

B. DUBOVAC

branka dubovac

Jovica Drobnjak

jovica drobnjak

isto... a različito



15. II. – 28. II. 2012.

IZLOŽBENI SALON »IZIDOR KRŠNJAVI« • TRG MARŠALA TITA 11, ZAGREB

ISTO... A RAZLIČITO – JOVICA DROBNJAK I BRANKA DUBOVAC

O SLICI UOPĆE

Prema jednoj od mogućih podjela – kako znamo, ima ih puno – slika može biti ogledalna, grafička ili fotografska. Ogledalna je slika ona koja nastaje na glatkoj površini ogledala. Ta je slika svojevrsno čudo jer odražava svijet koji se izvorno nalazi negdje drugdje. Radi se o paradoksu odraza, koji će od antike do danas trajno odrediti smjer naših razmišljanja o slici uopće: je li slika-odraz istinita ili lažna? Jer, ako je ogledalna slika tek odrazom stvarnih pojava koje postoje izvan slike same (isto vrijedi i za sliku koja nastaje u vidu sjene što na zidu odražava kakav trodimenzionalni objekt), onda takva slika ne može biti istinita. S druge strane, Plinije Stariji nas poučava drugačijem viđenju problema: neka je mitska djevojka poželjela zauvijek zadržati lik svojega mladića pa je linijom ocrtala rubove njegove sjene na zidu. Tu se, dakle, slika-odraz pojavljuje u vidu izuma za nadvladavanje prolaznosti, jer, stvarne su pojave prolazne (i zato lažne), dok mimetička slika-sjena zauvijek zadržava oblik te stoga može biti istinitija od pojave koja ju je uzrokovala.

Slika koju je smislila Plinijeva heroina naziva se grafičkom. Radi se o proizvodu čovjekovog rukotvorstva: na neku površinu nanosimo tragove vlastite prisutnosti pa, ako se doista radi o ocrtavanju sjene stvarnog objekta, onda u isti mah zadržavamo odraz objekta, ali i svoje viđenje iste pojave. Kako bilo, prevarili smo stvarnost i oteli joj nešto važno. Naime, ogledalna slika može biti izvorom paradoksa dvostruke pojavnosti, no suštinski boluje od iste boljke kao i sama stvarnost. Promjenljiva je, javlja se i nestaje, a i, baš poput te iste stvarnosti, javlja se cijela, odjednom, te se zato ne da rastaviti na dijelove. Grafička slika je, opet, stabilna, nepromjenljiva, a, budući da nastaje u vremenu i polaganjem diskretnih znakova na površinu, takvu pojavu možemo razdjeljivati na razne načine. Tu se koristimo logikom, pa nešto u grafičkoj slici biva prepoznato kao ono »otprije«, a nešto po redosljedju biva smješteno »poslije«, jedno je uzrokom a drugo posljedicom, da bi najposlije štogod u slici bilo rečeno, a sve ostalo izostavljeno. Tako što u svijetu ogledala ne postoji. Svako ogledalo (bez obzira na vlastitu veličinu) u isti mah odražava cjelinu stvarnosti, dok grafička slika ne može ostvariti ništa slično. Zapravo je baš opisana distinkcija uzrokovala čitav niz zamisli prema kojima su grafičke slike pokušavale montažom znakova nadoknaditi vlastitu ograničenost i postati ogledalom stvarnosti: tko je čitao Albertijev »Traktat o slikarstvu« zna kako je majstor preporučivao da djelo slikarstva u montaži planova obuhvati sve znakove vidljive stvarnosti, od prirode i arhitekture, pa sve do ljudskih i životinjskih likova, te proizvoda čovjekova umijeća. Ta je konstrukcijska dimenzija izvorno trebala slikarstvu nadoknaditi nedostatak beskonačnosti koju nam sugerira čak i najmanje ogledalo, a Albertijevi su nasljednici do danas nastavili tragati za načinima kako grafičkoj slici podariti nešto što joj ontološki ne pripada. Tko zna, možda je tako i nastala djelatnost koju volimo nazivati vizualnom umjetnošću.

Fotografska slika predstavlja neku vrstu križanca između ogledalne i grafičke slike. Ona je doista ogledalna jer nastaje svjetlosnim odražavanjem stvarnog svijeta u optici aparata, ali je i grafička jer se u konačnici svodi na trajni otisak. Fotografija je nesumnjivo uljez u tkivu stvarnosti, a evo i zašto. Stvarnost je – znamo to dobro – nepregledna, vazda promjenljiva i, što je posebno važno, neprekidna; ne može se odijeliti jedan trenutak ili objekt u fizičkom svijetu pa ga suprotstaviti ostatku svijeta. To ne ide, ili barem nije išlo do pojave fotografije. Fotografija, pak, krade trenutak i dio prostora iz fluksa (kontinuiranog tijeka) stvarnosti, pa zato na njoj često vidimo stvari kako ih nikada ranije nismo vidjeli: koliko puta smo jedva prepoznali vlastito lice na kakvoj snimci? Promislimo li bolje, krivo je reći da je fotografija uopće u stanju prikazati neku diskretnu stvar. Ona kadrira i kadrom izdvaja dio fluksa, ali je u kadru posve nemoguće izolirati jedan objekt ili događaj, a u isti mah posve zanemariti ostatak prostorno-vremenskog fluksa. Fotografija je, dakle, neka vrsta degradiranog ogledala, ali u isti mah predstavlja i jedan oblik pervertirane grafičke slike. Jer, slijedimo li Albertijeve pouke, grafička je slika zapravo montaža mjesta raznih kategorija (što je u povijesti slikarstva od Giotta do Francisa Bacona dovelo do zanimljivih varijacija na broj i kakvoću prikazanih mjesta), dok klasična fotografija (i to samo ako je nastala rukom majstora) može izolirati postojanje kako-tako stabilne aure jednog jedinog mjesta u odnosu na fluks stvarnosti. Mjesta, a ne objekta! Iz svega proizlazi kako je ogledalna slika beskonačna jer je doista takva; grafička je slika sastavljena od konačnih znakova, ali njihovom montažom može simulirati beskonačnost; fotografska je slika lišena ontološke beskonačnosti ogledala, a (u purističkoj verziji, koja ne priznaje naknadne intervencije bilo koje vrste)

istovremeno joj je zabranjeno i montirati atrakcije. Taj će nedostatak, doduše, nadomjestiti iz fotografije izvedeni medij filma, ali sama fotografija ostat će nepovratno uglavljena na ničijoj zemlji između ogleдалa i grafike. Ona raznim sredstvima može oponašati i jedno i drugo, a baš će joj ta fantomska nestalnost osigurati fragilnost identiteta kakva krasi i cijelu našu vrstu. Možda se baš zato Charles Baudelaire užasavao fotografije: suviše ga je podsjećala na njega samog.

O MOTIVU

»Cvijeće« je motiv koji u najširem smislu pripada klasi motiva koju nazivamo »mrtvom prirodom«. Pod »mrtvom prirodom« najčešće podrazumijevamo niz najrazličitijih objekata, poput voćaka, biljaka, vaza, knjiga, naočala, olovaka, posuđa ili životinjskih trupala, koji su skupa smješteni u enterijeru. Objekti su naoko preuzeti iz svakodnevnog iskustva, ali su u suštini izvađeni iz svojih prirodnih tijekova postojanja, te su smještanjem unutar zajedničkog motiva dovedeni u vezu. Mrtva je priroda zapravo kolaž sastavljen od više ili manje besmislenih ili meta-smislenih dodira među objektima, a baš je ta karakteristika omogućila umjetnicima od antike do sredine dvadesetog stoljeća da se istim motivom koriste u najrazličitije, uglavnom narativne svrhe. Ipak, umjesto raspredanja o više ili manje uspelim alegorijama koje su posredovane putem ovoga motiva, radije bismo se usredotočili na jedno zapažanje Arthura Schopenhauera. Naime, filozof je motivu pristupio iz perspektive ljudske volje. Kaže on da svijet uglavnom promatramo s pozicija koje određuju naša htijenja i očekivanja, pa u suštini ne vidimo stvari kakve jesu već kakve nam se ukazuju s obzirom na nas same. Tu nastupa umjetnost, koja bi nam trebala objelodaniti stvarnost oslobođenu nas kao takvih, te stoga, recimo, istinitiju, ljepšu i epistemološki vrjedniju od one koju obično doživljavamo. U tom je kontekstu mrtva priroda Schopenhaueru posebno zanimljiva jer objelodanjuje bit naoko nevažnih objekata svakodnevnog iskustva. S obzirom na opisane pretpostavke nije čudno da je mislilac pokazivao posebnu sklonost prema holandskim mrtvim prirodama 17. i 18. stoljeća, koje su – kombinacijom začuđujuće detaljnih (da ne kažemo »realističkih«) opisa s jedne, te doslovno nadrealnih kombinacija objekata s druge strane – lijepo ilustrirale njegove zamisli.

I doista, kad čovjek pogleda raspon koji se otvara između *trompe l'oeil* prikaza pisanih stolova koje potpisuje Samuel van Hoogstraten i motiva cvijeća jednog Willema van Aelsta, uočava ako ništa drugo, a ono kristalnu čistoću praznine koja proizlazi iz sukoba s nečim očitim, odnosno nečim što smo do maloprije jedva primjećivali, a sada najednom uviđamo kao takvo i samo po sebi. Ni za trenutak ne treba sumnjati da su spomenuti umjetnici – baš poput mnogih drugih koje ovdje jednostavno ne stizemo imenovati – pristupali izradi svojih mrtvih priroda s punom sviješću o tome što je dva stoljeća kasnije pisao Schopenhauer. Da nije tako, van Aelst ne bi u prikazu naoko običnog buketa kombinirao cvjetove iz raznih doba godine – te je tako zapravo slikao ne alegoriju vremena, već je slikajući skladištio vrijeme po sebi – a ni onaj van Hoogstraten ne bi iznutra oslikavao kutije kao enterijere koji su u isto vrijeme bili para-logičke zagonetke za znatiželjne umove. No, netko je već napomenuo kako je krajnja izvedenica mrtve prirode (a cvijeća posebno) zapravo otkriće apstraktno shvaćenog prostora, kvalitete koja će se stoljećima kasnije iz sredstva preobraziti u motiv slike. Tko ne vjeruje neka pogleda djela Juana Sáncheza Cotána, umjetnika ranog španjolskog baroka, koji je iz »mrtve prirode« ne samo izbrisao svaki sadržaj osim predmeta kao takvih, nego je još i te predmete oslobodio sile gravitacije, te ih poslao da lebde u nekoj vrsti apstraktne mirnoće, oličene u sasvim tamnoj pozadini i bestežinskom stanju.

Mrtva je priroda, dakle, čak i historijski gledano, preludij za misao o apstraktno shvaćenom prostoru, koji je originalno bio dio slikom predložene stvarnosti, ali se s vremenom prebacio na površinu djela i postao stvarnošću slike. Iz te se perspektive mrtva priroda uzdiže u rang metafore za svako teorijsko promišljanje slike uopće. Doista, za razliku od jezika, koji se utječe međusobnoj subordinaciji pojmovnih klasa, slika je sazdana od beskonačnog niza pojedinačnosti, koje se utječu jednoj jedinjoj klasi: prostoru. A mrtva priroda i nije drugo nego baš to. Ona je u svojoj radikalnoj verziji tek veći ili manji zbir nabacanih objekata različitog porijekla, objekata koji u potenciji ne moraju imati baš nikakvu poveznicu, ali zato skupa moraju graditi autonomni (reprezentirani ili stvarni) prostor slike. Motiv cvijeća u tom smislu postaje samorazumljiva i sebi dovoljna, ali uvijek beskonačno složena etida na temu ničeg drugog doli prostora. Netko bi, doduše, na ovome mjestu mogao pripomenuti kako baš svaki motiv iz stvarnosti služi gradnji prostora u slici, ali to je već tema za neku drugu raspravu. Ovdje bismo ostali pri zapažanju kako se onaj tko u slici bilježi cvijeće najčešće ne bavi deskriptivnom morfologijom bilja nego prostorom ili, jasnije rečeno, slikom kao takvom.

Branka Dubovac i Jovica Drobniak izrađuju slike cvijeća. Ovo ne bi bilo važno da im cvijeće ne predstavlja usporedni predmet interesa: Jovica je fotograf koji surađuje s raznim komercijalnim tiskovinama, a Branka je slikarica koju stručna javnost inače prepoznaje kroz optiku hermetičnih i naoko apstraktnih slika. Stručna javnost ipak ne zna da Branka ima i paralelnu umjetničku karijeru. U razdobljima odmora od sebe same, ona slika akvarele, gvaševe i tempere s motivom cvijeća. Nešto slično radi i Jovica kad razabere da mu komercijalni zadatci poput fotografiranja lica za naslovnice ili proizvoda namijenjenih tržištu počinju izjedati kreativnu supstancu. Kako god postavili stvari, njih je dvoje, posve neovisno jedno o drugom, razotkrilo motiv cvijeća kao neku vrstu prostora slobode, odnosno utočišta od nužnosti. Jer, dobro znamo, sloboda se začinje ondje gdje prisila ili nužnost bilo koje vrste nestaje. Nije li i sam fenomen mrtve prirode svojevrsno iskušavanje slobode, jer nastaje razbijanjem nužnih, kauzalnih i vremenskih veza među predmetima?

Nužnost je u Jovičinom slučaju uvjetovana komercijalističkom koncentracijom objektiva na predmete koji obitavaju u fizičkom prostoru. Ranije smo naznačili kako se to protivi unutarnjoj logici medija fotografije, koja u najboljem slučaju izolira neko mjesto, ali ne i objekt koji je tek dijelom toga mjesta. Stoga se Jovica utekao cvijeću kao pod-motivu »mrtve prirode«, zadatka koji fotografiji priječi koncentraciju na objekt, te traži registriranje samog prostora. Branka je, opet, u cvijeću našla izvanjski fokus koji joj je pružio rasterećenje od bremena unutarnje stvarnosti. Doista, njezino *mainstream* slikarstvo rađa grafičku sliku koja je gotovo posve lišena montaže diskretnih vizualnih znakova: što god se pojavljuje na površini Brankinih djela predstavlja krajnji izvod procesa izuzetno slojevite gradnje jednog jedinog znaka na površini slike. Ovdje se doslovno radi o izvođenju nečeg vrlo osobnog i emocionalnog, nečeg što se uz pomoć tehnološki zahtjevnih procedure slikanja pijeskom polako taloži iz nutrine slikaričine svijesti, te konačno postaje vidljivo na oskudno razvedenoj površini slike. Drugačije rečeno, motiv cvijeća Branki predstavlja proceduralnu inverziju. Jer, ako se njezina *mainstream* slika kreće od fluksa međusobno stopljenih faza gradnje prema grafičkoj diskretnosti znaka na površini djela, motiv cvijeća uspostavlja dijametralno suprotne odnose: on kreće od grafičke diskretnosti slikarskih znakova, a završava u prikazu prostornog fluksa reprezentirane stvarnosti, odnosno u gradnji prostornog fluksa na površini djela. Još je zanimljivije primijetiti da su Jovičine fotografije tehnološki izrađene tako da izbjegavaju biti to što nuždom medija doista jesu, već svjesno prizivaju grafičku dimenziju slike; zato su konačno i otišnute na platnu, a zato čak i nesvjesno koketiraju s historicističkom gramatikom stila. Brankini uradci, pak, na nekoj čudnoj razini ostvaruju upravo fotografsku kradljivost mjesta iz fluksa stvarnosti; slikarica poput majstora fotografa uspijeva skupa s cvijećem istisnuti i dio okolne stvarnosti, te na taj način utisnuti mjesto motiva u prostor slike. Dvoje naših autora u svemu se čini različito, iako su isti izborom motiva. No, je li to doista sve?

Razmotrimo, najposlije, i to pitanje. Sagledamo li ovaj dvojni postav cvijeća iz perspektive Schopenhauerovih postavki, nemoguće je otrgnuti se zapažanju o nekoj vrsti uzaludnosti cijelog tog poduhvata u našem vremenu. Doista, tko još fotografira ili slika »mrtve prirode«, a pogotovo cvijeće, bez dodatnih primisli, te s ciljem da se stvari rasvijetle takve kakve jesu s obzirom na prostor? Jer, obilježjem našega vremena postala je produkcija određena upravo onim što je Schopenhauer smatrao da bi umjetnost – a poglavito umijeće prikazivanja mrtve prirode – morala poništiti: voljom. Suvremeni umjetnički izričaji određeni su ako ničim drugim, a ono voljnim momentom koji se iscrpljuje u htijenju za jezikom. Tako je manje važnim postalo tiho sagledavanje stvari kakve jesu (a takve se ne mogu komentirati, već samo pokazati), a daleko značajnijim ukazuju se teorijski komentari koji umjetninama podaruju legitimitet više nego li to one čine za sebe same. Stvarno, kakva društveno ili povijesno relevantna, aktivistička ili kritički nastrojena pouka stoji iza cvijeća što ga potpisuju Jovica Drobniak i Branka Dubovac? Nikakva. Uradci ovih autora govore ponešto o motivu, a mnogo o prostoru, ali baš ničim ne pokušavaju uspostaviti reference na svijet ljudske volje. Zato ih krasi gotovo anakrona potreba za čednošću: nisu ni jako veliki ni iznimno mali, nisu ostvareni u ekstravagantnim materijalima i nemaju teorijskih opravdanja. Stoga je o njima teško, dapače nemoguće pisati, ali ih se može pokazati i reći »evo prostora slobode«, slobode koja izmiče našoj volji preodjevenoj u nužnost preživljavanja ili u potrebu da nas drugi u jezičnoj interakciji primijete, te nam priznaju da smo uistinu dijelom njihove suvremenosti. Evo njih dvoje – fotografa i slikarice – tako različitih u svemu, a istih... pa možda manje u toj podudarnosti motiva, a daleko više u potraživanju slobode. Najprije spram sebe samih, a onda i od nas ostalih...

Vladimir Rismondo ml.



28. 01. 2010., 37 × 29 cm, tempera



30. 09. 2010., 35,5 × 36 cm, tempera



5. 05. 2010., 32,5 × 30 cm, tempera



Pakao, 70 × 46,5 cm, fotografija (NIKON D 80), 2011.



Tulipani I., 46,5 × 70 cm, fotografia (NIKON D 80), 2011.



Zlatna, 70 × 46,5 cm, fotografija (NIKON D 80), 2011.



JOVICA DROBNJAK, rođen 1966. godine u Gornjoj Ploči. Fotografijom se počinje baviti 1981. godine u fotografiji u osnovnoj školi. Četiri godine kasnije maturira na Odjelu fotografskih tehnika Škole primijenjenih umjetnosti u Zagrebu. Dvanaest godina radi kao fotograf u nekoliko hrvatskih tjednika i magazina, a posljednje tri godine djeluje kao samostalni fotograf.
drobnjak.zg@gmail.com



BRANKA DUBOVAC rođena je 1977. u Splitu, gdje je završila gimnaziju »Vladimir Nazor«. Godine 2002. diplomirala je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, u klasi profesora Eugena Kokota. U okviru programa razmjene studenata završila je semestar (Spring 2002) na Indiana University of Pennsylvania. Od 2002. godine bavi se pedagoškim radom i ilustracijom. Član je HDLU-a Zagreb i HULU-a Split. Živi i radi u Zagrebu.

bdubovac@yahoo.com
Baburičina 5, 10020 Novi Zagreb

Samostalne izložbe:

- 2002. – Indiana, PA, Miller Gallery
- 2004. – Zagreb, Izložbeni salon »Izidor Kršnjavi«
- 2005. – Split, Salon Galić
- 2006. – Trogir, Izložbeni salon, Muzej grada Trogira
- 2008. – Zagreb, Galerija Zvonimir
Čakovec, Izložbeni salon, Muzej Međimurja
Čakovec

Izložbeni salon »Izidor Kršnjavi« • Škola primijenjene umjetnosti i dizajna, Zagreb • Trg maršala Tita 11

e-mail: izlozbenisalon.izidorkrsnjavi@gmail.com • www.ss-primijenjenaumjetnostidizajn-zg.skole.hr

Izdavač: Škola primijenjene umjetnosti i dizajna, Zagreb • *Za izdavača:* Marija Krstić Lukač • *Voditelj Salona:* Igor Modrić • *Likovni postav:* Branka Dubovac, Jovica Drobnjak • *Predgovor:* Vladimir Rismondo ml. • *Fotografije:* Stanko Vrtovec, Jovica Drobnjak • *Savjet Salona:* Nikola Albaneže, Marijana Birtić, Jagor Bučan, Anita Parlov, Marijan Richter, Vladimir Rismondo ml., Zrinka Tatomir • *Lektura:* Silva Tomanić Kiš • *Grafička priprema:* ArTresor naklada, Zagreb • *Tisak:* Tiskara Zelina d.d., Sv. Ivan Zelina • *Naklada:* 300 primjeraka