Anagram art-jezik u suvremenom likovnom izrazu

Ljubičić, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:547266

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Faculty of humanities and social sciences

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

ANAGRAM ART
JEZIK U SUVREMENOM LIKOVNOM IZRAZU

MATEA LJUBIČIĆ

Split, 2016.

Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Kolegij: Suvremena umjetnost

ANAGRAM ART
JEZIK U SUVREMENOM LIKOVNOM IZRAZU

Studentica:
Matea Ljubičić

Mentor:
dr.sc. Dalibor Prančević

Split, 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD 4
1.1 Ciljevi 5
1.2. Metodologija istraživanja 5
2. JEZIK U VIZUALNOJ UMJETNOSTI 20. STOLJEĆA 7
2.1. Picasso i Braque 7
2.2. Dadaizam i Duchamp 9
2.3. Rene Magritte 11
2.4. Joseph Kosuth 13
2.5. Vokovizuel 15
2.6. Kruger i Holzer 17
3. TEORIJSKI OKVIR 19
3.1. Jezik 19
3.2. Arbitrarnost jezičnog znaka 20
3.3. Anagram 22
3.4. Riječ kao umjetničko djelo 24
4. ANAGRAM ART 26
4.1. Vatra/trava/vrata 28
4.2. Platon/platno 34
4.3. Postola/stopalo/apostol 41
5. ZAKLJUČAK 46
6. SAŽETAK 47
7. POPIS SLIKA 49
8. LITERATURA 51
9. WEB IZVORI 55

1. UVOD

Ovaj diplomski rad bavi se temom jezika u suvremenom likovnom izrazu, pod čime se podrazumijevaju svi načini upotrebe jezičnih elemenata – slova, riječi, diskursa – u sklopu vizualne umjetnosti. Pitanje jezičnosti/slikovnosti u vizualnoj umjetnosti važno je pitanje kojim su se bavili, i još se uvijek bave, razni teoretičari: od Gottfrieda Boehma (*Povratak slika*) do Hansa Beltinga (*Antropologija slike*), koji pojam *iconic turn-a* tumače kao metodu rastvaranja i razlučivanja između onoga što se u slici, u analogiji s jezikom, nalazi kao preostatak ili vladavina jedne tradicije reduciranja slike na funkciju ili znak - nečega što ima dublje značenje od prikaza i pojave nečega puko slikovno realnog. Glavni teoretičar *slikovnog obrata*, W. J. T. Mitchell, odbacujući bavljenje semiotičkom analizom slika, svojstveno osamdesetim godinama prošloga stoljeća, kao reduktivno jer se oslanjalo na lingvistički model, tvrdi kako slike treba promatrati kao autonomne entitete – čak i onda kad su nerazdvojivo povezane s jezikom.[1] Prema Mitchellu: „Riječ je o postlingvističkom, postsemiotičkom ponovnom otkrivanju slike kao složenog međudjelovanja vizualnosti, aparata, institucija, diskursa, tijela i figuralnosti. Radi se o spoznaji da promatranje može predstavljati problem dubok koliko i razni oblici čitanja i da doživljaji vizualnog ne mogu biti u potpunosti objašnjeni preko modela tekstualnosti.“[2]

Ovo istraživanje nudi drugačiji odgovor na pitanje jezičnosti i vizualnosti putem konkretnog primjera nezavisne umjetničke djelatnosti Anagram Arta: splitskog umjetničkog dvojca koji djeluje desetak godina, a iza kojega se kriju[3] Sandra Remetin i Damir Mitraković. Njihova umjetnička djelatnost temelji se na nesvjesnim sferama – snu ili sanjariji, na način da budući rad prvotno biva mentalna slika koja kao takva prethodi kako materijalnoj slici tako i jezičnom znaku, ali i jeziku u širem smislu. Poimajući slike kao unutarnji osjet, Anagram Art teži izjednačavanju slikovnog i jezičnog; za njih su slika i jezik tek mediji putem kojih se izriču više stvarnosti. Bit njihovih djela univerzalna je istina koja nadilazi medij u kojem je izrečena, a kao takva teško da ju se može interpretirati ili tumačiti po jedinstvenom ključu. Preciznije bi se moglo reći kako svaki gledatelj stvara vlastitu interpretaciju djela, a upravo je to nit vodilja Anagram Arta.

[1] Keith Moxey, Vizualni studiji i ikonički obrat: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_moxey.html
[2] W.J.T. Mitchell, 2004., 2.str.
[3] Riječ nije slučajno upotrijebljena, potrebno je naglasiti kako bit ovog dvojca leži upravo u anonimnosti i posvećenosti isključivo umjetničkom radu i promišljanju istoga, a nipošto zamaranju oko autorstva i umjetničkog identiteta kao svojevrsne institucije. Ukratko: umjetnički rad po važnosti dominira nad autorima.

Odabir ovakve specifične teme posljedica je intenzivnog komuniciranja s dvojcem Anagram Arta te se kao takva činila logičnim odabirom; kako zbog same naravi kontakta između umjetnika i buduće povjesničarke umjetnosti, tako i zbog zanimljivog, i nadasve aktualnog, pitanja jezičnosti/slikovnosti u suvremenoj umjetnosti i vizualnim komunikacijama. Također je važno napomenuti kako se radi o uspješnom spoju povijesno umjetničke teme s lingvističkim pitanjima, s kojima sam tijekom studija upoznata s obzirom na talijanistiku kao drugi predmet studija.

1.1 Ciljevi

Rad nastoji odgovoriti na pitanja poput: Što je jezik u kontekstu vizualne umjetnosti? Na koji način jezik čini sastavni dio pojedinog umjetničkog djela? Koji su mogući načini upotrebe jezika u vizualnim umjetnostima? Također se kroz prizmu umjetničkog djelovanja raspravlja o jezičnom znaku i načinima na koji znak stoji iza ideje te na koji način istu predstavlja. Također nam je cilj pozabaviti se jezikom kao formativnim procesom te vidjeti na koji se način kod svih pojedinaca odvija proces povezivanja istih pojmova sa istim znakovima.

Uvodni dio rada sastoji se od kratkog pregleda vizualne umjetnosti 20. stoljeća, a glavni od pregleda tri najznačajnija djela Anagram Arta; u oba dijela, dakako, najviše je pažnje posvećeno jeziku kao glavnom strukturalnom, ali i konceptualnom elementu. U glavnom dijelu rada jezičnim će se elementima pristupiti ponešto drugačije, utoliko što oni u radovima Anagram Arta postaju manje konkretni elementi, a više psihološki procesi. Ovdje ćemo jezik promatrati u sklopu jezične djelatnosti – komunikacije, isključivo vizualne. Posebno nas zanima proces komunikacije između dva pojedinca, umjetnika – koji se očituje kroz njegovo djelo i gledatelja - kao glavnog protagonista u procesu imenovanja oblika i predmeta na slici, odnosno umjetničkom djelu općenito. Tri analizirana rada odabrana su po principu najreprezentativnijih primjera unutar kojih je paradigma Anagram Arta najočitija.

1.2. Metodologija istraživanja

Bitno je napomenuti da u ovom istraživanju nećemo zadirati u daleka razdoblja povijesti umjetnosti jer bismo uporabu jezičnih elemenata mogli pratiti još od egipatskih piktograma.

Isto tako bismo mogli pričati o pojavi prvih potpisa umjetnika tijekom srednjeg vijeka, ili pak o slikama koje služe kao neka vrsta mnemotehničkog sredstva, a koje invociraju određeni tekst, ali ga ne prikazuju riječima; kao primjerice u renesansi. Uglavnom ćemo se baviti modernističkim načinom uključivanja riječi u slike, koji prema Svetlani Alpers: „ima svrhu u veličanju novog djela bez prethodnika, koje je slika, dok istodobno i često u istom djelu znači i priznavanje neizbježne odsutnosti onoga što može biti prisutno samo u znakovima.“[4] Jezik u povijesti umjetnosti široka je tema te smo se morali ograničiti na njen malen dio; na onaj dio koji je u uskoj vezi sa onime o čemu će biti riječi u glavnom dijelu rada. Poradi ovih razloga ograničili smo se na uvodni dio koji započinje sa kubističkim strujanjima u radovima Picassa i Braqua.

Kao glavni teorijski okvir za ovo istraživanje, referirat ćemo se na De Saussureovu teoriju o jezičnom znaku. *Tečaj opće lingvistike*[5], prijelomni je tekst u jezikoslovlju 20. stoljeća, utoliko što pruža bitno drugačiji uvid u jezik, koji podrazumijeva povezanost i međusobnu uvjetovanost jezičnih elemenata kao dijelova sustava, a ponajviše ga zanimaju odnosi među jezičnim jedinicama. Upravo iz *Tečaja* preuzeli smo definiciju jezika, jezičnog znaka i značenja koje će nam poslužiti kao glavno sredstvo analize umjetničkog djelovanja Anagram Arta. Hipoteza koju ovdje iznosimo odnosi se na vezu između označenika i označitelja, i to u smislu dokazivanja kako ona nije u potpunosti proizvoljna ili arbitrarna, već posjeduje određenu svjesnu logiku. Mogli bismo jednostavnije reći kako imena stvari u sebi sadrže opis, pa i bit, same stvari te tako ime možemo promatrati kao unaprijed promišljeni element.

[4] Alpers, Promatranje riječi, 125.str.
[5] Tečaj opće lingvistike (franc. Cours de linguistique générale) prvi put objavljen 1916. godine.

2. JEZIK U VIZUALNOJ UMJETNOSTI 20. STOLJEĆA

U ovom dijelu rada primjeri upotrebe jezičnih elemenata u umjetnosti 20. stoljeća odabrani su prema popisu koji predlaže David Galenson, i to na način da tvore svojevrstan pregled i daju što raznolikiju sliku upotrebe jezika u umjetnosti; od Pabla Picassa i Georgesa Braquea koji jezične elemente koriste kao gradivne jedinice svojih djela, do Joseph Kosuthova „Jedan i tri stolca" ili René Magritteove „Ovo nije lula" gdje su jezični elementi korišteni u konceptualne svrhe. Bitno je naglasiti kako odabrani primjeri tvore fragmente izvučene iz cjelokupne priče o jeziku u povijesti umjetnosti; riječ je tek o nekolicini izdvojenih umjetničkih praksi 20. stoljeća koje svojim idejama i težnjama izravno utječu na rad Anagram Arta. Upravo ti fragmentarni primjeri omogućit će nam da stvorimo širi kontekst za ono o čemu će biti riječi u glavnom dijelu rada.

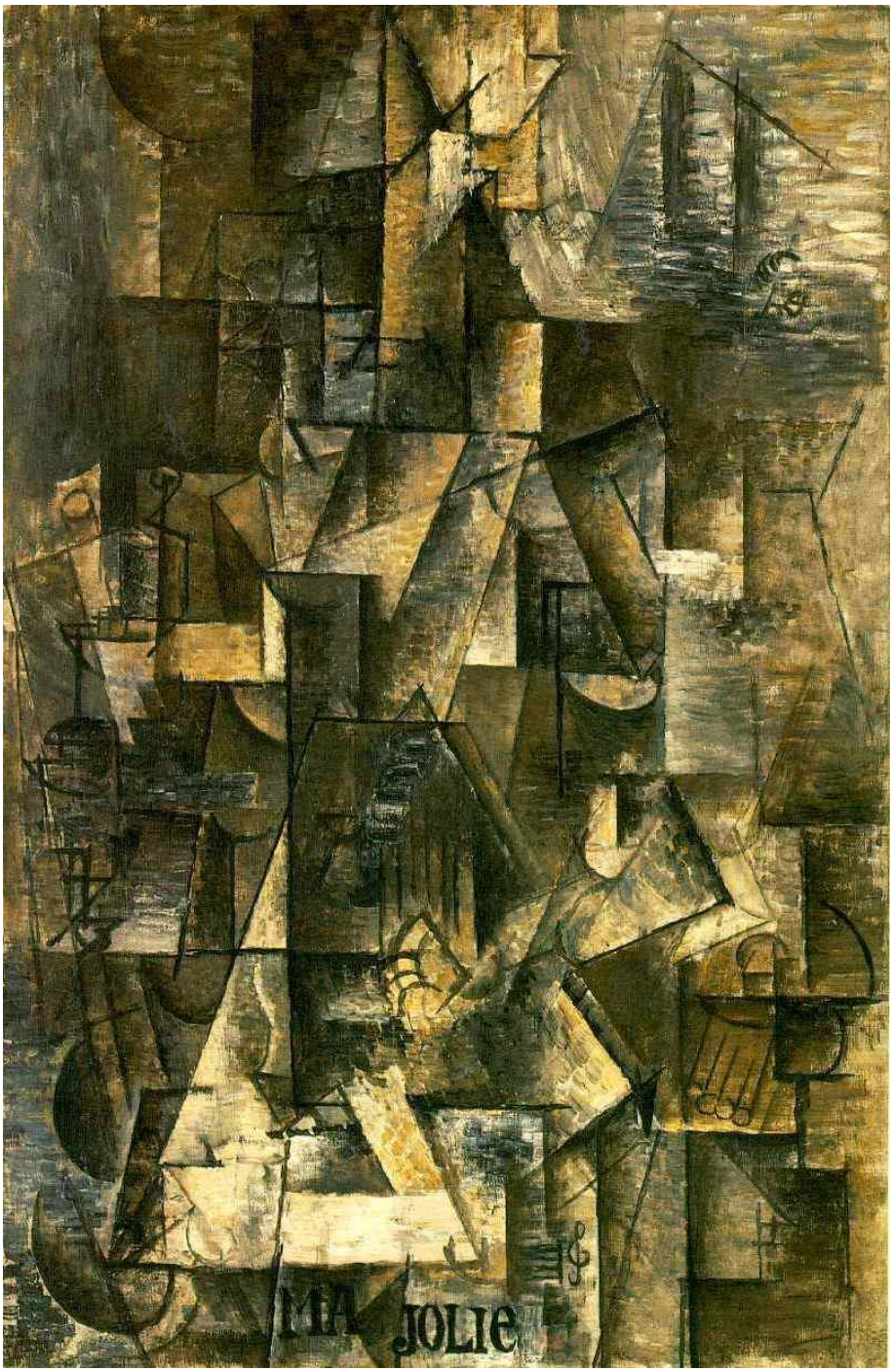
2.1. Picasso i Braque

Kad jedan umjetnik izjavi kako je umjetnost laž[6], onda se istinski trebamo zapitati o čemu se tu radi. Da li nam time želi reći da su umjetnička djela, nastajala tisućljećima, u raznih civilizacija, puka izmišljotina i najobičnija podvala? Ukoliko znamo da tu izjavu potpisuje Pablo Picasso, onda je zasigurno nećemo lako odbaciti. Picasso svakako ne zagovara drastično dokidanje umjetnosti, njegova je kritika usmjerena protiv oponašanja i simulacije stvarnosti; smatra kako bi umjetnost trebala omogućiti bolji uvid u stvarnost tako da nam pruži drugačiji kut gledanja, a ne da „fotokopistički" preslikava svijet oko nas.

U takvom revolucionarnom poimanju vizualnih umjetnosti, Georges Braque 1911. godine prvi put koristi šablonu pomoću koje na slici „Portugalac" upisuje riječ BAL. Još iste godine Picasso prihvaća tu „igru" i na sliku „Žena s gitarom" piše MA JOLIE.[7] Picasso i Braque u ovoj fazi počinju istraživati na koje sve načine elementi vizualnog jezika funkcioniraju kao znakovi, te s istima, kao višeznačnim sustavima, eksperimentiraju, pri tome stvarajući napetosti između znakova i njihovih referenata. Važnost kubističkog primjera korištenja jezičnih elemenata važan nam je zbog zaključka kako slikarstvo nije ogledalo svijeta i kako stvarnost ne može biti

[6] Ingo F. Walther, 2006., 33.str.
[7] Galenson, 2008., 5.str.

prikazana na univerzalni način, upravo zato što ne postoji jedna (jedinstvena) stvarnost, kao što ne postoji ni jedan (jedinstven) način da se tu stvarnost prikaže.[8]



Slika 1. Pablo Picasso, *Ma jolie*, 1911.

[8] The Constructed Realities of Cubism: http://www.radford.edu/rbarris/art428/Cubism%20overview%20long.html

Dvojica umjetnika po prvi puta u čitavoj povijesti umjetnosti koriste slova, odnosno riječi, u slobodnom stilu; ne u svrhu imenovanja likova ili scena, kako je do tada bilo uopćeno. Slova su naglašavala dvodimenzionalnost slike i naglašavala „antiiluzionistički karakter kubističkog slikarstva.“[9] Prema Davidu Galensonu: „slova ili fragmenti riječi su bili očite zagonetke povezane sa čitanjem, a njihova je prisutnost na slikama implicirala da je kubizam simbolički jezik koji gledatelj treba dešifrirati ili prevesti. Slova su tako u kubističkom slikarstvu bila pokazatelj prelaska na konceptualne obrasce u umjetnosti, u kojoj gledatelji više nisu samo promatrači, već postaju i čitatelji.“[10]

2.2. Dadaizam i Duchamp

Iz razorne atmosfere Prvog svjetskog rata rađa se Dada – umjetničko-filozofsko-anarhistički pokret usmjeren protiv ubrzanog tehnološkog napretka koji je doveo do masovnog stradavanja ljudi, kulture i civilizacije općenito. Pokret je to žestoko politički usmjeren: protiv represije, korupcije i nacionalizma, protiv strahota stradavanja i rata.[11] Dada je negirala svijet demaskirajući i negirajući njegove “neprikosnovene“ idole vrijednosti: tradiciju, religiju, moral i čast, a glavne odlike dadaizma nagoviještene su već u futurizmu: dekonstrukcija, ružno kao estetska kategorija, proširenje i miješanje umjetničkih redova i medija, decentralizacija ličnosti umjetnika i angažiranosti.[12] Dadaisti na satiričan način ukazuju na probleme jezika kao komunikacijskog sredstva te upravo iz tog stajališta nastaje pokret dadaističke anti-poezije koju predvodi Tristan Tzara. U svojoj osnovi to je poezija ili literarno pisanje koje se sastoji od, u najčešćem slučaju, nasumičnog slaganja slogova, riječi ili rečenica. Tehnikom kolažiranja nastoji se izjednačiti besmisao poezije ili slike sa besmislom stradavanja, a time i samog života.[13] Upravo u jeziku, kao nesavršenom sredstvu komunikacije, dadaisti često pronalaze inspiraciju – „napad je to na *civilizaciju koja ga je proizvela*, dakle i na njezin govorni i slikovni jezik, pa tako i na neprolazne vrijednosti - na Veneru s Milosa i Mona Lisu, koju je nešto kasnije Marcel Duchamp ukrasio brcima.“[14]

[9] Ruhrberg, 2005., 73.str.
[10] Galenson, 2008., 7.str.
[11] MoMA Learning: http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada
[12] Radovanović, 1987., 67/70. str.
[13] Ruhrberg, 2005, 119.str.
[14] Ibid, 119.str.

1912. godine Duchamp, u maniri „kubističkog razlaganja forme, futurističkog prikaza pokreta i kinematografije Etienne-Jules Mareya i Eadwearda Muybridgea“[15], slika „Akt silazi niz stepenice“, ispisujući sam naslov u dno platna. Kontroverznost ove slike, odbijene na pariškom Salonu, krije se u samom konceptu nage žene koja po mišljenju kubista nikad ne silazi niz stepenice, već na njima stoji. Osim ne-tradicionalnog prikaza akta, zanimljiv je i sam naziv djela kojega Duchamp promišljeno bira i putem njega provocira, dokazujući tako da umjetnik ne samo da ima moć stvaranja i oblikovanja, već ima mogućnost imenovanja i označavanja.[16] U apstraktnom prikazu možemo prepoznati akt žene tek ukoliko pročitamo naslov djela, zbog čega je samo imenovanje važna odrednica čitavog koncepta.



Slika 2. Marcel Duchamp, *Akt silazi niz stepenice*, 1912.

[15] Philadelphia Museum of Art: http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html
[16] ibid

Proces imenovanja djela kod figurativne umjetnosti jednostavan je utoliko što takav rad prikazuje očitu stvar (objekt, mjesto, ljude, događaj) koju umjetnik označava verbalnim koordinatama – iz jezika preuzima već postojeće i unaprijed dogovorene izraze za konkretnu stvar. Prijeloman trenutak dogodio se u dvadesetom stoljeću kod djela apstraktne umjetnosti gdje umjetnik ima na raspolaganju niz mogućnosti pomoću kojih stvara "ozračje" djela; on ili imenuje glavni konstruktivni element rada na taj način čineći da naslov predstavlja sliku samu („Crveni kvadrat, crni kvadrat") ili dodatno kamuflira djelo odabirući poetski naslov („Stakleni ključ").[17]

2.3. René Magritte

Na tragu razmišljanja o stvarnosti, problemu reprezentacije i oponašanja, jest slikarstvo René Magrittea koji sam kaže kako stvara vizualne slike koje ne sadržavaju ništa naročito, već prizivaju misterij koji sam po sebi ne krije određeno značenje te se ne može razumski spoznati.[18] Mogli bismo dakle reći da Magritte stvara misterij radi misterija samog; on je u suštini svih njegovih djela, a služi jedino tome da nas, kao i sve zagonetke općenito, potakne na razmišljanje i preispitivanje.

Magitteovo slikarstvo zahtijeva aktivnog promatrača koji će slobodnim asocijacijama nadopuniti i dovršiti umjetnikovu ideju te na taj način u svojoj glavi dijaloški zaključiti čitavu "priču". Na ovakvo shvaćanje umjetničkog djela kao nedovršenog čina nadovezuje se i Umberto Eco, teorijom o *Otvorenom djelu*[19] gdje kaže: „Umjetničko je djelo jedan predmet koji je proizveo autor, organizirajući potku komunikativnih efekata, na način da svaki mogući uživatelj (igrom odgovora na konfiguraciju efekta koju senzibilnost i inteligencija osjećaju kao poticaj) može shvatiti samo djelo. U tom smislu autor proizvodi jedan u sebi završen oblik, u želji da taj bude shvaćen i uživan onako kako ga je on proizveo."[20] No svaki uživatelj tog djela na svoj će način, ovisno o osobnom stupnju očekivanja i mogućnosti, pojmiti umjetničkog djelo te ga zatvoriti u ključu svog jedinstvenog tumačenja. Na Ecovu teoriju logično se nadovezuje i

[17] Images of Resemblance: Magritte's semiotic explorations: http://courses.washington.edu/hypertxt/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html
[18] Rene Magritte and his paintings: http://www.renemagritte.org/
[19] Otvoreno djelo (tal. Opera aperta) zbirka eseja Umberta Eca iz 1962. godine
[20] Eco, 1965., 33.str.

teorija o smrti autora[21] Rolanda Barthesa prema kojoj tradicionalna zamisao o svojevoljnom autoru koji kontrolira svoj tekst i njegovo značenje ustupa mjesto multidimenzionalnom tekstualnom prostoru koji funkcionira kao isprepletenost citata ili fragmenata čije podrijetlo i autorstvo više nije moguće definirati.

Izvrstan primjer na kojemu možemo vidjeti koliko je u procesu zatvaranja umjetničkog djela doista važna uloga promatrača svakako je slika „Ovo nije lula“, i to obje njezine verzije. U prvoj, onoj iz 1926. godine, ispod realistično naslikane lule pomno je rukom ispisana, na prvi pogled prilično jednostavna, rečenica: *Ceci n'est pas une pipe*. U drugoj verziji, nastaloj četrdesetak godina kasnije, prikazana je ista lula s istim rukopisom koji su ovaj put stavljeni unutar okvira postavljenog na slikarski stalak. Iznad njih je još jedna lula, slična onoj već spomenutoj, samo veća. Što Magritte želi postići kombinirajući ovaj pomalo čudan spoj ilustrativnog prikaza lule sa jezičnim elementima, gotovo kao u kakvoj početnici namijenjenoj učenju stranog jezika? Njegova poruka se svakako sastoji od više slojeva, a koliko će slojeva u konačnici i biti „oguljeno“ ovisi isključivo o gledatelju.



Slika 3. René Magritte, *Ovo nije lula*, 1928/29.

[21] Esej Smrt autora (franc. La mort de l'auteur) iz 1967. godine

U podužem eseju, nastalom na prijepisci s Magritteom, Michel Foucault se bavi pitanjima na rubu estetike, semiotike i problemima reprezentacije u širem smislu na način da suprotstavlja odnose svijeta stvari i svijeta znakova. Uvodeći jednostavan jezični iskaz, Magritte preispituje vezu između slike i teksta - da li je *govoriti* isto što i *prikazivati*?[22] Pokazno "ovo" odnosi se, pretpostavljamo, na nacrtanu lulu (premda se može odnositi i na samog sebe, to jest, na niz riječi ili na cijelu rečenicu i sliku). U oba slučaja rečenica je doslovce točna; ništa od navedenog nije "stvarna" lula te „ako postoji natjecanje između rečenice i slike, jasno je da diskurs ima posljednju riječ."[23]

Ovakvim razmišljanjima pridružuje se i Mitchell kada priča o slikovnoj samoreferentnosti – sposobnosti slike da progovori sama o sebi. Metaslike[24] ne izazivaju samo dvostruki pogled već i dvostruki glas i dvostruki odnos između jezika i vizualnog iskustva. Ako svaka slika ima smisla samo unutar diskurzivnog okvira, "izvanjskog" opisnom, interpretativnom jeziku, metaslike dovode u pitanje odnos jezika prema slici kao unutarnje–izvanjske strukture. Kako nadalje pojašnjava Mitchell: „Nije stvar u tome da riječi jednostavno proturječe slici i *vice versa*, već da sami identiteti riječi i slika, onog izrecivog i onog vidljivog, počinju svjetlucati i pomicati se u kompoziciji, kao da slika može govoriti, a riječi prikazivati."[25]

2.4. Joseph Kosuth

Joseph Kosuth smatra kako je sama ideja ključna za nastanak i realizaciju umjetničkog djela te kako i najobičniji predmet može biti zanimljiv kao umjetničko djelo; pri čemu je bitno da taj predmet posjeduje određenu ideju i kontekstualizaciju, a nipošto samu estetičku vrijednost.[26] Ovakve se ideje izravno naslanjaju na Duchampa bez čijeg propitkivanja individualne proizvodnje i provokacije institucija radovi poput Koshutova ne bi bili mogući. Kako Peter Bürger kaže „Duchampovi ready-madeovi nisu umjetnička djela već manifestacije. Smisao njegove provokacije ne da se iščitati iz totaliteta forme i sadržaja pojedinačnih predmeta potpisanih od Duchampa, već samo iz opreke serijski proizvedenih objekata s jedne, i potpisa i

[22] Jurak, 2014., 1.str.
[23] Mitchell, 2009., 44.str.
[24] Slike koje se odnose na sebe same ili na druge slike, slike koje se koriste da bi pokazale sve ono što slika jest; slike koje imaju sposobnost samoanalitičnosti.
[25] Mitchell, 2009., 45. str.
[26] Govor Kosuthove umjetnosti o umjetnosti: http://konkursiregiona.net/govor-kosuthove-umjetnosti-o-umjetnosti/

umjetničke izložbe s druge strane.“[27] Problem reprezentacije očit je predmet Kosuthove instalacije „Jedan i tri stolca“ koja se sastoji od drvenog stolca, fotografije istoga te definicije izvučene iz rječnika. Tri reprezentacije istog predmeta možemo, dakako, promatrati u De Saussureovom ključu jezičnog znaka, gdje bi označitelj bila definicija predmeta – riječ, akustična slika, dok bi označeno bila ideja stolca. Kosuth iznosi sva moguća očitovanja stolca: kao ideje, kao konkretnog predmeta, kao fotografije i kao jezičnog opisa. Za razliku od Magrittea koji preispituje što sve jedan pojam *nije*, Kosuth čini upravo suprotno: on se pita što sve pojam *jest* i na koji se način manifestira u svijetu koji nas okružuje.

Upravo u jednostavnosti odabranog predmeta, a time i umjetničkog djela, umjetnik nalazi opravdanje za svoju teoriju o umjetničkom djelu kao analitičkoj tvrdnji te tvrdi: „Umjetničko je djelo tautologija zato što predstavlja namjeru umjetnika, što znači da ako on kaže da je neko umjetničko djelo umjetnost, to je definicija umjetnosti. Da je to umjetnost čisto je *a priori* činjenica.“[28]



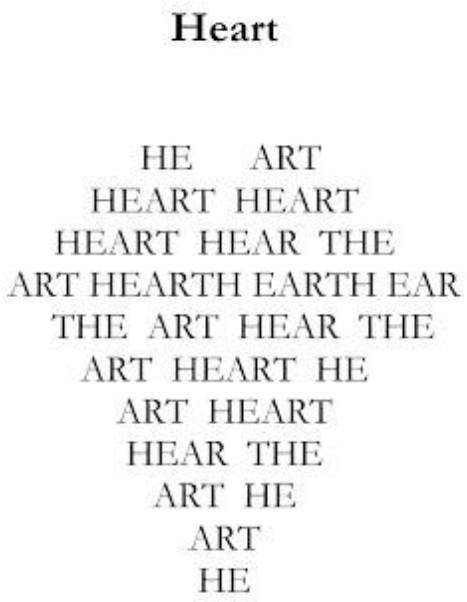
Slika 4. Joseph Kosuth, *Jedan i tri stolca*, 1965.

[27] Bürger, 2007., 69.str.
[28] Ruhrberg, 2005., 535.str.

Kosutha zanima priroda umjetničkog djela, koju on nastoji ispitati putem različitih reprezentacija jednog te istog predmeta; koji od te tri, odnosno četiri (ukoliko uključimo i ideju, tj. koncept, kao legitiman i ravnopravan dio instalacije) reprezentacije je ona "prava", kojoj od te četiri najviše "vjerujemo", koja je "najopipljivija". Sve su to pitanja koja umjetnik svjesno nameće promatraču, no ne nudi mu konkretan, jednoznačan odgovor.

2.5. Vokovizuel

Govoreći o ukupnosti svih tekovina i poetika (konkretna, vizualna, zvučna, kinetička, kompjuterska) u oblasti suodnosa riječi, zvuka i slike, a koje se pojavljuju u dvadesetom stoljeću, preuzeli smo termin *vokovizuel* Vladana Radovanovića.[29]



Slika 5. Ray Liversidge, *Heart*, 2003.

Konkretna poezija označava vrstu eksperimentalne književnosti koja promišlja i tematizira svoje sredstvo – jezik – na način likovne umjetnosti. Verbalni je materijal ograničen na imenice, i to samo na one koje označavaju konkretne stvari i bića. Saopćavajući vlastitu strukturu, pjesma ne govori o nečemu, nego to nešto pokazuje, pri čemu je sadržaj oblik, a oblik je sadržaj; vanjski

[29] Radovanović, 1987., 6.str.

oblik pjesme istovremeno je i njezina struktura.[30] Ove karakteristike svakako se očituju u jednom od najpoznatijih primjera konkretne poezije, „Silencio“ iz 1954. godine Eugena Gomringera koja se sastoji od jedne riječi multiplicirane nekoliko puta, odijeljenih manjim ili većim prazninama koje vizualno prizivaju tišinu ondje gdje nije fizički prisutna sama riječ. Za umjetničku grupu Noigandres[31] struktura je izjednačena sa sadržajem: „Konkretna poezija je hibrid između slike i teksta, a čitatelja navodi da oscilira između čitanja i gledanja djela.“[32]



Slika 6. Anatol Knotek, *Tear line*, 2016.

Za razliku od konkretne, u vizualnoj poeziji se prisutstvo verbalnog znatno smanjilo, riječ postaje jednaka svim ostalim znacima, a katkad je i odsutna, figuralni element se raširio, uključuju se novi znakovi: notno pismo, gest i koncept.[33] U domenu vokovizuala svakako možemo uključiti i formu portreta-teksta – teksta koji obično oblikuje portret određene osobe sazdanog od pisanih riječi koje govore o istoj osobi.[34]

[30] ibid, 74. str.
[31] Brazilska umjetnička grupa predvođena Eugenom Gomringerom koji 1956. godine, zajedno sa Augustom de Camposom uspostavlja termin *poesia concreta/konkretna poezija* pod čime podrazumijeva novi pravac vokalno-vizualne poezije.
[32] Concrete Poetry: http://www.poetrybeyondtext.org/concrete-poetry.html
[33] Radovanović, 1987., 79.str.
[34] Ibid, 27.str.

2.6. Kruger i Holzer

Najizravniju upotrebu jezičnih elemenata svakako prepoznajemo u radovima Barbare Kruger i Jenny Holzer. Ove dvije konceptualne umjetnice jezik u svojim radovima koriste kao primarno i osnovno sredstvo izražavanja, a u njihovim djelima gotovo da i nema dodatnih elemenata kojima bi "upotpunile" radove. Jezik (najčešće u vidu rečenica i fraza) primjenjuju izravno na arhitekturu (pročelja zgrada ili interijer muzeja), stvarajući jednostavna, ali samim time i snažna umjetnička djela – svojevrsne angažirane poruke. Ovdje je veza između umjetnosti i kritike društva toliko tanka da se s pravom možemo zaključiti kako umjetnost nije puka djelatnost već istinsko i duboko propitkivanje poretka stvari.



Slika 6. Barbara Kruger, Izložba u Mary Boone Gallery, 1991.

Najzanimljiviji primjer svakako je izložba Barbare Kruger u Mary Boone Gallery iz 1991. godine koja zajedno s izložbenim prostorom čini instalaciju, a sastoji se od slika i tekstova postavljenih izravno na zidove, strop i pod. Na taj je način dobiven prostor koji posjetitelja uvlači u sebe i bombardira ga grafičkim prikazima i tekstualnim porukama u prepoznatljivim bijelo-crno-crvenim odnosima. U ovom slučaju rad se na najizravniji mogući način obraća promatraču putem površina u interijeru, a ne samo putem dvodimenzionalnih odnosa kao do tada.[35] Kruger izravno utječe na odnos gledatelja i svijeta koji ga okružuje, i to tako što arhitektura manipulira načinom na koji pričamo i mislimo: pod dobiva glas, a zidovi gotovo da imaju uši.

Sama Holzer navodi kako joj je cilj bio doprijeti do šire publike, a tekst i jezik su za takav pothvat najprimjereniji mediji utoliko što se na prvi pogled ne vezuju uz kategoriju „umjetnosti" ili „književnost".[36] Umjetnica u jeziku prepoznaje sredstvo koje svaki pojedinac svakodnevno koristi; ona za razliku od dadaista, u kojima ujedno pronalazi uzore, vjeruje u jezik kao komunikacijsko sredstvo i upravo ga iz tog razloga odabire kako bi iskomunicirala poruku. Holzer i Kruger u okviru Roland Barthesove teorije o smrti autora svoje radove poimaju u slobodnijem obliku; shvaćaju kako je tekst mješavina već napisanih tekstova, odnosno ideja, a koji poprima sva moguća značenja koja mu pripiše sam čitatelj. Značenje prema tome nije fiksno i jedinstveno, a autor gubi poziciju nepogrešivog tvorca, kako sam Barthes kaže: „rođenje čitatelja nastaje iz smrti autora".[37]

Obje umjetnice svakako valja spomenuti i u kontekstu feminističke umjetnosti kada upotrebom plakata i jednostavnih ali snažnih poruka pokušavaju iskomunicirati probleme s kojima se svakodnevno susreću tisuće žena diljem svijeta: od mentalnog i fizičkog zlostavljanja do svođenja tijela na objekt. Upravo ovakvom angažiranom umjetnošću, dvije umjetnice pokazuju kako je ipak moguće u određenoj mjeri utjecati na probleme u društvu i mijenjati svjetonazor, a sve to prvenstveno jasnom i odvažnom upotrebom jezika.

[35] Cat Normoyle, A look at Barbara Kruger and Jenny Holzer's use of Typographic Art: https://catnormoyle.com/2011/02/02/a-look-at-barbara-kruger-and-jenny-holzers-use-of-typographic-art/
[36] Holden Fox, 2007., 9.str.
[37] Holden Fox, 2007., 19.str.

3. TEORIJSKI OKVIR

3.1. Jezik

Tečaj opće lingvistike ne potpisuje osobno Ferdinand De Saussure; riječ je o posthumno izdanoj knjizi koja se sastoji od studentskih zabilješki s njegovih predavanja u periodu od 1877. do 1906. godine. Teorije i stavove iznesene u *Tečaju* svakako treba uzeti s rezervom utoliko što De Saussure svoje poglede na jezik i lingvistiku nije prije izložio ni u jednom od objavljenih radova. Valja također naglasiti da tijekom petogodišnjeg predavanja opće lingvistike nijednom nije ozbiljnije pokušao izložiti plan tih predavanja niti je igdje zabilježio o čemu je na kojem od predavanja namjeravao govoriti.[38] Kako nadalje ističe Glovacki-Bernardi: „S obzirom na to da se tijekom vremena De Saussureova misao razvijala (pa u različitim dijelovima određenim pitanjima on pristupa drugačije) i da su priređivači – htjeli to oni ili ne – na mnogim mjestima morali prosuđivati, birati ili tumačiti, tekst *Tečaja* ne može se u svim pojedinostima uzimati kao De Saussureov autorski tekst.“[39]

Pod pojmom jezika podrazumijevamo De Saussureovu često navođenu definiciju koja kaže kako je „jezik sustav znakova koji izražava misli i po tome je usporediv sa pismom, s abecedom za gluhonijeme, sa simboličkim obredima, s oblicima pristojnosti, s predmetima, pa i sa slikama. Jezik je jednostavno najvažniji od tih sustava.“ Svi takvi sustavi, neovisno o njihovoj prirodi i karakteru, čine sustave značenja. Prema De Saussureu: „možemo zamisliti jednu znanost koja izučava život znakova u krugu društvenog života; nazvat ćemo je semiologija. Ona bi nam pokazala u čemu se sastoje znakovi i koji zakoni njima upravljaju.“[40] Bitna uloga jezika svakako jest komunikacija, no da bi se nešto priopćilo i komuniciralo, treba biti već formirano; stoga je formativna uloga jezika primarna, dok joj je komunikacija posteriorna.[41]

Između svih pojedinaca povezanih jezikom uspostavit će se neka vrsta prosjeka: svi će proizvoditi, približno dakako, iste znakove povezane s istim pojmovima; upravo radi arbitrarnosti jezičnog znaka.[42] Misao koju Anagram Art provlači kroz svoje radove jest

[38] Glovacki-Bernardi, 2007., 105.str.
[39] Ibid, 105.str.
[40] Saussure, 2000., 62.str.
[41] Radman, 1988., 84.str.
[42] Saussure, 2000., 59.str.

mogućnost da jezični znak ipak nije *svjesno* arbitraran[43]; jezični znak sadržava (barem u primjerima o kojima će u daljnjem tekstu biti riječi) prirodnu vezu između akustične slike i pojma. Najpoznatiju raspravu vezanu za prirodnu uvjetovanost jezičnog znaka nalazimo već u 5. stoljeću prije Krista kada Platon u svojoj prepoznatljivoj formi dijaloga suprotstavlja dvije krajnje teze: na jednom polu nalazi se Kratil koji tvrdi kako postoji prirodna veza između ideja i stvari, dok se na suprotnom polu nalazi Hermogenes koji zastupa tezu o arbitrarnosti takve veze. Mogli bismo reći kako Anagram Art, jednako kao i Kratil, zastupa tezu kako za svako biće/stvar postoji sasvim prirodno, urođeno ime koje to isto biće/stvar opisuje u njegovoj biti; ili kao što kaže Charles Morris: „Jezik je prije svega sredstvo da se ispravno označe već postojeće osobine stvari.“[44] Analizirana djela Anagram Arta odabrana su upravo po ključu koji će što reprezentativnije potvrditi ovakvu tezu te je na što slikovitiji način i predočiti.

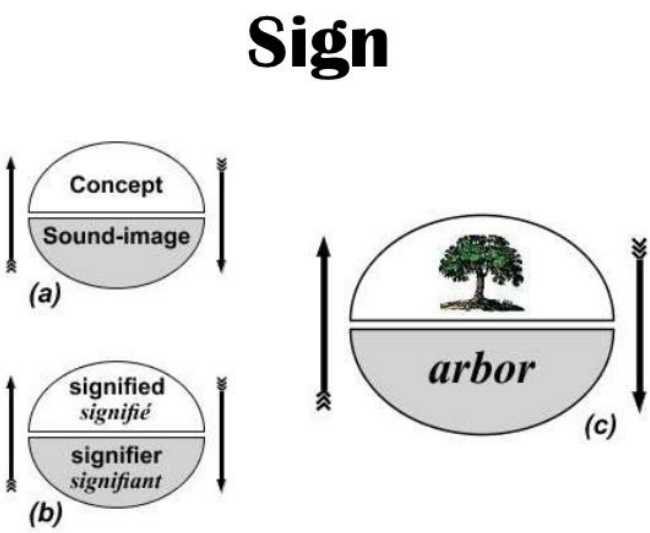
3.2. Arbitrarnost jezičnog znaka

Znak je stimulans čiju mentalnu sliku naš duh vezuje za sliku drugog stimulansa koju treba oživjeti u cilju komunikacije.[45] Svaki se jezični znak sastoji od označitelja, tj. akustične slike, i od označenoga, tj. pojma – mentalne slike o onome što znak označuje ili na što se odnosi u stvarnome svijetu. Jezični je znak, dakle, psihička ili mentalna veza između pojma i glasovne slike, u kojoj obje sastavnice jedna drugu pretpostavljaju i uvjetuju.[46]

Ovdje nas najviše zanima arbitrarnost jezičnog znaka kao najdiskutabilnijeg elementa De Saussureove teorije: veza koja spaja označitelja i označeno proizvoljna je, tj. arbitrarna; što bi značilo da pojam nema nikakvu unutarnju vezu s akustičnom slikom - glasovima koji joj služe kao označitelj. Svako sredstvo izražavanja prihvaćeno u nekom društvu u načelu počiva na zajedničkoj navici, tj. dogovoru.[47] Također je bitno naglasiti razliku između jezičnog znaka i simbola – koji se često pogrešno rabi za označavanje jezičnog znaka. U suštini je značajka simbola upravo u tome da on nikada nije posve arbitraran; on, prema De Saussureu, nikada nije

[43] S ovime bi se vrlo vjerojatno složio i sam De Saussure koji je pred kraj života počeo sumnjati u jedinstvo jezičnog znaka te se i sam bjesomučno bacio na anagrame.
[44] Radman, 1988., 85.str.
[45] Guiraud, 1983., 9.str.
[46] Glovacki-Bernardi, 2007., 111.str.
[47] De Saussure, 2000., 124.str.

prazan, uvijek postoji neki zakržnjak, rudiment prirodne veze između označitelja i označenoga.[48]



Slika 7. Jezični znak Ferdinanda De Saussurea

Pokušaje pronalaženja odgovora na pitanje nastanka jezika, a samim time i prirodu veze između označenog i označitelja, nalazimo u tekstu kojim je velikim dijelom uvjetovan razvoj europske kulture, u Starom zavjetu: »I reče Jahve, Bog: „Nije dobro da čovjek bude sam: načinit ću mu pomoć kao što je on.“ Tada Jahve, Bog, načini od zemlje sve životinje u polju i sve ptice u zraku, i predvede ih čovjeku da vidi kako će koju nazvati, pa kako koje stvorenje čovjek prozove, da mu tako bude ime. Čovjek nadjene ime svoj stoci, svim pticama u zraku i životinjama u polju.“ «[49]

Prema našem mišljenju, izvorno je postojala svjesna veza između označenika i označitelja: arbitrarnost jezičnog znaka u svom je začetku zasigurno bila vođena određenom logikom i svjesnim promišljanjem onoga koji je prvi imenovao stvari. Nomotet[50], koliko god apstraktan i neodređen bio, imao je vlastitu logiku kojom je pridajući stvarima određeno ime, postupno stvarao jezik. Eco taj proces poetski naziva *adamskom konvencijom*.[51] U mnogim mitsko-

[48] Ibid, 125.str.
[49] Glovacki-Bernardi, 2007., 11.str.
[50] Onaj koji donosi zakon, u kontekstu potrage za savršenim jezikom, Eco naziv Nomotet pridaje prvom tvorcu jezika; onome koji donosi jezične zakonitosti.
[51] Eco, 2004., 16.str.

religijskim pričama o nastanku svijeta Riječ ima nadnaravnu moć i pojavljuje se kao sredstvo ili direktan izvor života, pa se po toj svojoj moći izjednačuje sa stvoriteljem. Zajedničko svima, od indijanskih kozmogonija, egipatskih vjerovanja pa do Biblije, jest mišljenje da je bog, odnosno neko duhovno biće, svijet najprije zamislio a onda ga pomoću riječi izrazio. „Riječ u svojoj mitskoj funkciji ima doslovno fizičku snagu te sadržava atribute toga što imenuje.“[52]

3.3. Anagram

Riječ anagram (anagramma) potječe iz grčkog jezika, a znači „mijenjam redoslijed slova“, odnosno „premještaj slova“.[53] Prema određenim povijesnim pretpostavkama, prvi anagrami potječu već iz 6. stoljeća prije Krista, a kao prvi tvorac anagrama spominje se Pitagora koji je anagrame koristio kako bi otkrio dublju filozofsku stvarnost.[54] Prema Marottiju, prvi tvorac anagrama svakako je grčki helenistički pjesnik Likofron iz Halkide koji je živio u 3. stoljeću prije Krista. Ono što Likofrona povezuje s početcima anagramiranja svakako jeste njegov spjev *Aleksandra* u koji je unio dvije premetaljke: onu Ptolemejeva imena (od meda) i premetaljku imena njegove sestre i žene Arsinoje (Herina ljubica).[55]

Anagramske operacije ipak se ponajviše vežu uz kabalističku predaju – oblik židovskog misticizma koji se temelji na ideji stvaranja svijeta posredstvom jezika. Ona se može promatrati kao način interpretacije hebrejskog svetog teksta – Tore.[56] U 17. i 18. stoljeću znanstvenici poput Galileo Galileia i Roberta Hooka svoja najvažnija otkrića zapisuju u formi anagrama kako bi spriječili krađu podataka.[57] Anagram je figura koja se može odrediti kao riječ, izraz ili rečenica nastala premještanjem slova koje druge riječi, imena ili rečenice. Prema Bagiću „Snaga slova, iako je zanemarujemo, može biti iznimna; ispod napisanoga kriju se riječi i iskazi koji se s napisanim poigravaju, koji ga nedoslovno udvajaju, potvrđuju, ironiziraju ili osporavaju.“[58]

[52] Radman, 1988., 95.str.
[53] Marotti, 2014., 134.str.
[54] Early Uses of Anagrams: http://www.fun-with-words.com/anag_history.html
[55] Marotti, 2014., 135.str.
[56] Eco, 2004., 35.str.
[57] Early Uses of Anagrams: http://www.fun-with-words.com/anag_history.html
[58] Krešimir Bagić, Riječi pod riječima: http://www.matica.hr/vijenac/411/Rije%C4%8Di%20pod%20rije%C4%8Dima/

Kada govorimo o premetaljci ili anagramu na raspolaganju imamo čitavu plejadu mogućnosti: od svakodnevnih premetaljki smišljenih radi zabave do onoga što Marotti naziva *metafizikom anagramiranja*.[59] Svakako treba napomenuti i korištenje anagram u retorici, i to u vidu stilske figure. Ono što je za naša istraživanje možda i najzanimljivije jeste činjenica kako se i otac moderne lingvistike, Ferdinand De Saussure, bavio anagramiranjem. Marotti pojašnjava: „Proučavajući saturnijski stih u rimskoj književnosti, uočio je određena glasovna ponavljanja te je pretpostavio da je posrijedi nešto što je zajedničko čitavoj indoeuropskoj književnosti.“[60] Upravo takva otkriće anagramiranja poljuljati će De Saussureovu teoriju o dominaciji ideje nad zvukom.

Prema Marottiju: „Ni puki, svakodnevni (raz)govor, ni ustrojena besjeda, strogo uzevši, nije drugo doli premetanje slova. Napisati najdublju filozofsku raspravu znači zapravo na ispravan način posložiti slova tj. ispravno *anagramirati*. Bog je utoliko tvorac anagramiranja jer je sam na najispravniji mogući način posložio slova Starog zavjeta.“[61] Osim toga, Bog je posložio i sastojnice svega što jest; podrazumijevajući pod sastojnicama elemente (lat. elementum) kako *počelo*, tako i *slovo* (gradivne jedinice koje tvore cjelinu). Utoliko *biti* znači zapravo *biti anagramiran* jer i sama zbilja jest u određenom smislu tekst. Sukladno tome, shvatiti (ili spoznati) tekst, nastavlja Marotti, znači razotkriti *pravopis* te *premetaljke*.[62]

Anagram Art, kao što samo ime govori, spajaju anagrame s umjetničkim stvaralaštvom na način da anagrame koriste kao osnovno sredstvo izražavanja unutarnjih osjeta i misli. Pomoću jednostavnih anagramskih igri stvaraju zanimljive priče, i to one očite i univerzalne, koje u velikoj mjeri promatrači njihovih djela jednostavno tumače i još lakše pamte. Anagram za njih predstavlja osnovni medij izražavanja na način da stoji iznad samih slikarskih tehnika; anagram je glavna tehnika, a u kojoj će daljnjoj slikarskoj tehnici biti utjelovljena manje je važan detalj, da ne kažemo *nevažan*. Imajući u rukama gotova djela – snove i mentalne slike, tek daljnjim istraživanjem i analiziranjem ta djela pretvaraju u umjetnost.

[59] Marotti, 2014., 133.str.
[60] Ibid, 137.str.
[61] Ibid, 134.str.
[62] Ibid, 135.str.

3.4. Riječ kao umjetničko djelo

Svi radovi Anagram Arta u pravilu se sastoje od jedne jedine riječi tek neznatno modificirane, barem u glasovnom smislu, u procesu anagramiranja što nas nesumnjivo navodi na pitanje o minimalnom obliku u kojemu se može očitovati umjetnost riječi: može li se, dakle, umjetničko djelo sastojati od jedne jedine riječi? Također, može li jedna jedina riječ stajati za čitav tekst, pa čak i za čitav jezik? Potvrdan odgovor na ova pitanja daje i Mikhail Epstein kada u raspravi *Riječ kao djelo: o žanru jednorječja* kaže: „Riječ se shvaća kao književni žanr u kojem postoji vlastita umjetnička plastičnost, ideja, slika, igra, a katkad i kolizija te siže. Takva riječ-žanr sadrži u sebi novu ideju ili sliku, tj. maksimum smisla u minimumu jezične građe.“[63] Upravo se to događa i u radovima Anagram Arta koji spajajući likovnost sa književnošću proširuju domenu djelovanja i ostvaruju beskrajne mogućnosti prezentacije rada. Dovoljna je, dakle, tek jedna riječ stoga što ona sama po sebi predstavlja već gotovo umjetničko djelo; riječ u sebi sadrži tzv. *urođenu metaforu*. Tako primjerice ruska riječ *okno* u sebi sadrži sliku *oka* kao unutarnju formu.[64] Kako dalje navodi Užarević: „Nije se teško složiti s postavkom da je bilo koja riječ potencijalno djelo, to prije što se i djelo (tekst) može sažeti u jednu riječ. Na taj način, već jezik shvaćen kao komunikacijsko-simbolički mehanizam, odnosno kao *prvotni modelativni sustav* čini kompleksnu mrežu semantičkih i sintatičkih veza na osnovu kojih se izgrađuju ne samo *obične,* općejezične poruke i svakodnevna komunikacija, nego i metaforično-slikovite ili igrive jezične tvorevine.“[65]

Ove nas postavke vode do zanimljivog zaključka: umjetničko se djelo može sastojati od samo jedne riječi jedino ukoliko ta riječ evocira nešto drugo, ona, dakle, osim svoje rječničke ili doslovne definicije mora upućivati i na neko drugo značenje. Takva pojavnost višestrukih značenja itekako je prisutna u djelima Anagram Arta, i to putem jednostavnog igranja premetanja slova. Od jedne riječi anagramiranjem se stvaraju nove riječi, a te nove riječi, naravno, imaju i novo značenje. Kako Užarević rezimira: „Poruka (u danom slučaju riječ) shvaćena kao umjetnička struktura, mora postati svijet, točnije – *konačan model beskonačnog svijeta*.“[66] Takav pristup zahtjeva da umjetničko djelo bude opskrbljeno univerzalnim značenjima koja sadrže opis svijeta, čovjeka, njegove svijesti, ali i jezika. Istovremeno, djelo je

[63] Užarević, 2005., 337.str.
[64] Ibid, 337.str.
[65] Ibid, 337.str.
[66] Ibid, 339.str.

svijet u malome, svijet za sebe sama i na mikro razini ono posjeduje vlastita pravila i principe na kojima počiva funkcioniranje toga specifičnog svijeta.

4. ANAGRAM ART

Desetogodišnjim djelovanjem Anagram Arta nastao je pozamašan opus radova u raznim tehnikama: od tradicionalnih slikarskih tehnika poput primjerice ulja na platnu ili akrila do onih eksperimentalnih poput tzv. *Ironing-a*[67]. Svakako je potrebno spomenuti i brand *Chestnuts*[68] iz 2011. godine, a koji se sastoji od kestenja na koje doslikavaju lica raznih izraza, već prema prirodnom obliku i nepravilnosti ploda. Od nekoliko desetaka radova na temu anagramskih igara izdvojit ćemo *Breze*, *Polica*, *Heart*, *Kruna*, *Torta*, a koji su javnosti bili predstavljeni u sklopu izložbe u Hrvatskom restauratorskom zavodu u Splitu 2008. godine. Od izložbi valja spomenuti i onu iz rujna 2014. godine u Gradskoj Vijećnici u Splitu u kojoj su široj javnosti predstavili pedesetak radova u tehnici *Ironinga*.

U ovom istraživanju ćemo se baviti samo radovima koji se tiču jezičnih elemenata – anagrama, i to smo izdvojili tek tri rada na kojima je anagramska veza najočitija. Riječ je o radovima „Vatra/trava/vrata“, „Platon/platno“ i „Postola/apostol/stopalo“.

Na koji način Anagram Art doživljava i proživljava kako umjetnost tako i samu umjetničku djelatnost najbolje opisuju u intervjuu[69]: *„Umjetnik kroz proces pretvorbe misli u djelo, u svojevrsnoj jezičnoj materijalizaciji zapravo radi na rekonstrukciji vlastite predmetnosti neprestanim kretanjem kroz vrijeme; onim što prethodi, onim što slijedi i svim onim što se odvija između i unutar one neobjašnjive neponovljivosti njega kao takvog, sve dok se ono nevidljivo u njemu kao i sve ono što pripada nevidljivom oko njega ne naviknu na neprekinuto supromatranje. Jedino na taj način može vjerno zabilježiti trenutak vlastite promjene. U zaustavljenom odrazu nesvjesne očitosti umjetnik postaje svjedok procesa koji nema namjeru prestati, sve dok se ne potroši; sam u sebi; u prirodi iz koje i proizlazi. Trenutak je to u kojem prestaje svaka sumnja oko ishoda onoga što nazivamo umjetničko djelo.“*

[67] Slikarska tehnika koju je pantentirao Anagram Art 2004. godine, a koja se sastoji od boje u prahu (koja se koristi u tonerima printera) fiksirane na papir pomoću glačala.
[68] Ime, ali i sama ideja, nastaje u sklopu jezične igre od engl. chestnut (kesten), ali i chest nut (u doslovnom prijevodu otkačenjak na prsima).
[69] Intervju za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.



4.1. Vatra/trava/vrata (2008.)

„Sanjao sam samoga sebe. Hodao sam danima bez prestanka, nepreglednim prostranstvima mirnog susjedstva. Uživao sam u našim tajnim susretima, mističnim obredima, u igri oštrih rubova na goloj koži u hladnim jutrima. Sjaj u travi. Sunce s istoka. Vlažni tragovi kretanja i klasje života što ostaje za nama. Ritam gibanja. Ne postoji ništa poput trave, zeleno ovdje i miljama daleko. Nemir je odjednom izronio na površinu. Počeo sam odbacivati zelene alge koje su me htjele zadržati na dnu. Došla je odjednom, nenajavljena, čini se iz samog središta zemlje i osvojila sve. Obzor je progutala prvi, u jednom trenu. Bila je to strašna vatrena stihija nošena jakim vjetrom sa sjevera. Povukla je zrak u sebe i prekrila me poput ognjene magle. Mogao sam osjetiti dah crvenog monstruma na svojim grudima. Krv mi je proključala. Gorio sam u groznici, nemoćan da se oduprem, kao da je lava tekla u meni. Svaka se travka na livadi užarila. Na kraju okna ugledao sam vrata. Trebalo mi je svega nekoliko koraka do njih, nije bilo nikakvog rukohvata, kvake; ničega što bi mi pomoglo da ih otvorim. Učinilo mi se da sam prošao kroz njih, ne sjećam se točno. Izašao sam iz sna i svaka važnost onoga što je ostalo s one strane prolaza, duboko u tamnom oknu nesvjesnog sažimanja zauvijek je postalo dio moje skrivene prirode. Poput stabla na kraju sanjive doline, čvrstog šupljeg debla i široke krošnje, sjajnih zelenih listova i vatrenih plodova.“

(opis autorova sna[70])

U pozadini većine radova Anagram Arta nalazi se san kao nositelj mentalnih slika, a kako će one dalje biti pretočene u konkretno umjetničko djelo, sam umjetnički objekt (sliku, skulpturu ili nešto treće) ovisi, dakako, o priči koju dati anagram u sebi sadržava. Kako sve promatraju kroz prizmu nenarušavanja prirode u održivoj dizajnerskoj praksi, tako koriste materijale i predmete koji su im nadohvat ruke, uglavnom svodeći rad na jednostavne i osnovne obrise priče. Tako primjerice za predočavanje ovog sna, koriste stara drvena vrata koja oslikavaju travom u dnu, dok u gornjem dijelu rezbare plamene jezičce vatre. Ova instalacija upravo svojom jednostavnošću i očitošću govori kako sve ono što nam želi poručiti leži u nama samima te kako ona sama stoji kao svojevrsni podsjetnik: instalacija ovdje predstavlja tek posrednika između umjetnikova sna i očite stvarnosti (anagramske igre). Kombinacija sna i stvarnosti u gledatelju potiče stvaranje dubljih poveznica i osobnih priča.

[70] Iz intervjua za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.

Odabir vrata kao glavnog nositelja u ovoj trijadi nipošto nije slučajan. Vrata su važna upravo zbog funkcije fizičkog kretanja kroz njih, a ta funkcija Anagram Artu pruža bezbroj mogućnosti za stvaranje značenja i interpretacija: ovom su radu dostatne tek šarke na koje će vrata biti oslonjena i sudjelovanje publike koja će prema želji vrata zatvarati, otvarati ili tek blago odškrinuti, na taj način za sobom ostavljajući osobne interpretacije. Otvorena vrata znače pravo pristupa i odobravanja, dok pritvorena vrata izazivaju znatiželju, istovremeno nas pozivajući i držeći na udaljenosti. Zatvorena vrata prizivaju savjest i zahtijevaju hrabrost, nužno postavljaju pitanja: zbog čega su zatvorena, što je iza njih, da li su zaključana? Vrata su osobna, čak i kad elektronska, traže prisutnost čovjeka, onoga koji će kroz njih proći. U idealnom slučaju, gledatelj će se prisjetiti određenog događaja koji vezuje uz vrata: pritvorena vrata će ga, primjerice, podsjetiti na odškrinuta vrata njegove sobe kad bi kao dijete odlazio na spavanje. Iz tih se razloga i mogućnosti Anagram Art ne zadržava na mentalnoj slici vrata, kao primjerice Magritte u „Luli“, nego je konceptualno usporediviji s Kosuthovim „Stolcima“. Korištenje konkretnog objekta ostavlja snažniji dojam na gledatelja te mu omogućuje uspostavu dublje veze. Na ovakav način gledatelj je u mogućnosti ostvariti blisko iskustvo s predmetom.

Ono što se nadalje događa u procesu komunikacije između Anagram Arta i publike jest pitanje osobnog tumačenja takvog otvorenog djela. Završetak oblikovanja umjetničkog djela za njih je tek početak priče, svojevrsno postavljanje kulisa; sama “predstava“ odvija se u mentalnom prostoru promatrača koji djelo promatra kroz prizmu vlastitih misli, sjećanja i osjeta. Takav proces izvrsno opisuje Eco: „Autor pruža uživatelju djelo na dovršenje: on ne zna točno na koji će način djelo biti privedeno kraju, ali zna da će djelo privedeno kraju ipak uvijek biti njegovo djelo, ne neko drugo, i da će se na koncu interpretativnog dijaloga konkretizirati jedan oblik koji je njegov oblik, iako organiziran od nekog drugog, na način koji on nije mogao potpuno predvidjeti; jer je on u biti dao mogućnosti već racionalno organizirane, orijentirane i opremljene organskim potrebama razvitka.“[71]

Kako većina umjetničkog opusa Anagram Arta proizlazi iz sna, potrebno je isti pojasniti te teoretski odrediti. „San, simbol osobne pustolovine, tako dobro zavučen u dubine svijesti da izmiče vlastitu tvorcu, pojavljuje se kao najskrovitiji i najbestidniji izraz nas samih.“[72] Činjenica da najmanje dva sata svake noći živimo u tom oniričkom svijetu simbola govori dovoljno o važnosti istih. Zašto sanjamo, što snovi znače, zašto su nam toliko dragocjeni i zašto

[71] Eco, 1965., 55.str.
[72] Chevalier, 2007., 635.str.

nas toliko fasciniraju – pitanja su na koja je nemoguće dati jednoznačan odgovor. Svakako treba spomenuti psihoanalitičku teoriju[73] Sigmunda Freuda, prema kojoj sanjamo kako bismo nesvjesno riješili probleme s kojima se svjesni um ne može suočiti.[74] Tumačenje snova, rekao je Freud, kraljevski je put do spoznaje o duši. Za Freuda je san izraz i ispunjenje potisnute želje; za Junga samo predodžba, spontana i simbolična, trenutačnog stanja nesvjesnog.[75] Jung tvrdi kako su snovi prirodni izraz naše mašte koji koriste jasan i očit jezik: mitološki narativ.[76] Snove se, dakle, može shvatiti kao *personalizirane mitologije*[77] koje sami sebi prepričavamo, točnije rečeno: naše nesvjesno komunicira s našim svjesnim umom na način da tvori mitove.

Kako bismo proniknuli u bit sna, potrebno je provesti analizu samih oniričkih simbola, koja se prema Jeanu Chevalieru, temelji na trostrukom ispitivanju: na ispitivanju sadržaja sna (slike i njihova dramaturgija); na ispitivanju strukture sna (ispod različitih slika jasna cjelina veza određenog tipa); na ispitivanju značenja sna (njegove usmjerenosti, svrhovitosti, namjere). Načela tumačenja mogu se primijeniti na sve simbole, ne samo sna već i simbole u mitologijama. San pokreće i kombinira slike pune afektivnosti: njegov jezik jest jezik simbola. Ali vještina njegova tumačenja ne ovisi samo o pravilima, postupcima ili kodificiranim i mehanički primjerenim značenjima. Potrebno je razumijevanje koje je istodobno osobno i opće.[78] San nam je u ovom istraživanju vrlo važan jer predstavlja nadahnuće i objavu koja pokreće proces promišljanja, ne samo u vidu pretakanja sna u umjetničko djelo, već stoji kao vječni podsjetnik na "ono nešto" što počinje zaokupljati sanjača i u budnom stanju. San je svojevrsno proročanstvo jer se umjetničkom dvojcu ukazuje kao sustav koji je već prisutan i postojan, ali kojega oni počinju biti svjesni tek aktivacijom nesvjesnih sfera.

San, koliko god slikovit bio i koliko god vrvio simbolima, ne ostavlja dovoljno prostora u vidu uspostave sustava koji bi na njega bio primjenjiv. Tek naknadnim promišljanjem i ispitivanjem elemenata sadržanih u snu, Anagram Art dolaze do određene logike i ustanovljuju pravila; događa se ono što sami nazivaju *rekonstrukcijom nesvjesnog*. Izdvajajući tri glavna elementa ovog sna – vatra/trava/vrata zaključuju kako je struktura koja te elemente povezuje i spaja u cjelinu upravo anagramska igra riječi. Mentalnim slikama iz sna, u ovom konkretnom

[73] Prvi put objavljenu 1899. godine u sklopu knjige „Interpretacija snova" (njem. Die Traumdeutung)
[74] The Interpretation of Dreams: http://www.apsa.org/content/interpretation-dreams
[75] Chevalier, 2007., 636.str.
[76] Ryan Hurd, The Dream Theories of Carl Jung: http://dreamstudies.org/2009/11/25/carl-jung-dream-interpretation/
[77] Chevalier, 2007., 638.str.
[78] Chevalier, 2007., 639.str.

slučaju vatra/trava/vrata, u procesu imenovanja biva pridružen odgovarajući niz glasova, tj. slova – t r a v a, koja različitim razmještajem tvore tri riječi. Prema *Tečaju opće lingvistike*: „Veza koja spaja označitelja s označenikom proizvoljna je, to jest arbitrarna, ili, budući da pod terminom *znak* razumijevamo cjelinu koja proistječe iz udruživanja jednog označenika i jednog označitelja, možemo reći i jednostavnije: *jezični je znak arbitraran*.“[79] U našem slučaju označitelj bi se odnosio na akustičnu sliku, psihički otisak zvuka, predodžbu koju nam o njemu daje svjedočanstvo naših osjetila: glasove t r a v a. Dok bi označenik bila trava kao pojam, ideja onoga što trava jeste i što ona predstavlja u mozgu pojedinca. Tako pojam *trava* nije povezan nikakvim unutarnjim odnosom s nizovima slova t r a v a koji mu u hrvatskom jeziku služi kao označitelj: na njegovom bi mjestu mogao biti bilo koji drugi niz glasova, a dokaz za to su razlike među jezicima, kao i samo postojanje različitih jezika.[80] Ne možemo ne zapitati se: što se događa ukoliko je funkcija označenika samo dio vidljivog i prepoznatljivog sustava? Što ukoliko je označenik označitelj nečega drugoga? To je ono što nas zanima i za što nalazimo utemeljenje u radovima i promišljanju Anagram Arta. Zanimaju nas preklapanja označenika i označitelja, tj. psihičkog otiska zvuka i ideje koji on u našem mozgu stvara: vatra, trava, vrata.



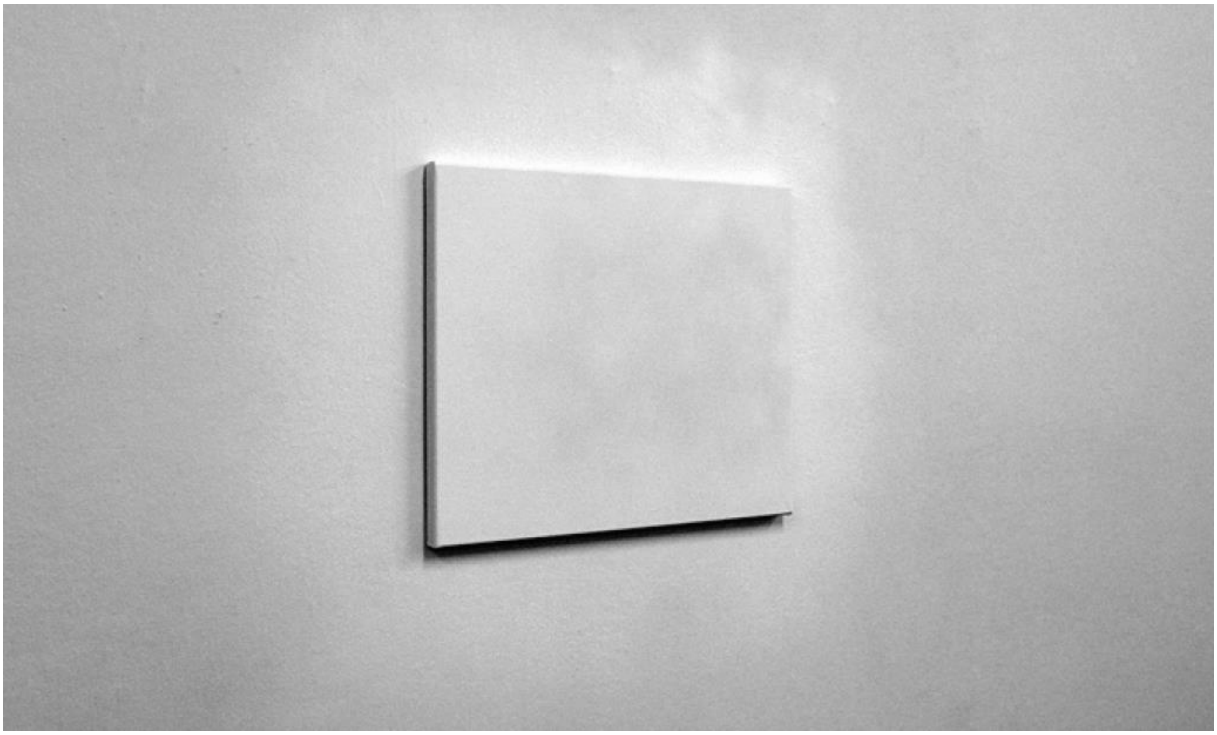
Jezični znak koji u sebi sadržava atribute onoga što imenuje preklapa se sa simbolom; i jedan i drugi sadržavaju prirodnu vezu između označenika i označitelja, što je specifična jezična pojava kojom se i bavimo u ovom radu. Vatra/trava/vrata kao jezični znakovi ujedno

[79] De Saussure, 2000., 124.str.
[80] Ibid, 124.str.

predstavljaju i simbole, dakle, same riječi stoje kao alegorije svojih sadržaja: riječ, upravo kao i simbol, predstavlja nešto dublje i drugačije od sebe same. Prema Jungu: „simbol je pojam, ime, ili čak slika, koja osim konvencionalnog i očitog značenja, posjeduje i specifične konotacije. Simbol se odnosi na ono nejasno, nepoznato ili nama skriveno.“[81] Izjednačivši simbol sa jezičnim znakom otvaramo vrata potpuno drugačijem poimanju kako jezika tako i jezične djelatnosti. Riječi prestaju biti krute i već ustanovljene forme te poprimaju slobodniji izraz. Kako kaže Radman: „Jezik je, kao i ostale vrste simbola, izraz ljudskog djelatnog čina i dinamične interakcije čovjeka sa svijetom. U toj interakciji jezik ima važnu, gotovo odlučujuću ulogu koja prerasta u pravu akciju jezika za osvajanjem nepoznatog i za pokrštavanjem stvarnosti riječima. Davanje imena, naizgled trivijalan postupak, zapravo je dramatičan čin koji počinje intenzivno oblikovati naš iskustveni svijet na specifičan način koji označava početak pojmovnog mišljenja.“[82]

Jezični znakovi za vatra/trava/vrata u sebi sadrže prirodno i ispravno ime na način da samo ime stoji kao simbol koji označava znak. Tako možemo travu promatrati kao simbol nečeg ljekovitog, okrepljujućeg, ali i plodnog.[83] Vatra u svim mitovima uvijek označava najdublju vrstu spoznaje, ona je znanje i moć: i kad spaljuje i kad uništava, vatra je simbol očišćenja i preporoda. Ona nas neizbježno poziva na prijelaz u neko drugo stanje.[84] Stephen J. Pyne u knjizi o povijesti vatre najviše pozornosti pridaje upravo sudbonosnom nadzoru ljudi nad vatrom što za njega predstavlja, ni manje ni više nego *faustovski sporazum*: „Kao što je vatra oslobodila čovječanstvo, tako su i ljudi oslobodili plamen. Svako mjesto na koje bi došli, dotaknuli su vatrom. Stvarno i simbolički, vatra i ljudi su počeli nalikovati jedno na drugoga, kao što i koraci sliče jedan drugome.“[85] Vrata označuju prijelaz u drugačiju sferu, spoznaju nekog novog prostora, vremena i nove vrste percepcije. Za Aldousa Huxleya, vrata percepcije predstavljaju prijelaz u drugačiju vrstu stvarnosti: „Čovjek koji se vrati kroz Vrata u Zidu nikad neće biti sasvim isti kao onaj koji je kroz njih prošao.“[86] Možemo primijetiti kako sva tri simbola predstavljaju prilično slične simbole: svi se tiču spoznaje, percepcije i oslobođenja, jednako kao što se i sami jezični znakovi sastoje od identičnih slova, samo različito poredanih.

[81] Jung, 1964., 20.str.
[82] Radman, 1988., 85.str.
[83] Chevalier, 2007., 722.str.
[84] Ibid, 810.str.
[85] Pyne, 2010., 38.str.
[86] Huxley, 2014., 59.str.



4.2. Platon/platno (2008.)

„Vratio sam se iz sna sa slikom. S praznim platnom. Što uraditi s njim? Objesiti ga iznad uzglavlja? Možda me napokon i jednom zauvijek prestane uznemiravati u snovima? Sakriti ga negdje na sigurno, što dalje od nečijeg pogleda? Nitko ne smije saznati što se na njemu nalazi, ni kako se zove, prije nego što svjetlost ugleda. Možda je najbolje za sve, odnijeti ga u podrum, na mjesto gdje odlažem sjećanja. Mjesto je suho i sve je prekriveno plahtama, čini mi se najbolje za njega. Sjajno će se uklopiti, nema nikakve sumnje, ionako mi izgleda kao skulptura nekakvog starog čovjeka. Sijeda kosa, obrve, brada i brkovi. Za mnoge je odsutnost pigmenta sama po sebi odvratna. Bijelo postoji samo zbog toga da se onečisti, na njemu je svaka promjena vidljiva. Bijelo je boja povratka. Iz sredine pulsira. Naša će tajna postati dostupna drugima. Mogu li drugi vidjeti tvojim očima? Ništa nije prazno, u svemu ima nečega. I još nešto za kraj. Za tebe i one kojima još nije jasno što je na slici. Treba samo izgovoriti naglas ono što vidimo i uhvatiti nasumice sve te glasove, stvoriti nove obrise prije nego što zauvijek nestane duh jednog vremena. Vremena što kao uspomena ostaje za nama. A platno? Bilo prazno ili ne, tvoje ime Platon je.“

(opis autorova sna[87])

Rad *Platon/platno* sastoji se od čistog bijelog slikarskog platna kao već gotovog proizvoda, i to bez intervencije umjetnika. Rad nastaje po uzoru na Duchampov koncept označavanja proizvoda masovne produkcije, tzv. ready-madea, kao umjetničkog djela. Takav koncept umjetniku dopušta da samim odabirom predmeta bude tvorac tako što negira individualnu proizvodnju. Ono što je bitno jeste sam čin imenovanja i odabira predmeta, a time najistaknutije mjesto zauzima sama umjetnikova ideja, a ne čin pretakanja ideje u konkretno djelo. U ovom slučaju Anagram Art posjeduje ideju, a slikarsko platno tek je medij pomoću kojega ta ista ideja biva materijalizirana.

Prije same analize jezičnih elemenata sna bitno je pojasniti kako u poznatoj alegoriji o spilji Platon iznosi zamisao o postojanju svijeta ideja u kojemu ljudi žive okovani u spilji, i to na način da su leđima okrenuti ulazu dok gledaju ravno u zid pred sobom. Ono što na zidu vide jesu obrisi stvari i samih sebe kako se pod svjetlom koje baca vatra odražavaju na zidu.[88]

[87] Iz intervjua za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.
[88] Marc Cohen, The Allegory of the Cave: https://faculty.washington.edu/smcohen/320/cave.htm

Njegova teza je da naša percepcija funkcionira upravo na takav način, te da vidimo iskrivljenu sliku svijeta. Točnije rečeno: vidimo samo obrise ideja. Kako pojašnjava Radman: „Za Platona je zamjedba samo vid nesavršene i ne osobito pouzdane spoznaje čiji se materijal treba tek konačno oblikovati u duhu.“[89] Drugim riječima, ljudi nisu tek strojevi koji putem organa očiju apsorbiraju slike svijeta, a te slike nipošto ne tumače svi jednako. Dakle, ne postoji neka “stvarna“ realnost; realnost se tek utvrđuje i kreira u tzv. duhu – onom unutarnjem, osobnom i jedinstveno našem, pa je prema tome i stvarnost unutarnja, osobna i jedinstvena.

Oponašanje ili mimesis ključni je filozofem Platonova misaonog sustava, a na temelju različitosti u pristupu umjetnosti možemo pretpostaviti kako je Platon govorio o različitim značenjima pojma mimesis u kontekstu umjetnosti.[90] Treščec se pita: „Znači li mimesis za Platona samo puko oponašanje, tj. kopiranje stvari iz osjetilnog svijeta ili se njime postiže nešto više u smislu nalikovanja i približavanja idealnom principu?“[91] Mimesis svakako označava „aproksimativno približavanje zamjetljivih stvari osjetilnog svijeta prema njihovim idejama.“[92] Kroz lik Sokrata u svojim dijalozima, Platon, za oponašanje općenito, iznosi teoriju prema kojoj za svako pojedino mnoštvo predmeta postoji odgovarajući opći pojam, a veže ih zajedničko ime. Tako razvija alegoriju o trima krevetima i njihovim trima tvorcima. Na prvom mjestu je bog koji stvara ideju kreveta, iza njega je obrtnik koji stvara konkretan krevet na temelju ideje, a tek na trećem mjestu stoji umjetnik koji taj predmet oponaša.[93] Umjetnik prikazuje stvarnost tek iz treće ruke, i to na način da stvari ne oponaša prema bitku, prikazujući istinu, nego prema priviđanju, prikazujući predmet onako kako se on priviđa. Umjetnost je, prema Platonu, sjena sjene.[94]

Upravo takve ideje zauzimaju središnje mjesto u ovom umjetničkom djelu. Anagram Art se ovdje poigrava Platonovim teoremom mimesisa tako što odabire *ready-made* (slikarsko platno) te na taj način naglašava oponašateljsku prirodu umjetničkog djela. Umjetnici na ironičan način potvrđuju zamisao kako umjetnička djela doista tvore mimesis na način da se ni ne trude stvoriti nešto novo i jedinstveno, već prisvajanjem gotovog produkta dokazuju samu prirodu umjetnosti. Anagram Art na ovaj način ukida treći stupanj Platonove alegorije o stvaranju djela:

[89] Radman, 1988., 17.str.
[90] Treščec, 2005., 74.str.
[91] Ibid, 97.str.
[92] Ibid, 97.str.
[93] Ibid, 75.str.
[94] Ibid, 76.str.

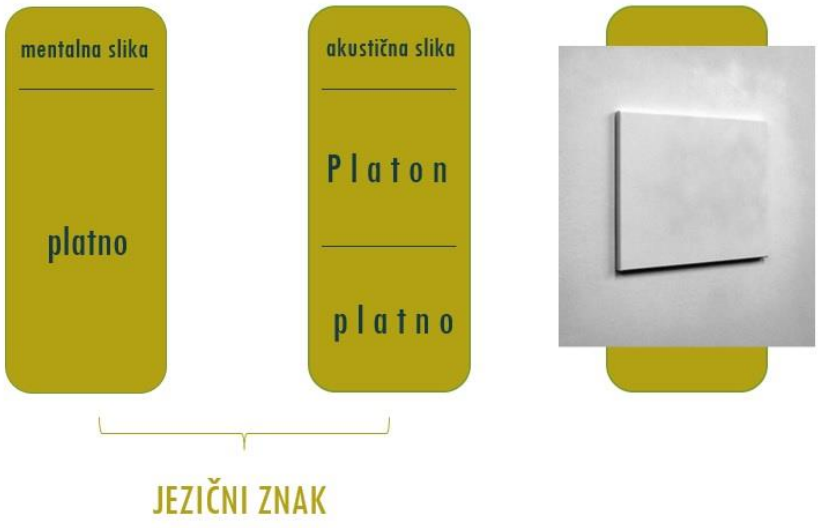
u ovom slučaju postoje samo Bog koji stvara ideju i obrtnik koji stvara predmet. Umjetnik je tek onaj tko preuzima ideje i pridaje ih određenim predmetima, pa bismo mogli reći da zauzima središnje neutralno mjesto između preostale dvije krajnosti.

Anagram Art na taj način preuzima ulogu onoga koji će ukazati na postojanje određene ideje ili sustava koji te ideje povezuje: oni nas navode da se nad praznim platnom zamislimo, što gotovo nikad ne bismo napravili bez njihova poticaja. Prizivanjem mentalne slike platna, zasigurno ćemo svi pomisliti na bjelinu kao njegovo osnovno obilježje. U drugi red, manje bitan, postavljamo pitanja dimenzije i oblika te prostora i vremena u koje to platno postavljamo. Sunčeva se svjetlost, kao što znamo, prelama kroz staklenu prizmu na način da ju vidimo kao spektar boja u kromatskom redoslijedu od crvene do ljubičaste. Od molekularnog sastava predmeta ovisi da li će prevladati proces refleksije ili apsorpcije, ali i u kakvom će odnosu ta dva procesa biti. Bijelu boju vidimo tek ukoliko predmet odbije gotovo svu svjetlost koja padne na njegovu površinu.[95] Kada pričamo o bijelom platnu, neminovno pričamo o elementima koji se nalaze onkraj vidljivoga: pričamo o energiji i zračenju, mogućnosti i potencijalu.

Ideja mogućeg, vidljivog/nevidljivog te naposljetku i bijelog platna kao umjetničkog djela nije nova; umjetnici se već desetljećima bave temom nevidljivog u vizualnoj umjetnosti. Izložba „Nevidljivo: umjetnost o nevidljivom (Invisible: Art about the Unseen 1957 – 2012)“ u londonskom Hayward Gallery iz 2012. godine na kojoj su, između ostalih, izlagali Andy Warhol, Yves Klein i Yoko Ono. Izložbom se željelo naglasiti kako se umjetnost ne zanima isključivo za svijet materijalnih objekata. Umjetnost za cilj ima poticanje naše mašte.[96] Merleau-Ponty u spisu „Filozof i njegova sjena“ (franc. Le philosophe et son ombre) objavljenom 1959. godine polazi od konstatacije da neku stvar nikada ne vidimo panoptistički, dakle sa svih njezinih strana istodobno. Kako nadalje pojašnjava Mario Kopić: „Počnemo li sprijeda, tada vidimo prednju stranu, ona je nazočna, tako da možemo govoriti o njezinoj evidentnoj nazočnosti, a zadnja strana, spram koje se zapravo odnosimo, jer inače ni prvu ne bismo zamjećivali kao prednju stranu, neposredno nije nazočna. Strogo uzevši ona je nevidljiva. Svaku stvar čine, dakle, njezina vidljiva i njezina nevidljiva strana, dočim su između njezini dijelovi koji su na stanovit način u sjeni, zasjenčani.“[97]

[95] Trstenjak, 1978., 9.str.
[96] Empty plinth and blank piece of paper to feature in exhibition of invisible art: http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/9274597/Empty-plinth-and-blank-piece-of-paper-to-feature-in-exhibition-of-invisible-art.html
[97] Mario Kopić, Gramatologija oka: http://www.zarez.hr/clanci/gramatologija-oka

Igra otkrivanja i sakrivanja u slučaju rada Platon/platno ostvarena je u vidu anagramiranja: razmještanjem tek posljednjih dvaju slova, Platon postaje platno. Opet se ostvaruje preklapanje, jedinstvo jezičnog znaka i simbola, a zamjena imena *Platon* sa riječi *platno* dovodi nas do zanimljive podudarnosti: alegorija spilje sa obrisima ideja na zidu zamjenjiva je sa bijelim slikarskim platnom. Kako se sjene projiciraju na zidu spilje, tako se i predmeti, odnosno ideje, konkretiziraju na platnu – slikarskom ili projekcijskom. Prema Radmanu: „Jezik izaziva slike, ali to su vrlo konkretne iluzije kojih smo svjesni kao što smo svjesni filmske iluzije koja predočava život na platnu vrlo zbiljski, sugestivnije i snažnije od stvarnog života, iako znamo da je riječ o zbilji vezanoj samo za ekran.“[98] Ono što preklapanjem jezičnog znaka i simbola dobivamo jesu stvarnije i konkretnije slike: jezični znak p l a t n o simbolički u sebi sadržava Platonovu alegoriju. Kako tvrdi Radman: „Simboli ne postoje u prirodi i bez njih ne bi bilo prirode. Riječ, slika, notno pismo, nisu utisnuti u prirodi niti su njen spontani produkt. Stoljeća i tjedni, kilogrami, milje, stupnjevi, geografska širina i postoci, kao i riječi, artificijelni su zahvati u stvarnosti koji su dugotrajnijom upotrebom, poput izblijedjele i zaboravljene metafore, izgubili svoj opisani smisao, pri čemu se prvotna relacija istopila i završila u doslovnoj upotrebi nekad metaforičnog jezika.“[99]



Potvrdu naše anagramske paradigme pronalazimo kod De Saussurea koji se pred kraj života počeo zanimati za teoriju prema kojoj su latinski pjesnici u svojim stihovima namjerno skrivali anagrame vlastitih imena. Prema Culleru: „Vjerovao je da je otkrio jedan dodatni znakovni

[98] Radman, 1988., 113.str.
[99] Ibid, 112.str.

sistem, specijalan skup konvencija za stvaranje značenja, i mnoge je sveske ispisao primjedbama o raznovrsnim anagramima koje je otkrio.“[100] Sam De Saussure ostao je zbunjen takvim otkrićem i ni sam nije znao kako ga objasniti i protumačiti: čak se pita koliko je sve to realno, a koliko je plod njegove mašte. Kako nadalje tvrdi Culler: „Za De Saussurea anagrami ne otkrivaju neko tajno značenje; oni jednostavno daju druge riječi, u stvari osobna imena, koja ističu ono o čemu se u tekstu već raspravlja; oni pojačavaju značenje koje nose drugi znaci u tekstu, a ne da podrivaju te znake.“[101] De Saussureovu teoriju trebamo svakako promatrati u okviru psihoanalitičke teorije koja dokazuje da se riječi koje slično zvuče uvijek zadržavaju blizu jedna drugoj; kako u našoj svijesti tako i u konkretnom tekstu koji ispisujemo. Psihoanalitički dokazi govore u prilog važnosti verbalnih veza, koje se odvijaju i prilikom anagramiranja, u funkcioniranju nesvjesnog.[102]

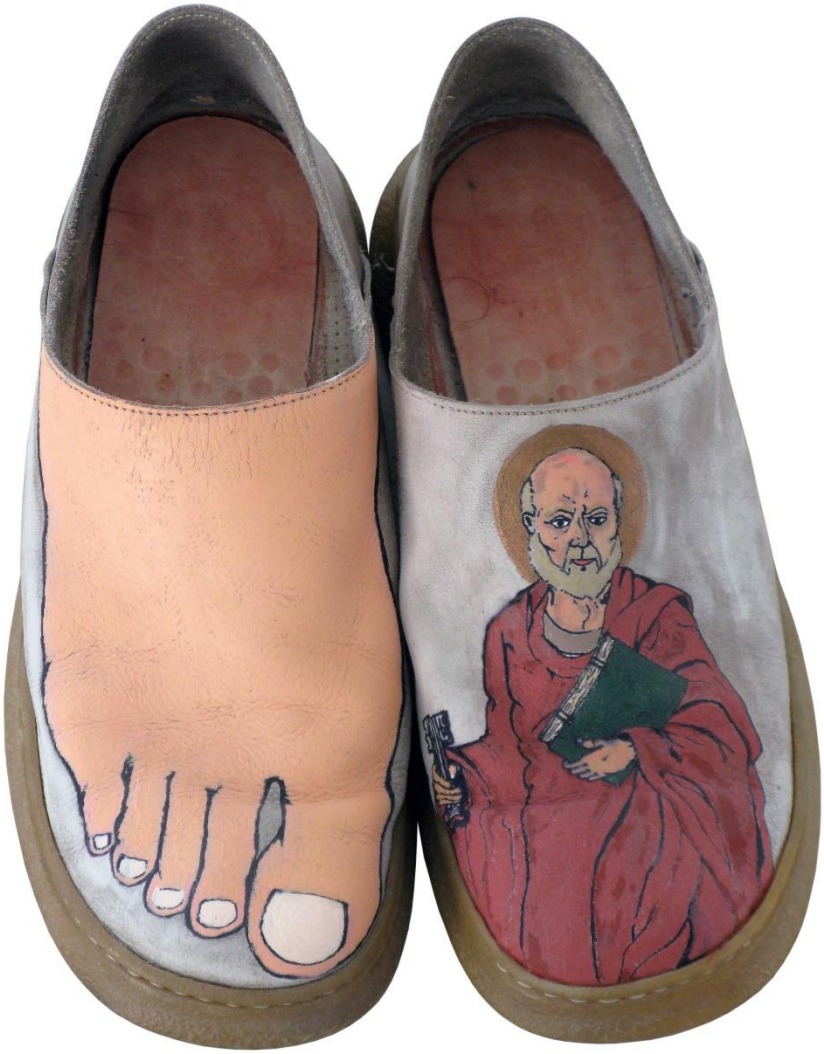
Različitost jezika, prema Wilhelmu von Humboldtu, nije uvjetovana razlikom u glasovima odnosno znakovima, već različitim pogledom na svijet. On tvrdi: „Shvaćanje jezika kao specifičnog pogleda na svijet obuhvaća dva aspekta: jezik čovjeku otvara iskustvene mogućnosti, otvara mu svijet; s druge se, pak, strane nameće sumnja da jezik u tolikoj mjeri unaprijed određuje našu spoznaju da može iskriviti stvarnost i istinu.“[103] U dovršavanju djela, dakle, sudjeluje gledatelj sa svim svojim osobnim stavovima i percepcijom specifično samo za njega. Prema ocu moderne analitičke filozofije G. E. Mooreu: „Čovjek ne može direktno opažati procese koji se zbivaju u njegovim vlastitim očima, živcima i mozgu dok gleda; ali svi mi koji nismo slijepi možemo direktno opažati mentalnu pojavu što se zove gledanje.“ Za ilustraciju svojim studentima pokazuje bijelu kuvertu i zaključuje kako ono što svi stvarno vidimo jest bijela mrlja određenog oblika, a svatko bjelinu kuverte vidi barem za nijansu drugačije od drugoga.[104]

Primijenimo li ovakvo gledište na naš slučaj, možemo pojmiti činjenicu da nećemo svi identično vidjeti određene boje i oblike, primjerice zelenu boju trave, no svi ćemo se, bez većih dvojbi, složiti i promatrani objekt nazvati travom. Situacija u kojoj dolazi do percepcije, prema Radmanu, shematski izgleda ovako: „na jednoj strani je svijet u svoj svojoj širini i bogatstvu, nasuprot njemu stoji subjekt koji spoznaje. Neizmjernom mnoštvu podataka kojima obiluje taj

[100] Culler, 1980., 130.str.
[101] Ibid, 131.str.
[102] Ibid, 132.str.
[103] Glovacki-Bernardi, 2007., 37.str.
[104] Radman, 1988., 18.str.

izvanjski svijet, suprotstavljen je čovjek oboružan samo svojim spoznajnim moćima.“[105] Ovakav spoznajni duel mogli bismo ilustrativnim rječnikom opisati kao „konfrontaciju makroskopske stvarnosti izvan nas i mikroskopskih procesa duševnih zbivanja u subjektu.“[106]

[105] Radman, 1988., 27.str.
[106] Ibid, 28.str.



4.3. Postola/stopalo/apostol (2008.)

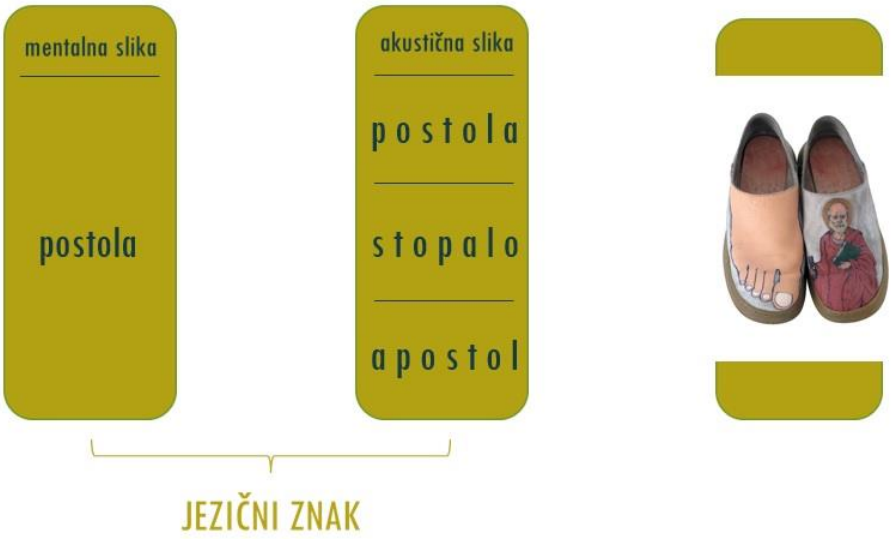
Na koji način funkcionira semantika u novije vrijeme, izvrsno predočava činjenica kako je hrvatski standardni jezik[107] iz svog repertoara, umjesto da ga bogati i upotpunjuje, izbacio riječ *postola* uz objašnjenje kako je to zavičajna riječ.[108] Na ovakve i slične načine narušava se prirodni tijek jezika; u sve većoj mjeri jezik postaje artificijelan, a riječi sve manje oslikavaju značenje koje u sebi sadrže. Dakle, ovdje nije riječ samo o tome da, prema mišljenju semantičara, postoje neke riječi koje imaju prvenstvo nad drugima, nego i o tome da ključ po kojem se to prvenstvo ostvaruje nema logično i opravdano uporište. Kako Martin Heidegger ističe u knjizi Izvor umjetničkog djela: „Ponekad imamo osjećaj da je nad onim stvarovitim stvari već odavno počinjeno nasilje i da je pri toj nasilnosti u igri mišljenje, zbog čega se mišljenja odričemo, umjesto da se trudimo oko toga da mišljenje postane misaonijim.“[109] Uzimajući za pravo slobodu govora, Anagram Art odabire riječ postola naspram standardizirane riječi cipela, dokazujući smislenost i logičnost riječi.

Ovaj bismo rad mogli okarakterizirati kao *ready-made s intervencijom*: jednostavan par naknadno oslikanih postola. Na desnoj postoli stilizirano je stopalo obrubljeno crnom konturom koja zatvara jednolično ispunjenu plohu smeđe boje. U njoj su utjelovljeni muški princip stopala i ženski princip postole – anagram koji se isprepleće poput svojevrsnog jing i janga. Tako doslovno i metaforično stopalo postaje postola; dvije riječi se isprepleću i stapaju, a ideja stopala oblači savršeno udobnu postolu. Na lijevoj je postoli realističan prikaz apostola Šimuna Petra, s ključem u desnoj i Svetim pismom u lijevoj ruci. Apostol ili poslanik upućuje nas na zagonetku gotovo mašući ključem u podignutoj ruci.

Pošto su označena (ideje i pojmovi) uglavnom neuhvatljiva, logično je da prednost dajemo oznaci (riječi samoj) koja, kako pojašnjava Culler „sluti značenja i izaziva nas da krenemo u potragu za njim. Pri čemu valja imati na umu kako jedino značenja određena konvencijom od jedne forme čine oznaku.“[110] Na ovom se primjeru izvrsno da iščitati kako ipak postoje

[107] U jednoj od bilješki “Jeste li znali?” Nada Babić, Dinka Golem, Dunja Jelčić i Ivan Đurić u čitanci za osmaše izdavačke kuće “Profil” stoji kako “riječ cipela dolazi od mađarske riječi czipellö/czipö(cipelo/cipo) i potpuno je istisnula iz jezične uporabe stare nazive postola i crevlja”.
[108] Mirela Goreta, IZBAČENA IZ ČITANKE Jezično cipelarenje postola: http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/mozaik/clanak/id/113486/izbacena-iz-citanke-jezicno-cipelarenje-postola
[109] Heidegger, 2010., 25.str.
[110] Culler, 1980., 137.str.

označena koja nisu neuhvatljiva, upravo suprotno, postola i stopalo savršen su primjer forme koja se pretače u znak. Drugim riječima, niz glasova savršeno odgovara pojmovima koje predstavlja. Ne kažemo da svaki pojedini glas u sebi sadržava komadić ideje (p o s t o l a ne krije u svakom pojedinom glasu ideju postole), no upravo niz glasova i njihova kombinacija postavljena ovako ili onako (postola ili stopalo) tvori ideje stopala i postole. Uvodeći u cijelu priču i treću riječ – apostol, dobivamo jako zanimljivu anagramsku trijadu. Apostol kao staro-grčka riječ označava poslanika, onoga koji je poslan da putuje i propovijeda, a kao njegov karakterističan atribut prikazuje ga se bosonogog ili u oskudnoj obući koja je po njemu i dobila ime.



Jednom kad su uspostavili sustav unutar kojega postavljaju djela, Anagram Art kreće s analiziranjem i istraživanjem tog istog sustava. Riječ je o stalnom ispitivanju svijeta oko sebe, promatranju procesa u kojima sudjeluju i sagledavanju stvari iz raznih očišta. Kako pojašnjava Filipović u predgovoru Kratila: „Riječ je uvijek u traženju, ona je na tragu smisla tražene predmetnosti, a predmetnost kao zadatak istraživanja ostaje uvijek pred tvorbom riječi, te tako taj proces ostaje permanentno otvoren.“[111] Kako Damir Mitraković pojašnjava: „*Hrvatski je jezik superfoničan. Jezik posjeduje sposobnost da o svemu progovori, pa tako i o samom sebi. Riječ je za većinu samo riječ, dio rečenice, dio konstrukcije izgrađene na sličnostima i suprotnostima, uobičajena metoda sporazumijevanja. Nitko ne razmišlja o riječima koje*

[111] Platon, 1976., 1.str.

izgovara uvjeren kako su upravo one odgovarajuće za određene okolnosti i stanja. Riječi znaju umirati jer su dio navike, navikle na promatranje.“[112]

Onako kako nam je apostol mahao ključem podsjećajući nas kako moramo pronaći vrata koja isti otključava, tako Anagram Art “maše“ čitavim sustavom brava u koje je moguće gurnuti ključ. Vrata su umjetničko djelo, a ključ je anagramska igra riječi. Anagram Art na raspolaganju ima čitav niz mogućnosti na koji može gledatelju dati naslutiti u kojem ključu treba promatrati djela. Zamislimo izložbu na kojoj je prezentiran gore spomenuti rad: par oslikanih postola. Posjetitelj izložbe teško da će sam na prvi pogled shvatiti rad, on će se vjerojatnije pitati što par cipela radi u galerijskom prostoru i na taj način pomalo skrenuti s puta. No, ukoliko mu se pruži pomoć u vidu *statemanta* i ukoliko se uspješno balansira između otkrivanja i sakrivanja priče, gledatelj može samostalno utvrditi sustav po kojemu je moguće odgonetnuti djelo. Možemo zaključiti kako je sve stvar igre i istraživanja: hoće li kao legenda stajati anagrami postola/apostol ili će se samo naglasiti kako je ključ anagram (pa će gledatelj sam imenovati predmete koje vidi i izvoditi anagrame).

Uspoređujući gore spomenute postole s dva najupečatljivija prikaza postola kroz povijest umjetnosti svakako ćemo lako prizvati Van Goghove „Cipele“ i Magritteov „Crveni model“. Oba primjera, kojima možemo pribrojiti i rad Anagram Arta, progovaraju o biti postole: o onome tko ih posjeduje i nosi. Kako kaže Derrida: „Vidi se usmjerenost prstiju stopala koja, sa čizmicama, tvore jedno jedinstveno tijelo. Oni čine par i lemljenje.“[113] Onaj tko određene postole nosi, na njima ostavlja neizbrisiv trag osobnog i privatnog vlasništva. Kod Magrittea zapažamo kako sama postola postaje stopalo koje ju oblači, dok kod Van Gogha zamišljamo lice, ali i karakterne osobine, osobe koja postole nosi. Ovakvim stavom priklonit ćemo se Heideggeru koji u *Izvoru umjetničkog djela* opisuje Van Goghove postole: „Iz tamnoga otvora izgažene unutrašnje strane obuće ukočeno gleda muka radnih koraka. U „širokokrepkoj“ težini obuće naslagana je žilavost sporoga hoda po dugim i uvijek jednakim brazdama na njivi, nad kojim vije oštri vjetar. Na koži leži Vlažno i Sito tla. Pod potplatima se provlači samotnost poljskoga puta kroz suton.“[114]

[112] Iz intervjua za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.
[113] Derrida, 1988., 224.str.
[114] Heidegger, 2010., 45.str.

O našim bismo postolama tako mogli zaključiti kako onaj tko ih nosi može biti bilo tko. One svakako brojem i oblikom odgovaraju umjetniku i njemu u ergonomskom smislu jedinom uistinu pripadaju. No, kao što smo već napomenuli, kada cipele promatramo samo kao (odjevni) predmet, stupamo na krivi put. Ne zanimaju nas cipele u estetskom smislu; one su mogle biti potpuno drugačijeg oblika, boje i broja, a dopustili bismo im čak i ponešto izmijenjene prikaze stopala i apostola. Važne su nam riječi, ali ne u logocentričnom smislu, koji prema Culleru podrazumijeva: „da su zvukovi samo predstavljanje značenja prisutnih u svijesti govornika. Oznaka je tek privremeno predstavljanje pomoću koga se čovjek kreće ka označenom, a to je ono što govornik, prema frazi, *ima u glavi*.“[115] Prema logocentričnom modelu, interpretacija riječi je, dakle, tek pokušaj prizivanja misli govornika. Nasuprot logocentričnog modela, nas zanimaju riječi pod riječima: sustav koji bi riječi prevodio u slike: specifične i jedinstvene svakom gledatelju. Kako Culler pojašnjava: „Nitko nikada ne može točno shvatiti što je netko drugi imao u glavi: pa stoga umjesto da se s osjećajem krivnje trudi oko neizvedivog zadatka, čovjek treba pozdraviti neophodnost kreativne interpretacije i smatrati kako pred sobom ima niz znakova ili tragova koje može upotrijebiti za proizvođenje misli i značenja.“[116]

Promatrano u okviru teorije o slikovnom zaokretu, Anagram Art u potpunosti odgovara na problem interpretacije slika putem lingvističkog modela na način da ga nadilazi. Jasno je kako se vizualne pojave ne mogu u potpunosti objasniti i interpretirati putem jezika, to tvrde i teoretičari slikovnog obrata, a to smo i mi u ovom istraživanju u više navrata dokazali. U radovima Anagram Arta jednaku važnost imaju i vizualno i lingvističko. Točnije rečeno, radi se upravo o njihovom sretnom spoju: tamo gdje se pojavljuje slika, posežemo za jezičnim elementima kako bismo istu razumjeli. S druge strane, ondje gdje jezik postaje odviše rječit, vraćamo se slici koja *govori tisući riječi*. Anagram Art iz sna dolazi sa slikom te o njoj promišlja unutar jezika na način da vizualnim elementima pridaje lingvističke. Proces dalje nastavljaju, odnosno, započinju tako što jezik ponovno prevode u vizualno odabirući pritom najpogodniji medij (slika, skulptura, ready-made ili nešto četvrto).

Referirajući se na slikovni obrat, Gottfried Boehm kaže: „Tko pita o slici, pita o slikama, o nepreglednom mnoštvu slika koje čine gotovo bezizlaznim pokušaje da se znanstvenoj znatiželji ukaže na pravi put. Na koje se slike misli: naslikane, mišljene, sanjane? Slikarska djela, metafore, geste? Što im je zajedničko, što bi se u svakom slučaju dalo poopćiti? Koje

[115] Culler, 1980., 133.str.
[116] Ibid, 134.str.

znanstvene discipline dotiču fenomen slike? Ima li disciplina koje do njega ne dopiru?“[117] Pričajući o problemu jezične interpretacije vizualnih elemenata, Boehm upravo upada u zamku koju sam proglašava opasnom. Nema prevelikog smisla teoretizirati o slikama i odgovore tražiti kod filozofa ili kritičara; potrebno je obratiti se onima koji slike najbolje razumiju i koji se slikama bave – samim umjetnicima. Kako postići da umjetnik o slici “govori“? Svakako ne inzistirajući na izravnoj upotrebi jezika kao komunikacijskog sredstva. Prije bi bilo potrebno pojmiti neke nove paradigme koje bi omogućile bolje *gledanje*, a ne *govorenje* – čime podupiremo Michellovu teoriju ikoničkog obrata.

Na koji je način moguće pomiriti sliku i riječ, Anagram Art odgovara: „*U oblikovanju umjetničkog djela posredstvom imena uprizorenog objekta ili onoga što vidljivim se predstavlja započinje jasna i nedvosmislena jezična komunikacija lišena nepotrebne, često zlouporabljene, kontekstualizacije. Promatrač i objekt napokon mogu uživati u međusobnom odnosu aktivnog promatranja. Riječ je nevidljivi sastavni dio slike koji neprestano izaziva pažnju sugovornika i u tom činu obostranog preispitivanja sugovornik neposredno spoznaje trajne jezične vrijednosti. Riječ pronalazi svoje ishodište u našim mislima i svaka sljedeća igra supromatranja započinje od konačno uspostavljenog odnosa slika-riječ.“*[118]

[117] Purgar, 2007., 34.str.
[118] Iz intervjua za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.

5. ZAKLJUČAK

Jezik je u umjetnosti 20. stoljeća aktualan pojam kojim se bave kako umjetnici tako i teoretičari umjetnosti koji sve više počinju okretati leđa logocentričnom modelu kao jedinom vjerodostojnom, a inzistiraju na preokretu ka nekim novim i drugačijim modelima. Na nekolicini izdvojenih primjera umjetničkih praksi prošlog stoljeća vidljiva je čitava plejada mogućnosti upotrebe jezika i jezičnih elemenata u sklopu vizualne umjetnosti. Tako, da istaknemo samo par primjera, Pablo Picasso i Georges Braque jezik koriste kako bi nas nagnali da promislimo o materijalnosti, dok René Magritte istu problematiku potencira na način da postavlja jezične zagonetke koje za cilj imaju preispitivanje našeg poimanja cjelokupne stvarnosti koja nas okružuje. S druge, pak, strane Joseph Kosuth po uzoru na De Saussureovu teoriju o jezičnom znaku ispituje samu bit jezika tako što djelo razlaže na četiri elementa (riječ, slika, konkretni predmet i mentalna slika) koja i inače sudjeluju u procesu uspostave odnosa i stvaranju značenja između riječi i slika.

Problem odnosa između riječi i slika promotrili smo unutar umjetničkog djelovanja zanimljivog splitskog dvojca, Anagram Arta, koji nesumnjivo nude nov model pomirenja vizualnog i lingvističkog polja. Referirajući se na oca moderne lingvistike – Ferdinanda De Saussurea te koristeći njegovu definiciju jezičnog znaka kao temelja umjetničkog rada i poimanja, glavni protagonisti ovog istraživanja, uspješno balansiraju između riječi i slika. Bez obzira što preuzimaju osnovna semiološka načela, primjerice poimanje jezika kao sustava znakova, ne upadaju u zamku logocentričnosti. Ne inzistiraju na jeziku kao glavnom izražajnom sredstvu, već ga izjednačuju sa vizualnim: za njih i slike i riječi imaju jednaku važnost. Osnovni izražajni element njihovog djelovanja jeste anagram koji sam po sebi stoji na vrlo zanimljivom graničnom području između riječi i slike utoliko što sama slova možemo promatrati kao slike koji onda različitim kombiniranjem, odnosno redoslijedom, tvore različite slike. Primjerice, rad *Vatra/trava/vrata* iz 2008. godine na spomenut način tvori tri različite slike i priča tri različite priče, i to tako što jednostavnošću izvedbe poziva samog promatrača da odabere njemu prikladniji model, onaj slikovni ili onaj lingvistički.

6. SAŽETAK

Pričajući o jeziku u likovnom izrazu, pričamo o širokom spektru njegove pojavnosti tijekom čitave povijesti umjetnosti: od egipatskih piktograma do suvremenih primjera upotrebe jezičnih elemenata. Promatrajući jezik u kontekstu umjetnosti, ne možemo ne zapitati se o povijesti jezika u širem smislu riječi: Odakle nam jezik? Kakvu moć posjeduje? Zašto je od svih bića na Zemlji samo čovjek "nagrađen" jezikom? Na mnoga od ovih pitanja Anagram Art nudi jednostavne i očite odgovore, i to na način da nude slike koje nije potrebno niti naslovljavati jer samom pojavnošću prizivaju ono zatomljeno i neizgovoreno. Kako sami često ponavljaju[119]: *Samim povratkom iz sna s gotovim slikama otklanjamo svaku sumnju oko kranjeg ishoda radova*.

Kroz tri odabrana rada Anagram Arta, predočene su ideje i načela u kojima se sastoji njihovo umjetničko djelovanje. Prvi rad, *Vatra/trava/vrata,* analiziran je unutar koncepta otvorenog umjetničkog djela kojega uvodi Umberto Eco, a na koji se izravno nastavlja i Roland Barthes. Kroz razne teorije pobliže je opisan način na koji umjetničko djelo funkcionira u kontekstu specifičnog pojedinačnog tumačenja. Djelo *Platon/platno* postavljeno je unutar teorije o percepciji, koja se, dakako, logično nastavlja na pitanje otvorenog umjetničkog djela. Posljednje prezentirano djelo *Postola/stopalo/apostol* zaokružuje priču na način da dublje ispituje anagramiranje kao osnovno načelo koje se krije u samoj srži svih radova. Anagramske igre riječi predstavljaju svojevrsni sustav unutar kojega umjetnički radovi Anagram Arta dobijaju život. Sustav je to koji se, kao i svaki sustav, temelji na određenim pravilima, a jednom kad su ta pravila otkrivena, otvara se široko polje mogućnosti koje gledatelja potiče da se pretvori u dijete i da se poigra. Ono što zasigurno svaki gledatelj otkriva, osobni su osjeti i sjećanja što ova umjetnička djela i čini nepresušnim izvorom čitanja i interpretiranja.

[119] Iz intervjua za ovo istraživanje, Split, srpanj, 2016.

ANAGRAM ART

LANGUAGE IN CONTEMPORARY VISUAL ART

(summary)

When we talk about language in visual art, we most certainly talk about a wide range of its manifestations during the whole history of art: from egyptian pictograms to contemporary examples of using linguistic elements. Contemplating over lanuguage in context of arts, we must think about history of language in global therms: Where did we get language from? Which hidden powers has it got? Why are only humans gifted with language? Anagram Art gives some simple answers to those questions by offering images that do not even requie titeling because of obvious innvocation of hidden and unspoken. As they often repeat[120]: *By returning from a dream with ready images, we do not worry about final results*.

The ideas and principles that define Anagram Art's work are presented within the three chosen artworks. The first art work, *Vatra/trava/vrata* (*Fire/grass/doors*), was analysed within the concept of open work which was first introduced by Umberto Eco and soon after continued by Roland Barthes. The way in which artwork functions in context of specific and particular interpretation is closely described via different theories. Work *Platon/platno* (*Plato/canvas*) is presented within the theory of perception which continues where the theory of open work halted. The last work, *Postola/stopalo/apostol* (*Shooe/foot/apostle*) encircles the whole story of anagramming as main principle of all works. Anagram word games make system in which Anagram Art's works gain life. Like every other system, this one is based on certan rules too: once the rules are applied, the spectator is invited to become a child and to play the game. This way, spectators are connected to the artwork on a personal level, through feelings and memories, which makes Anagram Art's work unavoidable terrain for new readings and interpretations.

[120] Frow interview for this research, Split, July, 2016.

7. POPIS SLIKA

Slika 1. Pablo Picasso, *Ma jolie*, 1912.
Web: http://www.shafe.co.uk/wp-content/uploads/picasso_ma_jolie_woman_with_zither_or_guitar_1911.jpg

Slika 2. Marcel Duchamp, *Akt silazi niz stepenice*, 1912.
Web: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg

Slika 3. Rene Magritte, *Ovo nije lula*, 1928/29.
Web: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg

Slika 4. Joseph Kosuth, *Jedan i tri stolca*, 1965.
Web: http://photos1.blogger.com/hello/213/1619/1024/kosuth-one_and_three_chairs-1965.jpg

Slika 5. Ray Liversidge, *Heart*, 2003.
Web: https://silverbirchpress.files.wordpress.com/2013/11/heart_2.jpg

Slika 6. Anatol Knotek, *Tear line*, 2016.
Web: http://anatolknotek.tumblr.com/post/141380861644/a-tear-line-by-anatol-knotek-homepage

Slika 7. Barbara Kruger, Izložba u Mary Bone Gallery, 1991.
Web: http://peterandjoan.blogs.wm.edu/files/2009/03/installation-shot-1.jpg

Slika 8. Jezični znak Ferdinanda De Saussurea
Web: http://image.slidesharecdn.com/ant361saussure-13312562743325-phpapp02-120308192613-phpapp02/95/ferdinand-de-saussure-the-father-of-linguistics-10-728.jpg?cb=1331234924

Slika 9. Anagram Art, *Vatra/trava/vrata*
Fotografirao Damir Mitraković

Slika 10. Anagram Art, *Platno/Platon*
Fotografirao Damir Mitraković

Slika 11. Anagram Art, *Postola/apostol/stopalo*
Fotografirao Damir Mitraković

8. LITERATURA

BAGIĆ, 2009.

Krešimir Bagić, Riječi pod riječima, 2009.

Web: http://www.matica.hr/vijenac/411/Rije%C4%8Di%20pod%20rije%C4%8Dima/

BÜRGER, 2007.

Peter Bürger, Teorija avangarde, Zagreb, 2007.

CHEVALIER, 1983.

Jean Chevalier, Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi, Zagreb, 1983.

COHEN, 2006.

Marc Cohen, The Allegory of the Cave, 2006.

Web: https://faculty.washington.edu/smcohen/320/cave.htm

CULLER, 1980.

Johnatan Culler, Saussure – osnivač moderne lingvistike, Beograd, 1980.

DE SAUSSURE, 2000.

Ferdinand De Saussure, Tečaj opće lingvistike, Zagreb, 2000.

ECO, 1965.

Umberto Eco, Poetika otvorenog djela, Sarajevo, 1965.

ECO, 2004.

Umberto Eco, U potrazi za savršenim jezikom, Zgreb, 2004.

FOUCAULT, 2011.

Michel Foucault, Ovo nije lula, Zagreb, 2011.

GALENSON, 2008.

David Galenson, Language in Visual Art: The Twentieth Century, Cambridge, 2008.

Web: http://www.nber.org/papers/w13845

GLOVACKI-BERNARDI, 2007.

Zrinjka Glovacki-Bernardi, Uvod u Lingvistiku, Zagreb, 2007.

GORETA, 2010.

Mirela Goreta, IZBAČENA IZ ČITANKE Jezično cipelarenje postola, 2010.:

http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/mozaik/clanak/id/113486/izbacena-iz-citanke-jezicno-cipelarenje-postola

HEIDEGGER, 2010.

Martin Heidegger, Izvor umjetničkog djela, Zagreb, 2010.

HOLDEN FOX, 2007.

Peter Holden Fox, Textual Apparitions: Power, Language, and Site in the Work of Jenny Holzer, Pomona College, 2007.

Web:

http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=pomona_theses

HURD, 2009.

Ryan Hurd, The Dream Theories of Carl Jung, 2009.

Web: http://dreamstudies.org/2009/11/25/carl-jung-dream-interpretation/

JUNG, 1964.

Carl Gustav Jung, Čovjek i njegovi simboli, Zagreb, 1964.

JURAK, 2014.

Karlo Jurak, Michel Foucault: Ovo nije lula, Holon, Zagreb, 2014.

KOPIĆ, 2013.

Mario Kopić, Gramatologija oka, 2013.

Web: http://www.zarez.hr/clanci/gramatologija-oka

MAROTTI, 2014.

Bojan Marotti, O tumačenju hebrejskih imena u Vitezovićevu Lexiconu, Zagreb, 2014.

MITCHELL, 2004.

W.J.T. Mitchell, Slikovni obrat, Čemu (Vol. VI, No.12/13), Zagreb, 2004.

Web: http://hrcak.srce.hr/116987?lang=en

MOXEY, 2008.

Keith Moxey, Vizualni studiji i ikonički obrat, 2008.

Web: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_moxey.html

NORMOYLE, 2011.

Cat Normoyle, A look at Barbara Kruger and Jenny Holzer's use of Typographic Art, 2011.

Web: https://catnormoyle.com/2011/02/02/a-look-at-barbara-kruger-and-jenny-holzers-use-of-typographic-art/

PLATON, 1976.

Platon, (prijevod Dinko Štambak), Kratil, Zagreb, 1976.

Web: https://www.hrstud.unizg.hr/_download/repository/Platon,_Kratil_(Stambuk).pdf

PURGAR, 2009.

Krešimir Purgar, Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog okreta, Zagreb, 2009.

PYNE, 2010.

Stephen J. Pyne, Vatra: sažeta povijest, Zagreb, 2010.

RADMAN, 1988.

Zdravko Radman, Simbol, stvarnost i stvaralaštvo: ogled o percepciji, Zagreb, 1988.

RADOVANOVIĆ, 1987.

Vladan Radovanović, 1987., Vokovizuel, Beograd, 1987.

RUHRBERG, 2005.

Karl Ruhrberg, Umjetnost 20. stoljeća, Zagreb, 2005.

TRSTENJAK, 1987.

Anton Trstenjak, Čovjek i boje, Beograd, 1987.

WALTHER, 2006.

Ingo F. Walter, Pablo Picasso 1881.-1973.: Genij 20. stoljeća, Zagreb, 2006.

9. WEB IZVORI

1. http://www.radford.edu/rbarris/art428/Cubism%20overview%20long.html

2. http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada

3. http://www.theartstory.org/movement-dada.htm

4. http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html

5. http://courses.washington.edu/hypertxt/cgi-bin/book/wordsinimages/magritte.html

6. http://www.renemagritte.org/

7. http://konkursiregiona.net/govor-kosuthove-umjetnosti-o-umjetnosti/

8. http://www.poetrybeyondtext.org/concrete-poetry.html

9. http://www.apsa.org/content/interpretation-dreams

10. http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/9274597/Empty-plinth-and-blank-piece-of-paper-to-feature-in-exhibition-of-invisible-art.html

11. http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/mozaik/clanak/id/113486/izbacena-iz-citanke-jezicno-cipelarenje-postola