnu kritiku mimetičke reprezentacije, jedan od razloga koji kvalificiraju ove radove da budu zamijećeni i *izdvojeni* u smislu umjetničkih slika upravo je "oponašanje" afirmiranog perioda slikarstva početkom 20. stoljeća, razdoblja u kojem se ta ista slikarska podloga nanosima i premazima boje prekrivala metodički jednakom kompozicijom kojom autor kroji te materijale, a sve kako bi se postigla slika.

Govoreći de Saussurevskim terminima, ovdje nailazimo na izjednačenje označitelja s označenikom. Poistovjećenje prikazanog s onim što ga omogućuje (podlogom to jest materijalnim nositeljom slike) ukazuje na razliku onoga što Edmund Husserl naziva *Bildobjekt*⁴ (objekt opažanja na slici) i *Bildsujet*⁵ (materijal od kojeg je napravljena slika). Moto Husserlove transcendentalne fenomenologije, „zu der Sachen selbst“⁶ („ka stvarima samima“), odražava namjeru povratka stvarima u stanje prije pozitivno znanstvene, psihologijske i metafizičke interpretacije, namjeru da se slici fenomenološki pristupi tako da se ona sama od sebe pokazuje. Ovim se pristupom nastoji izbjeći sve unaprijed iskovane konstrukcije i modele pristupa osim izvornog estetskog opažanja neuvjetovanog ičim osim psihofiziološkim granicama ljudskog vida.⁷

⁴ Milan Galović, *Slika u: isti, Bog kao umjetničko djelo*, Demetra, Zagreb, 2002. str. 10

⁵ ibid. str. 10

⁶ ibid. str. 10

⁷ ibid. str. 10

4. Anti-slika ili apsolutna slika?

Serijska radova *Platforme*, osim kao niz geometrijsko-apstraktnih kompozicija, okarakterizirana je i kao serija *apsolutnih slika*. Likovno međutim, ali i povijesno-hermeneutički gledajući, ova serija nalikuje *anti-slikama*, stoga je u ispravnoj definiciji kategorije umjetničkih slika kojima opisani radovi pripadaju nezaobilazno usporediti ove vizualno slične, ali kontekstualno i konceptualno neistovjetne pojmove *anti-slika* i *apsolutna slika*.

Prisjetimo li se cjeloživotnog ciklusa meandara Julija Knifera možemo uočiti "sadržajne" kategorijalne sličnosti sa serijom *Platforme*, kao i jednak problem identifikacije vrste umjetničkih slika kojima obje serije pripadaju. Knifer je u svojim zapisima, osim o meandru, motivu vremena, kretanja i umjetnosti općenito, pisao i o pojmu *anti-slike*, svom nastojanju da kreira slike koje ništa ne predstavljaju, „ništa ne znače“⁸.

Povijesno-umjetnički pristup sugerira da Kniferove meandre treba smatrati *anti-slikama* baš zato jer se radikalno udaljavaju od mimetičkog poimanja reprezentacije, ali kada je riječ o razumijevanju slike kao vizualne činjenice i vizualnog fenomena, hrvatski povjesničar i teoretičar umjetnosti Krešimir Purgar smatra da u slučaju Kniferovih meandara (a to je slučaj i sa serijom *Platforme*), ne pričamo o *anti-slici* već o epistemu kojeg naziva *apsolutnom slikom* - „situacijom u kojoj razlika između slike i svega što nije slika najviše dolazi do izražaja“⁹.

Bez obzira kako nazivali negaciju slike (anti-slika, ne-slika, protu-slika) američki filozof Nelson Goodman zaključuje da nulti stupanj reprezentacije ili reprezentiranje "ničega" ne znači odsutnost slike već upućuje na „temeljnu nemogućnost teorije reprezentacije da ponudi odgovor na pitanje koji dio stvarnosti se u realističnim slikovnim prikazima uopće prikazuje“¹⁰.

⁸ Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije u: *Kontura art magazin*, 127; 14-25, 2015., (str. 14)

⁹ Ibid., str. 15-16.

¹⁰ Ibid., str. 16.

Reprezentiranje nekog predmeta na slici, smatra Nelson Goodman, nije njegovo vjernije ili manje vjerno prenošenje iz jednog statusa u drugi nego potpuno novo "ostvarivanje" - *achieving*¹¹.

Kao što smo spomenuli u prethodnom poglavlju, karakteristična osobina slika je ta što ukazuju na same sebe, ne nužno reprezentirajući nešto već tako što, najprije, ukazuju na vlastitu površinu, a tek potom na referencijalnu stvarnost izvan nje.

Isticanje aspekata svojega vlastitog prikaza odlučujuća je slikovna operacija koja se u jednakoj mjeri odnosi na apstraktnu i figurativnu slikovnu površinu. Slike, čak i kada se referiraju na neke druge stvari izvan vlastite površine - kada reprezentiraju nešto u strogo semiotičkom smislu - i tada najprije upućuju na vlastitu proizvedenost kao rezultat vizualne predstavljenosti sebe samih¹².

Slika - zaključuje Goodman - svoje bivanje-slikom stoga ne duguje stupnju referencijalnosti već je, štoviše, bivanje-slikom prisutnije tamo gdje vizualni simboli nisu u referencijalnom odnosu prema prirodi.

Zato ni esencijalni aspekt slike nije sadržan u njenom semiotičkom statusu kao simboličke zamjene za nešto izvanjsko slici, nego u njenom bivanju fenomenom koji je *izdvojen* od (svega) onoga što se nalazi van slikovne površine.

Slika postaje *anti-slikom*, ukoliko se maksimalno vizualno približava realitetu izvan slike, a ne time što se od tog realiteta udaljava. Približavajući se realitetu onog što je prikazano ona prestaje biti prikaz i postaje izjednačena s onim što predstavlja.

Anti-slika je trenutak u kojem slika kao znak više nije različita od onog što označava, nekakav vid zamjene. Tim postupkom prestaje biti slika ne zato jer ne reprezentira nešto izvanjsko ili nešto uopće, već zato što ne upućuje niti na samu sebe kao sliku, jer, drugim riječima, predstavlja *apsolutno* ništa.

Anti-slika ukida razliku između slike i kontinuiteta izvan slike „postizanjem nepredmetnosti na samoj granici vizualne percepcije. Ona poništava premisu od koje je proizašla i tako se dovršava u sebi samoj.“¹³

¹¹ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti: Pristup teoriji simbola*, Zagreb: Kruzak, 2002., str. 12. Prevela Vanda Božičević (naslov originala: *Languages of Art*, 1976, Indianapolis: Hackett Publishing)

¹² Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, 2005., str. 172-175. Prijevod s njemačkog John Farrell.

¹³ Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin* 127; 14-25, 2015., (str. 17.)

Da bi nešto bilo smatrano anti-slikom, dakle, to više ne smije biti doživljeno kao slika nego kao dio kontinuiteta izvanslikovne stvarnosti. Iako i *apsolutna* i *anti-slika* nastavljaju *analitičku liniju moderne umjetnosti*¹⁴, tako što se fokusiraju na vlastitu proizvedenost, najupadljivija razlika bi bila opisana intencija anti-slike da se ne *izdvaja* iz izvanslikovnog kontinuuma.

Ciklus *Black paintings* Ada Reinhardta primjer je anti-slika, objekata koji nasuprot apsolutnim slikama inzistiraju na asimilaciji sa izvanslikovnim prostorom i dolaze do ruba vidljivosti. 1957. godine Reinhardt je otpočeo ciklus potpuno crnih slika sa sasvim neprimjetnim autorovim potezima u inače teško uočljivim razlikama pojedinih dijelova površine slike (pravilna mreža kvadrata s jedva vidljivim stupnjem različitosti između nijansi crnoga). Ukoliko bi se ove slike stavile na crnu podlogu, npr. zid, one bi se jedva ili uopće *ne bi izdvajale* u prostoru.

Iako serija *Platforme*, kao i Kniferovi meandri zadovoljavaju jedan od dva "uvjeta" da bi bili anti-slike - ništa ne reprezentiraju, za razliku od *Crnih slika* Ada Reinhardta ili primjerice ciklusa crnih slika Marka Rothkoa, drugi uvjet, takozvana *ikonička razlika*¹⁵ to jest problem raspoznavanja razlike između površine slike i površine prostora izvanslikovnog kontinuuma u ovom slučaju ovdje nije teorijski relevantan. *Platforme*, poput Kniferovih meandara, još uvijek nešto čine vidljivim, premda to nešto nije u nužnoj vezi s izvanslikovnom stvarnošću. Puka vidljivost ovih radova onemogućuje da budu nezamijećeni kao slike - da budu smatrani anti-slikama. Tematizirajući vlastite aspekte poput površine i podloge, ovi radovi uspostavljaju radikalnu *drugost*¹⁶ prema izvanslikovnom prostoru i time inzistiraju na statusu umjetničke slike.

¹⁴ Filiberto Menna, citirano prema Krešimir Purgar, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin* 127; 14-25, 2015.

¹⁵ *Ikonička razlika* - termin o kojem je, na tragu Gottfrieda Boehma, pisao i Krešimir Purgar u knjizi *Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost*, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Zagreb, 2015.

¹⁶ *drugost* (eng. otherness) - temeljna razlika unutar identifikacijskog procesa, kakvoća bivanja drugačijim

5. Podloga i površina slike

Ako je priroda *apsolutne slike* autoreferencijalnost i inzistiranje na vlastitom slikovnom kontinuitetu - baš ono po čemu se toliko razlikuje od *anti-slike* – ovo poglavlje razmotriti će referentni sadržaj - odnos podloge i površine, kao i neke od mehanizama zbog kojih je njena čista pojavnost kao slike ipak *a priori* dio kontinuuma izvanslikovne stvarnosti.

Naposljetku, karakteristika svake umjetničke slike kao i svega predmetnoga je da prirodnim agensima *izdvaja* i emitira svoj prikaz, putem i pomoću svjetla.

Jedan od pojmova kojima je francuski filozof Jean-Luc Nancy opisao prirodu fenomena slike, a koji definira u svojoj knjizi *The Ground of Image* (2005) je i *le distinct* – pojam koji bi označavao ono što je konstantno i apsolutno *izdvojeno*, distinktivno u svom punom smislu. Pojam *le distinct* etimološki gledano predstavlja ono što je *izdvojeno* neakvom oznakom, *stigmom*¹⁷. Koristeći se i drugim religijskim i teološkim terminima poput pojma Sveto (*the Sacred*¹⁸) definira prirodu slike poput nečeg "uvijek prisutnog", ali i "uvijek *izdvojenog*", "odsutnog", "nedodirljivog". Štoviše, slijedimo li terminologiju koja istražuje ono duhovno, *izdvojeno* svojim najvećim dijelom obitava u nevidljivom dijelu *etera*¹⁹, u prostoru *okultnog*²⁰ i nepoznatog. Tračak svjetla koji možemo percipirati više-manje je samo denotacija i konotacija podloge te ostatka tog nedostupnog svijeta.

Slika, ono što u ovome slučaju biva *izdvojeno*, nalazi se i van dodira, ali ne zato što za taj dodir nemamo oruđe, već zato što se slika nalazi van poretka dodira – ne može se palpativno ustanoviti poput predmeta kojeg ona sama implicira. Predmet kojem slika pripada i kojeg ona podrazumijeva - ono što je opipljivo - ostaje „skriveno“ iza slike tog predmeta. Na taj način slika biva *izdvojena* iz svijeta stvari kojeg smatramo „svijetom dostupnog“²¹, a na kojeg tako jasno ukazuje.

¹⁷ *Stigma* - riječ koja korijen vuče iz grčke riječi za "istaknuti, naglasiti, označiti", korištena i kao naziv za Isusove rane te psihičke bolesnike

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *The Ground of Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 1. Prijevod s francuskog Jeff Fort.

¹⁹ *eter* - (grč. 'Αἰθήρ, *Aithēr*) - zamišljena tvar koja bi ispunjavala vakuum

²⁰ *okultno* (lat. occultus - "skriven", "tajan") - skriveno znanje nedostupno većini

²¹ Jean-Luc Nancy, *The Ground of Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 2. Prijevod s francuskog Jeff Fort.

Stoga možemo konstatirati da površina ne renderira podlogu vidljivom već potvrđuje njenu prisutnost nastavljajući se na samo saznanje, značenje i činjenicu o njoj. Čak i onda kada rad upućuje na sebe i materijale od kojih je napravljen, kao što je to u slučaju serije *Platforme*, i tada slika predstavlja podlogu koja međutim nikad ne biva sasvim otkrivena.

Slika se na dva načina *izdvaja* simultano: odvojena je od podloge i *izdvojena* unutar površine – okvirom, pozicijom, kontekstom. Ona mora biti *izdvojena*, postavljena unutar površine i izvan podloge, prema našim očima jer, riječima američkog teoretičara, jednog od rodonačelnika suvremene teorijske paradigme vizualni studiji, W. J. T. Mitchella, „slika želi biti viđena“. Jedan od uvjeta egzistiranja slike je i da mi - samim svojim pogledom - egzistiramo u njoj, a što se pokazalo i interferencijom ljudske svijesti s rezultatom Youngovog pokusa²² poznatog i kao pokus s dva proreza.

*„The image touches me, and, thus touched and drawn by it and into it, I get involved, not to say mixed up in it. There is no image without my too being in its image, but also without passing into it, as long as I look at it, that is, as long as I show my consideration, maintain my regard for it.“*²³

Slika istodobno dolazi prije i poslije objekta. Reflektiranjem svjetlosti od predmeta njegova slika do našeg pogleda dolazi prije svijesti o njemu samome. Dolazak površine prije podloge sinkroniziran je s obrnutim postupkom u kojem, otisnuta od predmet i nošena svjetlošću, slika dolazi poslije (do oka) te obitava iznad predmeta kojem pripada, a koji je tu već bio, prije nje. Simultano se odvija i međusobno uvjetovanje podloge i površine. Površina uvjetuje percepciju forme i oblika podloge, kao i drugih zaključaka koji iz tog znanja proizlaze. Pritom se događa i recipročan odnos - podloga kondicionira naš pogled na površinu formirajući i oblikovajući našu interpretaciju o njoj. Bez prethodno uspostavljenog značenja podloge površina zasigurno ne bi bila interpretirana isto.

Iako slika čini predmet vizualno dostupnim, ona sama to nije - ona nije ni ta stvar ni njena imitacija. Kao što smo već naveli u prethodnom poglavlju - *ona je svoje vlastito ostvarivanje*. Ona se ne može reprezentirati sama po sebi jer uvijek prikazuje nešto drugo. Ona je tu samo da prikaže nešto drugo - podlogu koja, u esenciji, nestaje kao podloga i koja se pojavljuje svojim nestajanjem u sliku, postajući slika, površina.

²² *Youngov pokus* - Thomas Young 1803. izvodi pokus kojim demonstrira da je svjetlost val energije, a ne čestična pojava

²³ Jean-Luc Nancy, *The Ground of Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 7. Prijevod s francuskog Jeff Fort.

Slika, i kao fenomen i kao likovna to jest vizualna umjetnost, nikad nije istovjetna s onim što opisuje. Svaka od kompozicija iz serije *Platforme*, iako upućuje na samu sebe, vizualno nije potpuno istovjetna sa svojom podlogom. Uvijek postoji razlika i nedostatak budući da slika nikad nije u potpunosti istovjetna toj stvari, već njena istovjetnost to jest nelingvistički oblik govora ili prikaza stvari u njihovoj istovjetnosti.

Slika, kao znak, nastoji postići nivo korelacije s predmetom kojeg prikazuje bivajući na određeni način jednaka njemu, ali ne sasvim ista. Ona je, prije svega, samoj sebi istovjetna. Spomenemo li nakratko poznati Foucaultov tekst *Ovo nije lula*²⁴ iz ovog zaključka možemo pretpostaviti da ono što je *naslikano* upravo i jest lula. Ako se slika javlja kao zamjenica za nešto, i kao vizualna činjenica i kao likovno djelo, onda nikada nije ni mogla biti to što podrazumijeva. Ona je, poput jezika, istovjetnija samoj riječi „lula“ kao drugom znaku budući da su obje u suštini vid zamjene. Štoviše, slika kao likovno djelo može poput svake slike jednako kvalitetno u sebi kodirati podlogu, a kojoj sama ne pripada. Premda se potonja doima istovjetnija objektu (naročito ako na svijet slika gledamo na način Platonovskog viđenja), obje su prvenstveno implikacija. Kompozicije *Platforme* se, zbog svih premisa koje imamo o pojmu likovnog to jest vizualnog djela, dešifriraju pomoću jednog sasvim drugog koda, potpuno druge podloge. Kodirajući u sebi princip geometrijske apstrakcije one bi se sa veće udaljenosti mogle doimati i kao da su naslikane kistom. Može se ujedno reći i da je „slika nešto što nije to nešto“²⁵, ona se razlikuje sama od sebe.

S obzirom da je slikarska podloga i pitanje izvora slike bazična i polazna tematika serije *Platforme* te jedini fizički materijal korišten u ovom radu, valjalo bi spomenuti i da se *le distinct* afirmira kroz određene izražajne karakteristike od kojih je jedna i energija (pritisak, intenzitet). Zvijezde, vatra, toplina - energija, procesom osvjetljavanja svega u relativnoj blizini čine stvari vidljivima, primjetnima, značajnima. Prelaskom elektrona iz viših u niže putanje oslobađa se energija u obliku fotona, elementarne čestice svjetla koju, kao konstantnu brzinu c ²⁶, prenose nosači svjetla, polja energije (*quanta*) zvana "nosači sile" (*force carriers*) ili "čestice glasnici" (*messenger particles*).

²⁴ *Ovo nije lula* - epistem o problemu razlikovanja reprezentacije i prezentacije, a koji je otpočeo istoimenom slikom Renea Magrittea; najpoznatiji ogled o tom problemu je tekst Michela Foucalta „*Ovo nije lula*“. Michel Foucault, *Ovo nije lula*, Meandarmedia, Zagreb, 2011. Prijevod s francuskog Vanda Mikšić.

²⁵ Jean-Luc Nancy, *The Ground of Image*, Fordham University Press, New York, 2005., str. 9. Prijevod s francuskog Jeff Fort.

²⁶ c - brzina svjetlosti, 299.792.458m/s

Slika ne obitava i ne gravitira iznad podloge kao mreža ili platno, ona dolazi do nas, pa nosačem slike možemo smatrati i silu koja nosi prizor prema nama.

Nosač slike je, dakle, ujedno i ono što potencira njeno neminovno kretanje u svim smjerovima od sebe. Glasnici čestica osiguravaju da se slika prenese na drugu stranu, uvijek jednakom i maksimalnom brzinom te na svim svojim mjestima istovremeno. Iako evidentni i savršeno jasni, fotoni kao energetska tijela bez mase ne kolidiraju jedni s drugima. Slike se, drugim riječima, međusobno ne sudaraju na sredini puta - prikazi u svojoj punoj jasnoći i početnoj kvaliteti dolaze do naših pogleda - slika mora biti viđena.

6. Zaključak

Rad *Platforme* u sebi okuplja i razmatra neka od pitanja slike kao ljudske aktivnosti, kulturalne discipline i fizikalne pojave. Kompozicijom različitih slikarskih podloga - koje spojene predstavljaju jedinstvenu slikovnu površinu u pojedinačnim radovima - autor komentira izmjenu stilskih paradigmi, ali i promišlja perzistentan problem identične predrasude o razlogu slike. Koristeći estetičke mehanizme geometrijske apstrakcije, kao jedne od usvojenih metoda slikarske metodologije, *Platforme* inzistiraju biti viđene kao serija slika, ali ne kao prikaz nečega prepoznatljivog ili štoviše kao prikaz ičega, već kao slika uopće. Stoga kategorizirani kao *apsolutne slike*, ovi radovi se od *anti-slika* i drugih koje ne znače apsolutno išta razlikuju time što i dalje nastoje *biti* slika i biti *izdvojeni* kao slika - biti viđeni kao specifičan likovni prostor označen referentnim sadržajem i naznačen pozicijom, formom i formatom. U ovom radu također naznačena, karakteristika *bivanja* ili preciznije *bivanja izdvojenim*, oprimjerena je i opisana pojmom *distinktivnog*, pojmom fokusiranim na dualno svojstvo slika - simultanu vizualnu omniprezentnost i permanentnu palpativnu *izdvojenost*. Intepretirajući podlogu kao površinu, slikovne platforme kao likovne, vizualne forme, ovaj ciklus kao svoj jedini referent sadrži kvalitetu vlastitog *bivanja*, neovisnu o nečemu što egzistira van zadanog slikovnog prostora, definiranog fizičkim granicama samog rada. Kompozicije *Platforme*, ne vršeći nikakvu drugu slikovnu operaciju osim prostog otkrivanja načina na koji su ostvarene, nisu ništa osim puke činjenice o samima sebi i o svojoj samobitnosti.

7. Fotografije radova



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



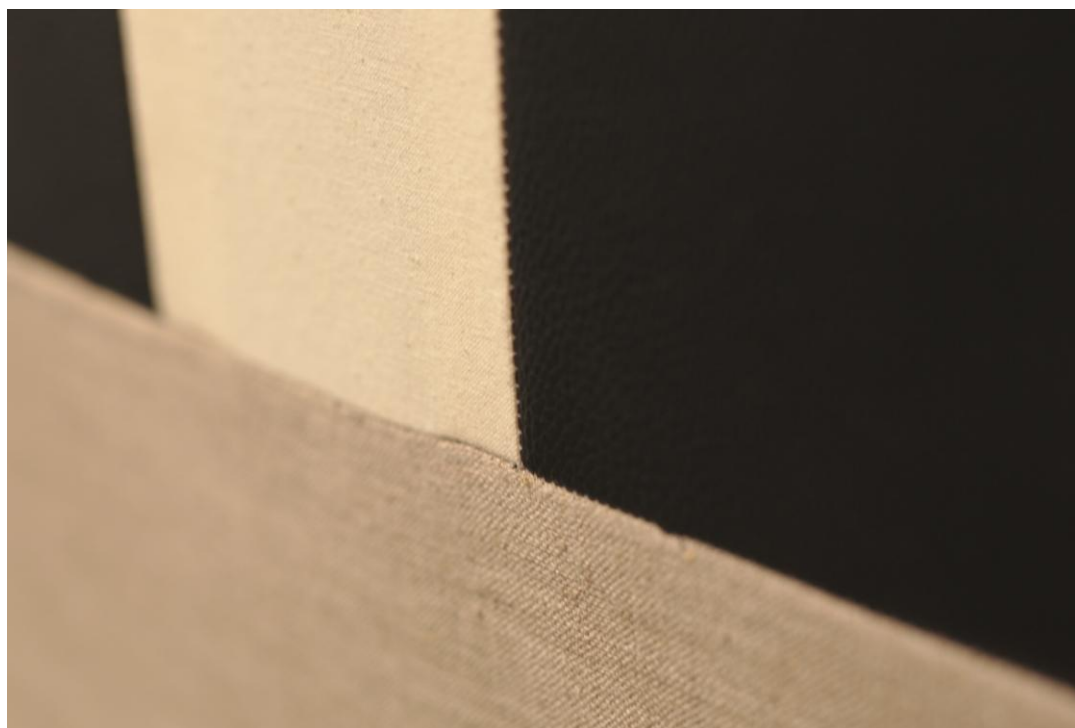
Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



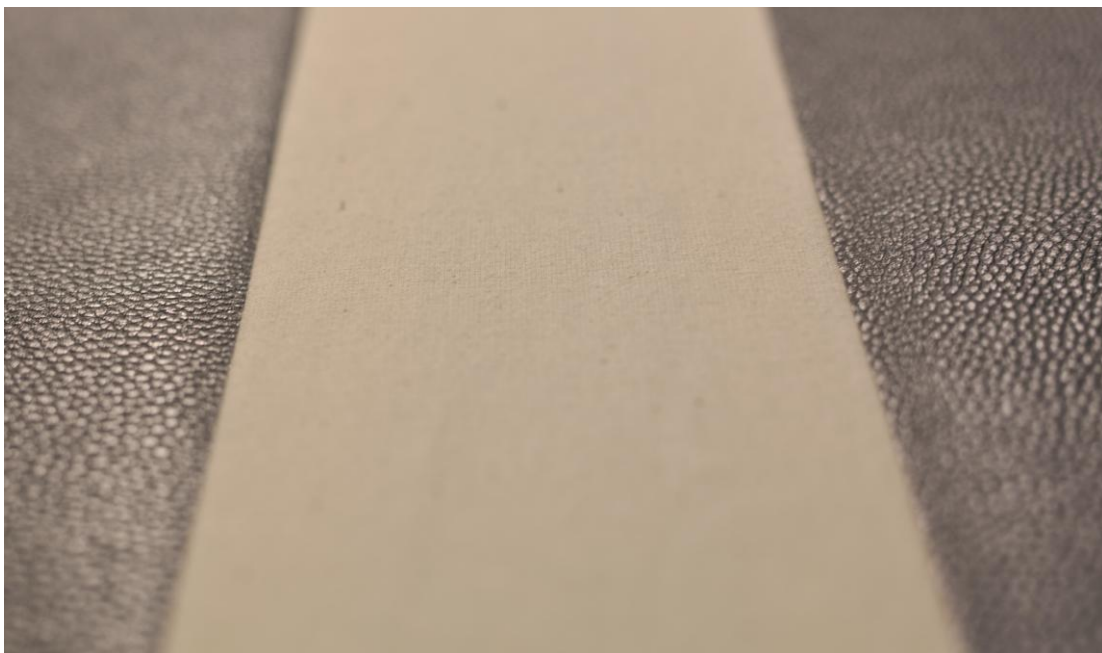
Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



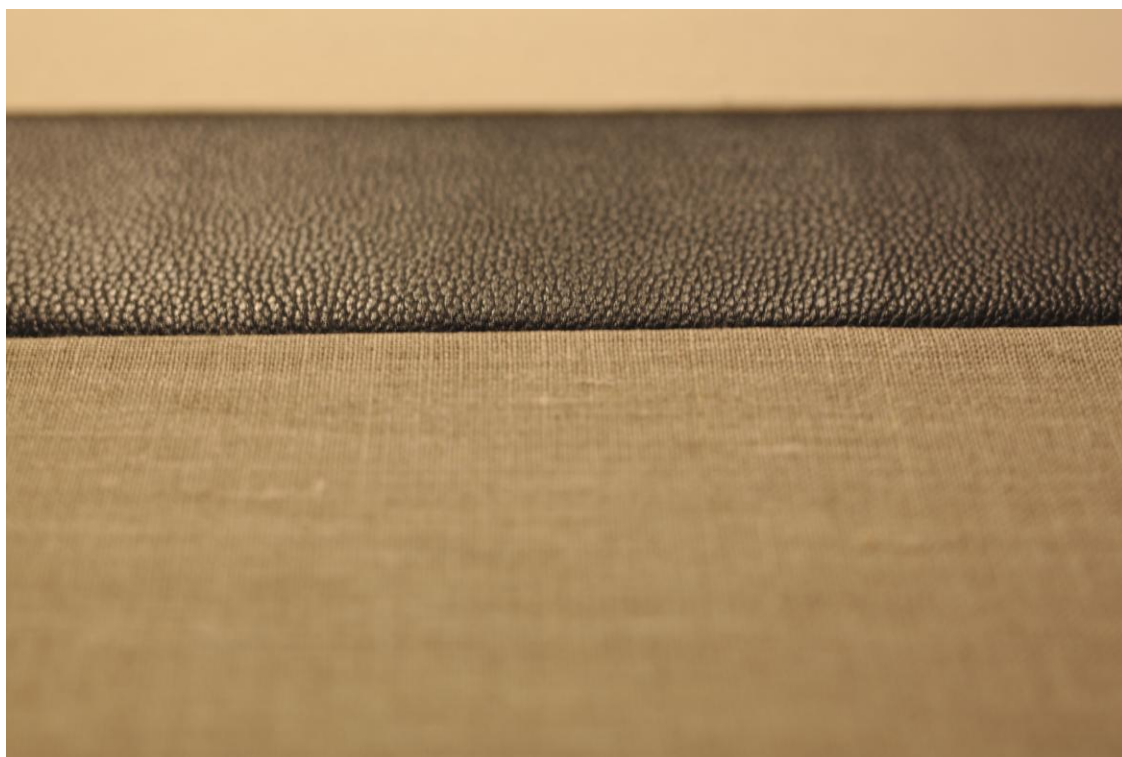
Hrvoje Kapelina, *Platforme*, detalj kompozicije (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno), dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



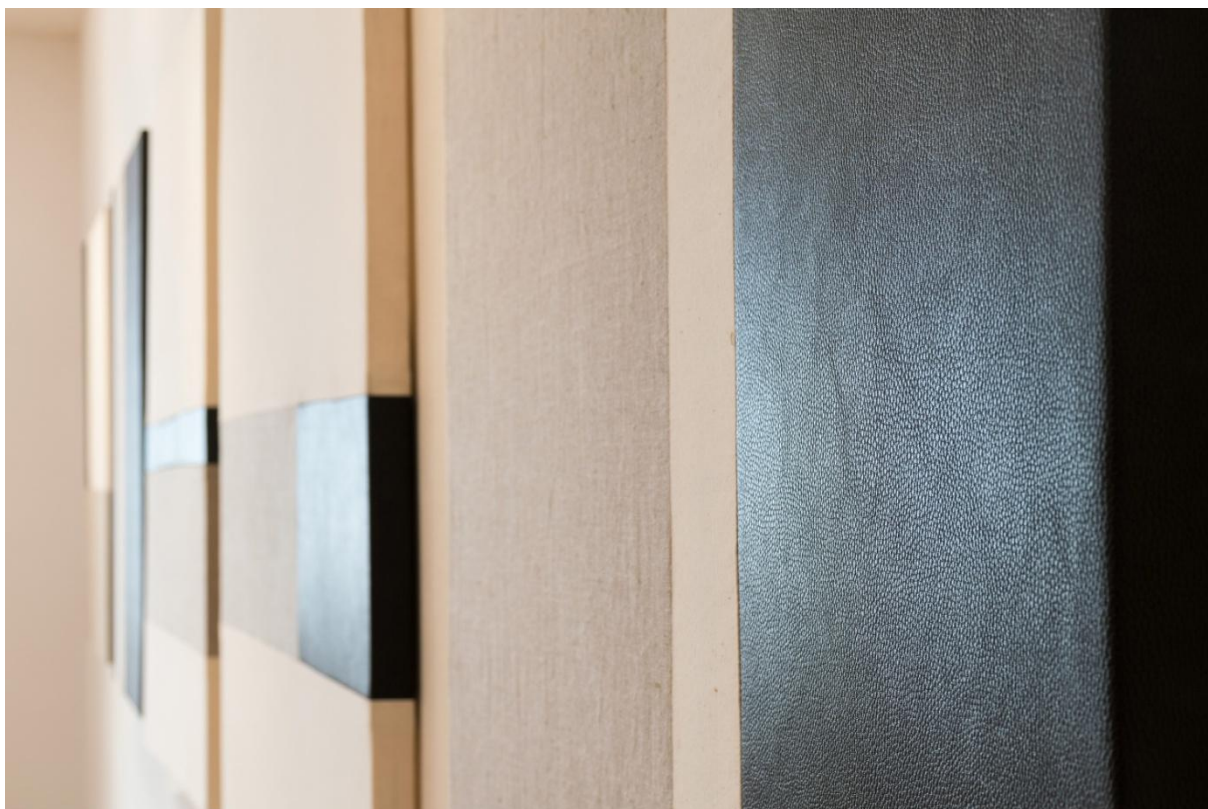
Hrvoje Kapelina, *Platforme*, detalj kompozicije (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno), dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno), dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicija (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno), dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija



Hrvoje Kapelina, *Platforme*, kompozicije (umjetna koža, laneno platno, pamučno platno),
dimenzije: 115 x 85 x 4 cm, 2018., foto-dokumentacija

8. Popis literature

1. Fried, Michael, *Art and Objecthood*; University of Chicago Press, 1967.
2. Galović, Milan, Slika, u: isti, *Bog kao umjetničko djelo*, Demetra, Zagreb, 2002.
3. Galović, Milan, Umjetnost kao događanje svijeta u: isti, *Ljepota kao sjaj istine*, Demetra, Zagreb, 2003.
4. Goodman, Nelson, *Jezici umjetnosti: Pristup teoriji simbola*, Zagreb: Kruzak, 2002
Prijevod s njemačkog Vanda Božičević (naslov originala *Languages of Art*, Indianapolis: Hackett Publishing, 1976.)
5. Mitchell, W.J.T., *Iconology*, University of Chicago Press, 1987.
6. Nancy, Jean-Luc, *The Ground of Image*, Fordham University Press, 2005.
Prijevod s francuskog Jeff Fort
7. Paić, Žarko, *Dekonstrukcija slike*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008.
8. Purgar, Krešimir, Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije, u: *Kontura art magazin*, 127; 14-25, 2015.
9. Seel, Martin, *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, 2005.
Prijevod s njemačkog John Farrell