
== Ljiljana Rajković ==

Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru

rajkovicart@gmail.com

UDK 75.01:929 Pivac, N.

Pregledni članak

APSTRAKTAN LIKOVNI JEZIK NADE PIVAC

Sažetak

Nada Pivac jedna je od najznačajnijih naših umjetnica koja je višestruko zadužila bosansko-hercegovačku likovnu scenu – i kao slikarica i kao profesorica, najprije na sarajevskoj Akademiji likovnih umjetnosti, a zatim na širokobriježskoj Akademiji likovnih umjetnosti. Također, jedna je od zaslužnih za utemeljenje obiju akademija. Likovno stvaralaštvo Nade Pivac stilski je izrazito heterogeno te ga je gotovo nemoguće sagledati u kontinuitetu budući da se većina njezinih slika nalazi u privatnim kolekcijama, a njezin sarajevski atelijer, u kojem su se nalazile slike pripremljene za retrospektivnu izložbu, u ratu je opljačkan. Rad se usredotočuje na opus ove umjetnica od sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća kada se okreće apstraktnom likovnom izrazu – predmetima, pejzažima te portretima koje na određen način reducira na svojevrsne apstraktne oblike. Na taj način njezine slike predstavljaju svojevrsnu transcendenciju vidljive stvarnosti iskazanu univerzalnim apstraktnim likovnim jezikom. Kroz rad će se, također, na određen način nastojati prevrjednovati značajan, ali, na žalost, uvelike zanemaren opus Nade Pivac.

Ključne riječi: Nada Pivac, apstrakcija, apstraktan univerzalan likovni jezik

NADA PIVAC'S ABSTRACT LANGUAGE OF PAINTING

Abstract

Nada Pivac is one of our most significant artists who has profoundly influenced the Bosnia and Herzegovina's art scene – as a painter and as a professor, firstly in Sarajevo, then in Široki Brijeg's Academy of art. She is one of most responsible for the foundation of both Academies. The artistic style of Nada Pivac is distinctively heterogeneous, and it is impossible to analyse it in continuity since most of her works are in private collection, and her atelier in Sarajevo, in which were the paintings prepared for the retrospective exhibition, was robbed during the war. The paper focuses on this artist's oeuvre during the seventies of 20th century when she turned to abstract art expression – the subjects, landscapes and portraits are reduced to specific abstract forms. Thereby, her paintings represent a certain transcendence of a visible reality expressed through universal abstract language of painting. This paper will also try to redefine the value of Nada Pivac's unfortunately neglected oeuvre.

Key words: Nada Pivac, abstraction, universal abstract language of painting

Uvod

Nada Pivac na bosanskohercegovačkoj je likovnoj sceni intenzivno djelovala više od pola stoljeća, kako u jugoslavenskom tako i u ovom poslijejugoslavenskom razdoblju. Iako nas je svojim umjetničkim, ali i pedagoškim radom višestruko zadužila, njezinu opusu nije pridodana pozornost kakvu zaslužuje. Nemoguće je ovdje zaobići rodnu dimenziju te, parafrizirajući Griseldu Pollock, konstatirati da je to zbog toga što naša muškocentrična institucija povijesti umjetnosti genijalnost uvijek pripisuje umjetniku, a ne umjetnici.¹ Tako u tekstu „Tajanstvo postojanja – Nada Pivac (1926. – 2008.)“ Azra Begić piše da je umjetnica tijekom školovanja u klasi profesora Nedeljka Gvozdenovića, u kojoj je ostala četiri godine sve do svršetka posljediplomskih studija, sazrela u „čistog likovnjaka“. U tom se razdoblju udala i razvela, jer su joj „bračne obaveze smetale [...] da se potpuno preda slikarstvu“, a, po Gvozdenoviću, „umjetnost traži odricanje i monaški život“.² U tom će nam kontekstu, iz ovog razdoblja školovanja na beogradskoj Akademiji, biti važna činjenica da je nastao Nadin „izvrstan mali ‘Autoportret’, sa monumentalnom glavom i zelenkastosmeđim koloritom (sa Akademije je sačuvala i neke aktove hipertrofiranih ženskih tijela).“³ Također, što nam je važno u proučavanju njezinog kasnijeg apstraktnog likovnog izraza, na ovoj je akademiji formirala svoj izričaj tako što je spomenuti „Autoportret“ naslikala na tragu Masaccioa (u tajne kvatročenta uputio ju je njezin profesor povijesti umjetnosti Momčilo Stevanović), a sama je pak rano otkrila Picassa „od koga je, kako reče, najviše naučila, ali ga nikada nije kopirala“⁴. Prema A. Begić, stvaralaštvo ove umjetnice može se podijeliti u nekoliko faza.

Nadino zrelo doba započinje preseljenjem u Sarajevo. Od 1960. do 1964. traje njezina nadrealistička faza. Nakon prve samostalne izložbe u Sarajevu 1965. kreće na putovanje u Italiju gdje se u Modernoj galeriji u Rimu susrela s mrtvim prirodam Giorgia Morandija, što predstavlja prekretnicu u njezinu likovnome izrazu. Naime, ta je izložba „kao rukom’ odnijela njezino pomalo nakalemljeno interesovanje za nadrealizam i fantastiku“⁵. Slikaričina *početeljska faza*, kako ju je sama imenovala, u ovom će radu biti u središtu razmatranja budući da je karakterizira okretanje apstrakciji kada se „naša slikarica ubjedljivo [...] svrstala među protagoniste novih vidova apstrakcije u b-h slikarstvu (Perčinlić, Pivac, Numankadić)“⁶. U razdoblju 80-ih i početkom 90-ih godina 20. st. njezin opus odlikuju portreti te sakralni motivi.

¹ Vidi Griselda POLLOCK, „(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?“, Ljiljana KOLEŠNIK (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Zagreb, 2005., str. 245. – 272.

² Azra BEGIĆ, „Tajanstvo postojanja: Nada Pivac (1926. – 2008.)“, *Novi izraz*, br. 43. – 44., 2009., str. 172.

³ *Isto*, str. 172.

⁴ *Isto*.

⁵ *Isto*, str. 174.

⁶ *Isto*, str. 175.

Ratno razdoblje obilježeno je izložbom u Galeriji „Miroslav Kraljević“ u Zagrebu pod nazivom *Nada Pivac – pasteli 1983. – 1995*. Posljednju je izložbu Nada Pivac priredila u sarajevskoj Galeriji „Roman Petrović“. Izložba se sastojala od dvanaest hercegovačkih krajolika kojima je „...zatvorila [...] svoj ovozemaljski slikarski krug na početku trećeg milenija“⁷.

Stavljajući naglasak na apstraktan likovni jezik Nade Pivac, namjera je odabrane primjere iz slikaričina bogatoga opusa usporediti s nekim primjerima iz svjetske povijesti umjetnosti, i to onih umjetnika koji su svojim radovima utrli put razvoju apstrakcije.

1. Apstraktan likovni jezik

Kada se u teoriji likovnih umjetnosti govori o apstrakciji, uglavnom se misli na postupan proces napuštanja figurativnosti te ulaženje u predmet i njegovo sagledavanje iznutra počevši „...od Cézannea preko analitičkog i sintetičkog kubizma sve do apstraktnog slikarstva.“⁸ Cézanne prirodne pojavnosti na slici svodi na geometrijske oblike – kuglu, valjak, stožac – smatrajući da slikarski proces ne smije biti suviše opterećen nevažnim detaljima. Međutim, ovdje nije riječ o pretjeranu simplificiranju koje vodi dokinuću forme jer nije uvijek lako naći granicu do koje se smije ići zbog toga što dokidanjem nekih svojstava objekta lako može izgubiti cjelina slike. Umjetnik ne samo da proučava određen objekt nego transformira njegov oblik. Na njegovim, ali i „Gauguinovim slikama, na primjer, prostor je zaravijen, a boja izobličena u posvemašnjem otklonu od naturalizma“⁹. Cézanne je i bojama i oblicima pridavao istu težinu i jasnoću „bez obzira na to gdje se pojavljuju na slici.“¹⁰ Pritom je kod ovog umjetnika karakteristično shvaćanje ujednačene strukture koju treba imati površina slike pri čemu se izbjegava svaka naturalističnost: „To je značilo da kut padanja svjetla treba biti gotovo isti na cijeloj slici i stoga je izbjegavao bilo kakve naznake prepoznatljivog izvora svjetla i korištenje dubokih sjena. Svjetlo je ravnomjerno i dolazi iz same slike; predmeti zrače vlastitim svjetlom.“¹¹ Upravo je otkriće apstraktne umjetnosti najavljeno „...u kasnim impresionističkim slikama Claudea Moneta, postimpresionističkim pejzažima Paula Cézannea, poentilističkim kompozicijama Georges Seurata, analitičkom kubizmu Pabla Picassa i Georges Braquea, futurističkim kompozicijama Giacoma Balle. Oko 1910. češki slikar František Kupka došao je do apstraktne kompozicije uspostavljanjem analogija između likovne

⁷ Isto, str. 180.

⁸ Mirna RUDAN LISAK, „Apstrakcija u reproduktivnoj umjetnosti kao kraj zapadne kulture“, *Riječi - časopis za književnost, kulturu i znanost Matice hrvatske Sisak*, br. 1. – 2., 2012., str. 136.

⁹ David HOPKINS, *Dada i nadrealizam*, Sarajevo, 2005., str. 3.

¹⁰ Urlike BECKS-MALORNY, *Paul Cézanne 1839. – 1906.: pionir modernizma*, Zagreb, 2007., str. 48.

¹¹ Isto, str. 48. – 49.

slikarske i muzičke kompozicije, a francuski slikar Robert Delaunay proučavanjem svjetlosnih fenomena i načina njihovog prikazivanja.¹²

Apstraktno je umjetničko djelo nemimetičko i neprikazivačko te je apstraktno ako „...njegova pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem bića, predmeta, situacija i događaja.“¹³ Ono je određeno „...procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili aikoničkim semiotičkim aspektima.“¹⁴ Prema uvjetima procesa i nastanka apstraktna se slika može definirati na šest načina:

(1) nastala procesom apstrahiranja u kojem se mimetički prikazivački oblici deformiraju, transformiraju i preoblikuju slobodnim gestualnim potezima ili geometrijskim oblicima; (2) ekspresionistička ako se interpretira kao izraz unutrašnjih duhovnih i psiholoških stanja, kao trag umjetnikova duhovnog i psihološkog doživljaja; (3) konstruktivistička ako je njezina kompozicija strukturirana u skladu s pravilima matematičkog konstruiranja ili procedurama konstruiranja utvrđenim u arhitekturi, građevinskoj i tehnici strojarstva; (4) konkretistička ako je proizvedena kao artefakt, kao umjetni predmet čija je estetska kvaliteta posljedica materijalne, strukturalne i prostorne pojavnosti; (5) formalistička ako su njezina kompozicija i oblici izvedeni iz pravila slikarstva i umjetnosti; formalističko apstraktno slikarstvo je nastalo kao rezultat istraživanja prirode slikarstva i formuliranja pravila, koncepata i modela slikarstva koji su specifični i autonomni aspekti slikarstva kao umjetnosti; (6) semiotički određena ako je njezina kompozicija uspostavljena kao aikonička znakovna struktura.¹⁵

Nadalje, nailazi se na termine organske, vitalističke i geometrijske apstrakcije.¹⁶

Parafrazirajući P. Kleea, riječ je o vidljivu pounutrašnjenju – znanjem o njegovoj unutrašnjosti predmet prelazi granice svoje vidljive pojavnosti. Njegova materijalna struktura i materijalna funkcija jasno se pokazuju. Polazeći od njegove izvanjskosti ka unutrašnjosti umjetnikovo je seciranje predmeta intuitivno:

Onaj koji izučava uzdiže se kroz svoj doživljaj, stečen na različitim putevima i izražen u delu, od stepena do koga je došao njegov razgovor sa prirodom. Njegov rast u gledanju prirode i posmatranju omogućava mu, što je bliži posmatranju sveta, slobodno organizovanje apstraktnih slika, koje preko uobičajeno-shematičnog dosežu do nove prirodosti, prirodosti dela.¹⁷

Kod Kleea je neprestano izražen dijalog s prirodom jer je priroda izvor oblika, a na slikaru je dešifrirati kodove i razotkriti način na koji ona funkcionira. Dezinte-

¹² Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent, 2005., str. 59.

¹³ *Isto*, str. 59.

¹⁴ *Isto*.

¹⁵ *Isto*.

¹⁶ „Organskom apstrakcijom nazivaju se apstraktne slike i skulpture čija forma direktno ili indirektno asocira na opće organske (biološke) oblike. Vitalističkom apstrakcijom nazivaju se apstraktne slike i skulpture koje likovnom formom nagovještavaju, metaforiziraju i simboliziraju ljudski razlog postojanja, herojski čin i sintezu kulture i prirode. Geometrijskom apstrakcijom se naziva apstraktno slikarstvo i skulptura čije su likovne forme izvedene iz pravila geometrije ili su realizirane geometrijskim shemama. Geometrijska apstrakcija obuhvaća djela suprematizma, konstruktivizma, konkretizma, neokonstruktivizma, minimalne umjetnosti, neo geo slikarstva.“ *Isto*, str. 59.

¹⁷ Paul KLEE, *Zapisi o umjetnosti*, Beograd, 1998., str. 30.

gracija predmeta ključna je točka apstraktnoga slikarstva, kako navodi Nikola Kovač u uvodnome tekstu Kleeove *Teorije moderne umjetnosti*, pri čemu konkretna svojstva svijeta gube referentnu funkciju. Slikar tako „...traga za skladom i suštinama s onu stranu poznatih datosti i tradicionalnih određenja geometrije (prostor, dimenzije, perspektiva). Jednom riječju, u apstraktnom slikarstvu materijalna supstanca ustupa mjesto duhovnim suštinama, dok polje percepcije poprima konture vizionarske predstave.“¹⁸

U tom je pogledu zanimljivo na koji se način Nada Pivac u jednom intervjuu referirala na spomenutog umjetnika. Na pitanje kako je dograđivala svoj stvaralački rukopis i osobnosti, umjetnica je odgovorila da je, usavršavajući se i nakon akademije, mnogo proučavala literaturu, napose Paula Kleea, što joj je pomoglo da si teorijski osvijesti stvari. Ona tako nikada ne slika sirovim bojama, već boju pravi. Ona je slikar vizualac, kako kaže sama za sebe, jer uvijek polazi od onog viđenog, od prirode, pa i ono što je mrtvo za nju je živo – ono viđeno se transponira, što znači da slika djeluje poluapstraktno.¹⁹ Ako ovo povežemo s prethodno navedenim natuknicama o deformacijama pojavnih oblika u prirodi, možemo opet tragom Kleea zaključiti da je riječ o proizvoljnim preoblikovanjima, odnosno transponiranjima, kako ih naziva naša umjetnica. Apstraktno će se mišljenje tako provlačiti cijelim njezinim opusom, pa čak i u onom njegovom dijelu kojemu je najmanje svojstvena apstrakcija, primjerice portretima. Upravo njihova deformiranost omogućuje umjetnici da kroz lik iskaže ono unutarnje, što nije površinski vidljivo.²⁰ Jer svako umjetničko djelo stvar je apstraktnoga mišljenja, pa čak „...i jedna renesansna slika funkcionira apstraktno. Ne postoji umjetničko djelo bez apstraktnog mišljenja. Stvar je u tome što vi vidite ono što hoćete da vidite.“²¹ Kleeovim rječnikom, apstraktno mišljenje približava umjetnost filozofskoj slici svijeta koja mu dopušta slobodno stvaranje apstraktnih formi: „Prevazilazeći shematizam, ove forme postižu novu prirodnost, prirodnost djela...“²²

2. Mrtve prirode

Kako je naznačeno u uvodu, odlazak Nade Pivac u Italiju 1965. na specijalizaciju restauracije slika u *Instituto del Restauro* u Rimu ključna je prevratnica na njezinu stvaralačkome putu. Nakon doticaja s Morandijem nastaje njezin ciklus mrt-

¹⁸ Nikola KOVAČ, „Tumač likovnih snova Paul Klee (1879. – 1940.)“, Paul KLEE, *Teorija moderne umjetnosti: jedna strukturalistička koncepcija slikarstva*, Sarajevo, 2004., str. 5.

¹⁹ Vidi Vojislav VUJANOVIĆ, „Intervju s Nadom Pivac“, *Ljiljan*, 15. – 22. X. 2001., str. 55.

²⁰ Usp. A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 177.

²¹ V. VUJANOVIĆ, *n. dj.*, str. 57.

²² Paul KLEE, *Teorija...*, str. 34.

vih priroda koji izlaže u Umjetničkom paviljonu u Sarajevu 1967. godine.²³ Kako piše D. Leeds, na G. Morandija je znatno utjecao P. Cézanne, što mu je pomoglo u oslobađanju izraza. Na njegovim mrtvim prirodama riječ je o tematiziranju arhitekture, odnosa i intime te je „istisnuo pozadinu kako bi se intenzivnije usredotočio na formalne odnose među predmetima i svjetlo koje ih oblikuje. Apstrahirao je zajedničke kućne predmete oduzevši im oznake i ispravši njihove odraze.“²⁴ Iako je kroz Morandijev opus uočljiv širi raspon utjecaja od kubizma pa sve do futurizma, Cézanneov je utjecaj ipak bio presudan i najviše se zrcalio na njegovim mrtvim prirodama. Riječima Ivane Rončević, sezanovski će se utjecaj na Morandija filtrirati kao sam princip stvaranja.²⁵



Slika 1.: Giorgio Morandi (1890. – 1964.), *Mrtva priroda* (1939.), ulje na platnu²⁶

Žarišna će pritom biti sama metafizička atmosfera ostvarena svjetlom:

Njegovo je slikarstvo prepuno paradoksa. Nešto što se doima kao čista figuralnost bez dvojbe u sebi sadrži, konceptualno, puni smisao apstrakcije. Te su mrtve prirode toliko puta ponavljane u važnim ili neznatnim promjenama scene da nam njihovo nizanje postaje serija istraživanja ploha i boja, polagano, nikada maljevičevski dovršeno i izravno, svođenje na osnove.²⁷

Promotrimo li njegovu mrtvu prirodu iz 1939. (sl. 1.), uočit ćemo hermetičnost, izbalansiranu paletu boja i nijansi od sive do ciglasto crvene. Morandijeva vizualna

²³ Usp. A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 174.

²⁴ David LEEDS, „The Single-minded Focus of Giorgio Morandi”, *A Husk of Meaning: Art and Aesthetics Informing Culture*, 20. V. 2012., <http://ahuskofmeaning.com/2012/05/the-single-minded-focus-of-giorgio-morandi/>, (23. IV. 2015.).

²⁵ Vidi Ivana RONČEVIĆ, „Život oblika”, *Vijenac*, 16. II. 2006., <http://www.matica.hr/vijenac/312/%C5%BDivot%20oblika/>, (4. VIII. 2015.)

²⁶ Slika preuzeta s <http://ahuskofmeaning.com/2012/05/the-single-minded-focus-of-giorgio-morandi/>, (23. IV. 2015.).

²⁷ I. RONČEVIĆ, *n. dj.*

odmjerjenost i hladnoća prisiljava promatrača na intenzivno fokusiranje. Slika se zatvara sivim tonom pozadine dok se predmeti različitih oblika nižu jedan za drugim u nizu poput meandra s naizmjeničnim rasporedom boja i tonova. Morandijeva faza iz 50-ih godina obilježena je apstrahiranim oblicima i bojom dok posljednju karakteriziraju „manje muške, lirskije atmosfere na tragu Paula Kleea, a u akvarelima i utjecaj istočnjačke kaligrafije.“²⁸



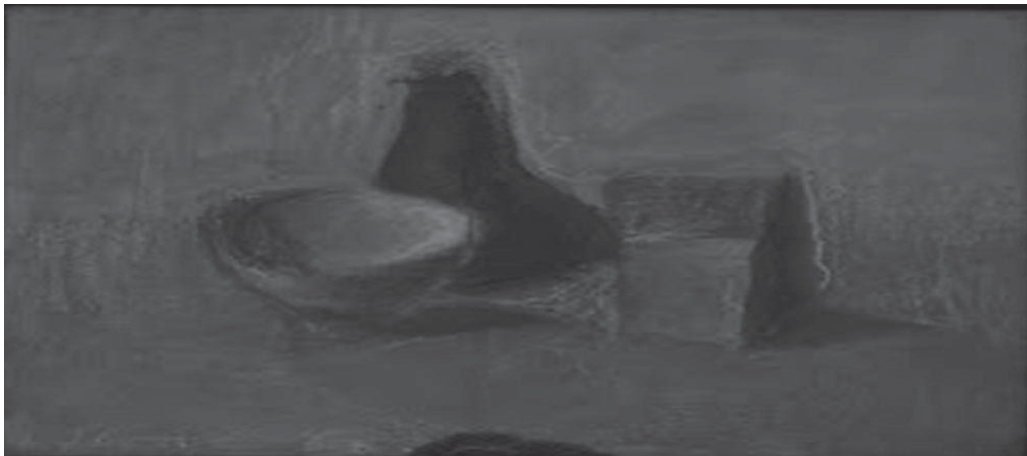
Slika 2.: Prizor s retrospektivne izložbe *Nada Pivac – Memento* otvorene 26. veljače 2009. u *Maloj galeriji svetog Ante* na Bistriku²⁹

Upravo će potonje biti važno za sagledavanje mrtvih priroda Nade Pivac jer se upravo 60-ih godina prvi put i sreća s radom toga umjetnika. Pogledamo li priloženu ilustraciju (sl. 2.) na kojoj je zabilježen trenutak razgledavanja njezine retrospektivne izložbe iz 2009., promatrač može lako i s određene distance uočiti paralele sa svim navedenim Morandijevim likovnim postupcima. Bio je to utjecaj kako na njezino promišljanje tako i na njezinu sliku. Posrijedi su dobro odvagane cjeline, usklađenost dijelova i mirnoća kompozicije postignuta polutonovima sive dok ponegdje (sl. 3.) „zazvoni“ boja poput plave. U katalogu izložbe mrtvih priroda N. Pivac iz 1967., koju je nazvala *Tibožitja*, slovenskim nazivom za mrtve prirode, njezina stalna kritičarka Azra Begić zapaža da je posrijedi svjesno ograničenje na jedan svijet lišen atraktivnosti: „Boja je sada propjevala u rijetko profinjenim sazvučjima: plavo i žuto, kobalt modro i crno, žuto i zeleno, i toliki drugi odnosi i rasporedi, uravnoteženi

²⁸ Isto.

²⁹ Slika preuzeta s <http://svantosarajevo.org/?p=398>, (23. IV. 2015.).

nijansama sivog ili nijansama prirodne (nikad pečene) zemljane boje (umre), koju slikarica miješa s plavim (nije koristila sirove boje) i tako oplemenjuje sve zajedno³⁰.



Slika 3.: Nada Pivac, *Mrtva priroda I*, pastel (1967.)³¹

Nakon relativno kratka razdoblja tihožitja, slijedi apstraktan niz slika Nade Pivac koje se „umeću [...] između ‘realističkih’, tj. čitljivih radova, ili teku paralelno s njima.“³²

3. Polifonija

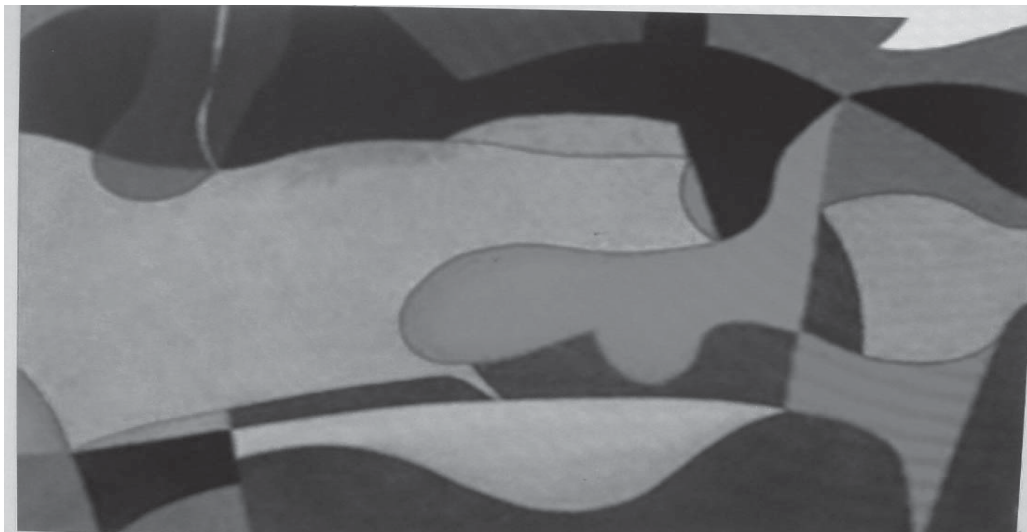
Polifonija iz 1974. (sl. 4.), za koju je dobila nagradu *Oslobodenja*, jedna je od dviju kompozicija naslikanih uljem na platnu.³³ Ovaj se primjer u kontekstu cjelokupnoga autoričina opusa izdvaja karakterističnom kompozicijom i dinamičnom formom. Plohe se u pokretu smjenjuju, prepleću, zasijecaju i ulaze jedna u drugu čime je u cjelini aktiviran efekt fluidnosti.

³⁰ A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 174.

³¹ Slika preuzeta s http://www.fst.ba/info/arhiv.php?subaction=showfull&id=1237451938&archive=1260093499&start_from=&ucat=&, (23. IV. 2015.).

³² *Isto*, str. 175.

³³ Usp. *isto*, str. 174.



Slika 4.: Nada Pivac, *Polifonija*, ulje na platnu (1974.).³⁴

Slika je to s izrazito jakim koloritom – od jarko crvene, narančaste do zelene. Intenzivan kolorit ovdje je harmoničan i doveden u ravnotežu zahvaljujući tamnijim crnim i smeđim tonovima uz podastiranje plave. N. Pivac ovdje koristi intenzivan kolorit ublažen tamnijim dok se plava podastire kao najviši oblik ravnoteže. Na slici negeometrijski oblici u kombinaciji shema ulaza i izlaza stvaraju dinamizam slike. Ovakva prostorna ravnoteža označava zauzimanje snažna stava kojim se artikulirano kontrolira odnos boja i oblika. Uočljiv je odmak od svake figuracije. Izmjenama toplih i plavih boja na jednoj plohi stvara se iluzija relativnosti prostora. Na pitanje koje tonalitete koristi, naročito u tehnici pastela, N. Pivac odgovara da su to najprije maslinastozeleni, ljubičasti i plavi tonovi, no da je za nju najvažnija kompozicija i sklad pojedinačnoga i cjeline: „Mene ne interesira perspektiva, već bojena fleka, organizacija fleka, ritmički odnos, malo – veliko, tamno – svijetlo, ali više od toga takozvani harmonični odnos, sezanovski problem da može biti boja istog valera i iste svjetlosne vrijednosti, a da bude drukčija.“³⁵

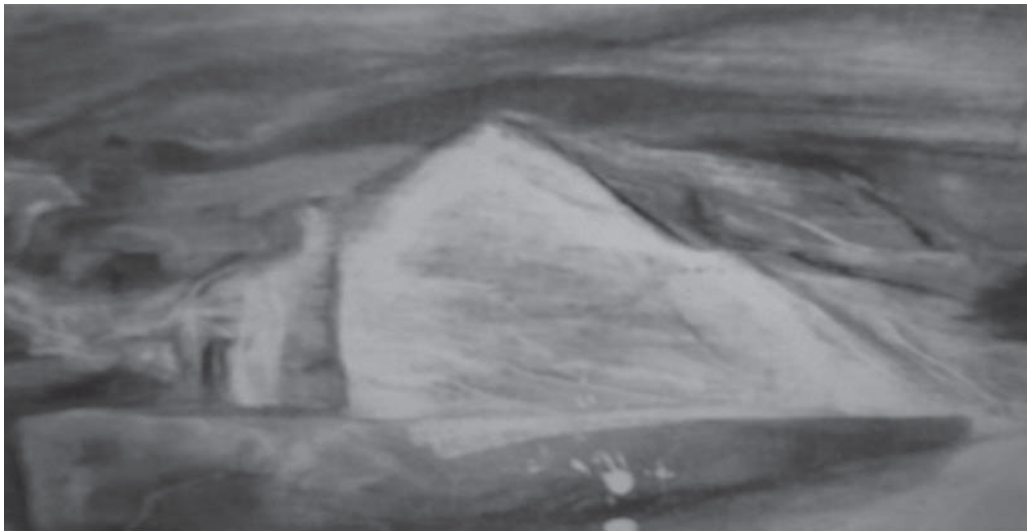
4. Transformacije izvanjskoga

Upravo se ovaj sezanovski trenutak ponajviše ukazuje u sljedećoj fazi u kojoj je pejzaž tematska dominanta. Pejzaži se kod N. Pivac mogu pratiti još od 1968., što kulminira u tzv. počiteljskoj fazi, izložbom pastela u Galeriji „Roman Petrović“ u Sa-

³⁴ Slika preuzeta iz priloga Adise Bašić, „Dobrota je ujedinila BiH“, o bh. turneji izložbe *Memento* Nade Pivac. Prilog je objavljen u *Slobodnoj Bosni* 7. V. 2009., a reprodukcija *Polifonije* na str. 63.

³⁵ V. VUJANOVIĆ, *n. dj.*, str. 57.

rajevu 1983. Usporedimo sliku *Podne u Počitelju* iz te godine s prethodno analiziranom *Polifonijom*, nastalom gotovo desetljeće prije.



Slika 5.: Nada Pivac, *Podne u Počitelju*, pastel (1983.)³⁶

Za razliku od apstraktne *Polifonije*, na sl. 5. vidljivo je vraćanje figuraciji. Ovdje je pak riječ o svojevrsnu svođenju predloženoga. Slika predstavlja specifično viđenje tipičnoga krajobraza podneblja koje slikaricu inspirira. Naziru se obrisi kuće, kamenih podzida i okružja, dok se starina samoga Počitelja specifičnim koloritom osvjetljava i oživljuje. Izvanjske se boje, one viđene, modificiraju spajanjem s prethodno nanesenim tonaliteta. Na Cézanneovim se pejzažima, primjerice, to ostvaruje harmonijom između boja Azurne obale i njezinih pejzaža i s druge strane žute u crvenu.³⁷ Na ovom će mjestu kao usporedba dobro poslužiti Cézanneov pejzaž *Planine u Provansi* iz 1886. (sl. 6.). Ovdje je nužno ponovno istaknuti već spomenut Cézanneov odnos prema svjetlosti. Njemu svjetlost „nije nešto što se može reproducirati, nego nešto što se mora prikazati pomoću nečega drugog: boja.“³⁸

³⁶ Slika preuzeta iz kataloga izložbe *Nada Pivac – pasteli 1983. – 1995.* postavljene 1995. godine u Galeriji „Miroslav Kraljević“.

³⁷ Vidi Tristan KLINGSOR, *Cézanne*, Paris, 1924., str. 49.

³⁸ U. BECKS-MALORNY, *n. dj.*, str. 74.



Slika 6.: Paul Cézanne (1839. – 1906.), *Planine u Provansi*, ulje na platnu (1886.)³⁹

Slično i N. Pivac bojom oživljava atmosferu podneva u Počitelju. Ovdje je uspje-
la specifičnim koloritom dočarati jedan izdvojen trenutak vrućega ljetnoga dana
karakterističnoga za to podneblje. Sama umjetnica kaže da ima pastela gdje je „...uspos-
tavila odnos između kamena i vode, otpor kamena vodi“⁴⁰. Sličnu analogiju uočavamo
i na ovoj slici na kojoj se, umjesto vode, kamen opire jačini podnevnoga sunca koje
se reflektira, pravi odbleske. Gledajući ovaj krajolik Nade Pivac, točno se može
osjetiti vreliina ili, bolje reći, žestina ljetnoga dana u Počitelju. Sama kuća postaje
užarena te i sama metaforički preuzima ulogu sunca i isijava. Fluidna atmosfera na
ovim pejzažima i te kako podsjeća na radove engleskoga slikara Williama Turnera.



Slika 7.: W. Turner (1775. – 1851.), *Kiša, para i brzina*, ulje na platnu (1844.)⁴¹

³⁹ Slika preuzeta s [http://www.paulcezanne.org/mountains-in-provence.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](http://www.paulcezanne.org/mountains-in-provence.jsp#prettyPhoto[image1]/0/), (23. IV. 2015.).

⁴⁰ V. VUJANOVIĆ, *n. dj.*, str. 57.

⁴¹ Slika preuzeta s https://hr.wikipedia.org/wiki/William_Turner#/media/File:Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg, (23. IV. 2015.).

Ova asocijacija nije slučajna. Pogledamo li njegovo ulje na platnu iz 1844. (sl. 7.), primjećujemo slično promišljanje o gradnji atmosfere, fluidnost naspram statičnosti, замуćenost naspram jasnoće i liričan doživljaj onoga izvanjskoga. Kako zapaža M. Kemp, i ono znanstveno i osjećajno poput poetske melankolije koegzistira u istom mentalnom spektru.⁴² Poznato je da je upravo ovakvim načinom izvedbe anticipirao impresionizam, njegovu post-fazu, kao i apstraktno slikarstvo i slikarstvo apstraktnog ekspresionizma. „Pejzaž je nešto što izrasta, ne nešto artifičijelno, to je priroda koja ima rastući oblik, ima dinamike na kojoj čovjek može da gradi svoju ritmičku igru, prati osjećanja, možda da gradi sliku u jednom dahu“⁴³, reći će umjetnica.

Komparirajmo u nizu po jednu sliku Cézanneova i Morandijeva krajolika s krajolikom Nade Pivac. Iako ih razdvaja veliko vremensko razdoblje, ipak ih povezuju slični senzibiliteti transformacije onoga vidljivoga u prirodi:

Slika 8.: Nada Pivac⁴⁴Slika 9.: Paul Cézanne⁴⁵Slika 10.: Giorgio Morandi⁴⁶

Iako je riječ o različitim tehnikama, sva tri djela povezuju slični motivi. Nada Pivac rabi tehniku pastela (sl. 8.), Cézanne uljanu (sl. 9.), a Morandi grafiku (sl. 10.). Sve tri kompozicije vertikalno su postavljene, međutim, ono što se zapaža na prvi pogled, različite su vrste transformacije viđenog prizora. Za razliku od Cézannea i Morandija N. Pivac rastapa čvrstu geometrizaciju širokim ploham zeleno, žuto, plavo i sivo. Pejzaž možemo shvatiti onako kako ga je opisao sam Cézanne: „Da bismo stigli

⁴² Vidi Martin KEMP, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Berkeley – Los Angeles, 2000., str. 57.

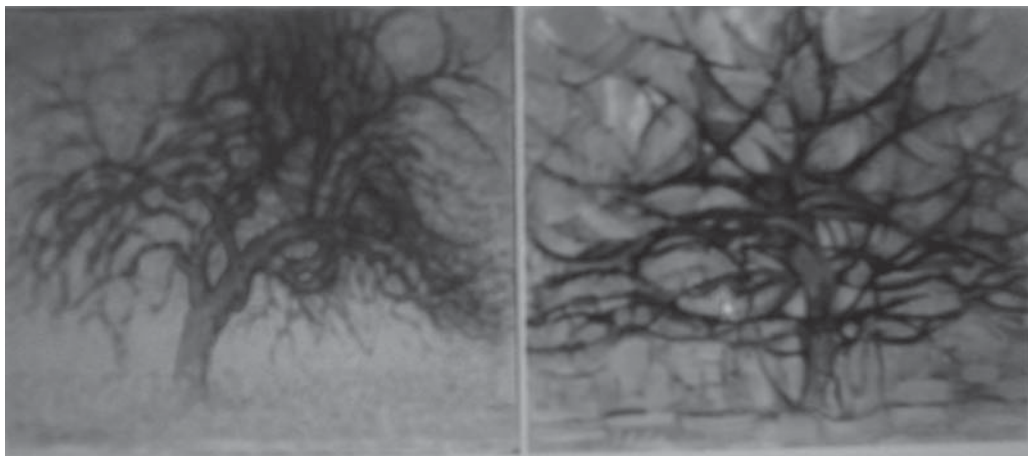
⁴³ A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 176.

⁴⁴ *Kala u Sućuraju II*, pastel (1994.). Slika preuzeta iz kataloga izložbe *Nada Pivac – pasteli 1983. – 1995.* postavljene 1995. godine u Galeriji „Miroslav Kraljević“.

⁴⁵ *Seoska kuća i kesten u Jas de Bouffan*, ulje na platnu (1884.). Slika preuzeta s https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_042.jpg, (23. IV. 2015.).

⁴⁶ *Tri kuće u Campiaru*, grafika (1929.). Slika preuzeta s <https://gerryco23.files.wordpress.com/2013/01/morandi-three-houses-in-campiaro-1929.jpg>, (23. IV. 2015.).

do pejzaža, moramo žrtvovati koliko god je moguće svako, vremensko, prostorno, objektivno određenje, ali to odricanje ne pogađa samo objektivno, ono u istoj mjeri utječe na nas.⁴⁷ Premda je N. Pivac sve više odmicala od konkretnog prostorno-vremenskog i objektivnog određenja, zanimljiva je činjenica da je uvijek odbijala prigovore o napuštanju predmetnosti i zakoračenju u apstrakciju. Dapače, sama će reći: „Kad radim figurativno, mislim apstraktno, kad radim apstraktno, osjećam figuraciju.”⁴⁸



Slika 11.: Piet Mondrian (1872. - 1944.)⁴⁹

Slika 12.: Piet Mondrian⁵⁰

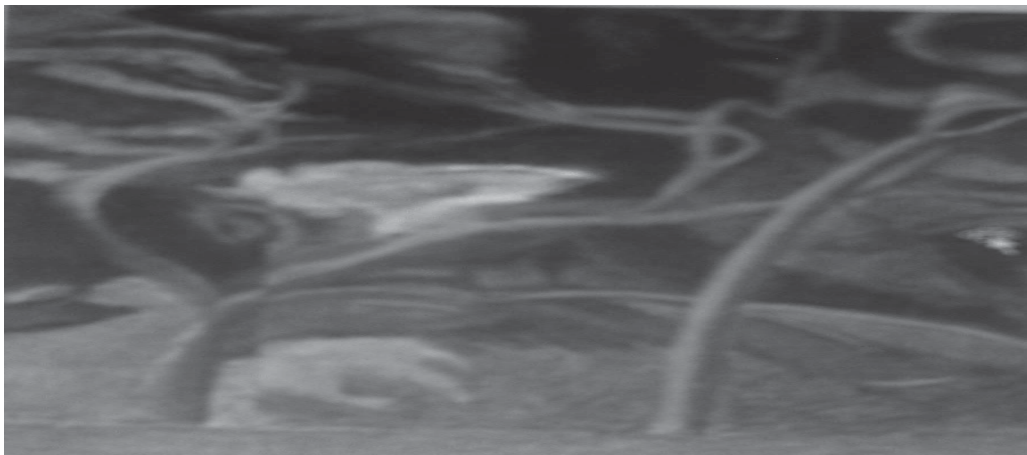
Ono izvanjsko, koje je apstrahirano, tako više nije predloženo; ono je mišljeno kroz neprestanu dijalektiku figurativnosti i apstrakcije. Za ilustraciju ovog umjetničkog sazrijevanja, procesa u kojem se predmetnost postupno napušta, prigodno je prisjetiti se čuvene Mondrianove serije posvećene drveću (sl. 11. i 12.) u komparaciji s pastelom N. Pivac (sl. 13.).

⁴⁷ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 1995., str. 214.

⁴⁸ A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 175.

⁴⁹ *Crveno drvo*, ulje na platnu (1908.). Slika preuzeta s <http://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp>, (23. IV. 2015.).

⁵⁰ *Sivo drvo*, ulje na platnu (1912.). Slika preuzeta s <http://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp>, (23. IV. 2015.).



Slika 13.: Nada Pivac, *Drvo II.*, pastel (1992.)⁵¹

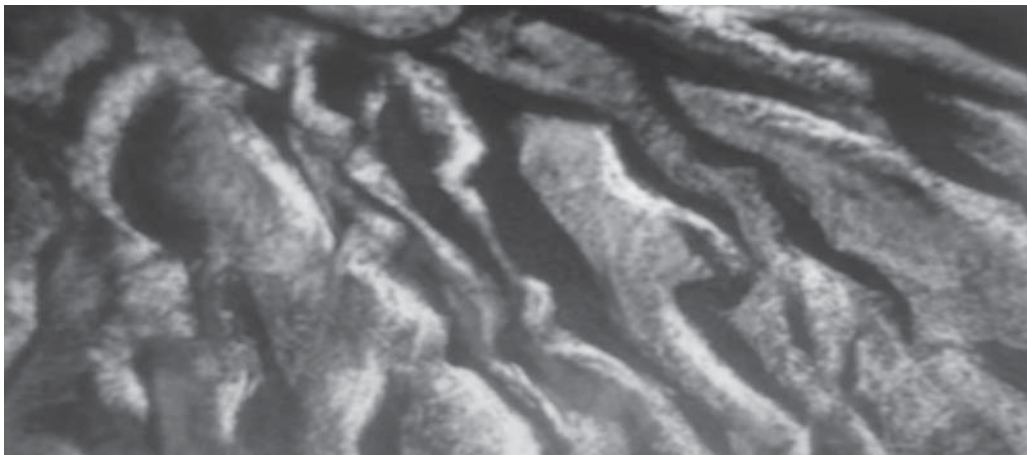
Istodobnim pogledom na *Crveno drvo* iz 1908. i *Stablo* iz 1912. godine, primjetno je da linija potiskuje boju i plohu. I suh pastel N. Pivac *Drvo II.* iz 1992. godine izveden je virtuosnom igrom linije za razliku od prethodnih primjera na kojima su dominante mrlje. Zanimljivo je pritom spomenuti i njezin odnos prema pastelu koji je umjetnici omogućio neposredniji kontakt s prirodom i izvanjskim ambijentom. Kao tehnika, prvotno joj je služio samo kao skica, a zatim (p)ostaje njezin glavni medij.⁵²

Za posljednju seriju slika Nade Pivac može se reći da je u pravom smislu istinska sinteza svih njezinih umjetničkih promišljanja i stvaralačkih iskustava. Osjetna je opuštenost u potezu i snazi boje što nije uvijek odlikovalo prethodne cikluse. Slike iz ove posljednje faze, ujedno i najzrelije, podsjećaju na topografske karte (sl. 14.). Površina je izbrazdana linijama koje sinergijskim djelovanjem s bojom ostvaruju specifičnu dramatiku slike: tamnoljubičastom bojom naspram žute, narančaste i crvene ostvaruje se dojam kretanja, kleovski rečeno, faktora vremena. Prirodne sile nagrizaju površinu kamena, dube ga i mrve, ali on usprkos tomu čvrsto stoji; pravci se odvajaju, razdvajaju; točke se koturaju i rasipaju. Oslobađa se efekt dinamizma unutarnjega stanja koje se preslikava na izvanjsko: „Ovi moćni ritmovi negiraju svaku pomisao na malaksalost i opuštanje duha i slikarske geste što bi, s obzirom na godine koje Nada Pivac nosi na plećima, moglo da se pomisli.“⁵³

⁵¹ Slika preuzeta iz kataloga izložbe *Nada Pivac – pasteli 1983. – 1995.* postavljene 1995. u Galeriji „Miroslav Kraljević“.

⁵² Usp. V. VUJANOVIĆ, *n. dj.*, str. 57.

⁵³ Meliha HUSEDŽINOVIĆ, „Emocije oslikane pastelom“, *Nezavisne novine*, 19. X. 2001., str. 38.



Slika 14.: Nada Pivac, *Zapis u kamenu*, pastel (1997).⁵⁴

Pejsaži su to koji „su gotovo prijeteci, neočekivani, dramatični, skoro nesavladivi, ukratko – pred njima zastaje dah.“⁵⁵ Jedna od najsnažnijih u tom će pogledu biti *Crna planina* iz iste godine (sl. 15.). Na slici su dijagonalnom razdjelnicom suprotstavljena dva pola. Asocijativan se niz označenoga rastvara – igra života i smrti, onoga svjesnoga i prostora crnila koje sadrži ono neiskazivo, ono ispod svijesti i smisla. Sve se to dijalektički prepleće u činu stvaranja, stoga crnilu nije slučajno sučeljena ljubičasta ploha, boja koja simbolizira duhovnost. Sliku tako „naseljava niz sprega i prepleta ritmova koji otkrivaju i ogromnu likovnu kulturu i onaj utisak da je ‘stvaralački čin sličan tajni stvaranja svijeta’“⁵⁶.



Slika 15.: Nada Pivac, *Crna planina*, pastel (1997).⁵⁷

⁵⁴ Slika je preuzeta iz članka Melihe HUSEDŽINOVIĆ, „Emocije oslikane pastelom“, *Nezavisne novine*, 19. X. 2001., str. 38.

⁵⁵ *Isto*, str. 38.

⁵⁶ Meliha HUSEDŽINOVIĆ, „Portret umjetnika: Nada Pivac – susret dva zanosa: gledanje i stvaranje“, *Revija slobodne misli* 99, Sarajevo, br. 35., 2002., str. 71. – 81.

⁵⁷ Preuzeto iz: *isto*.

5. Portreti – (raz)otkrivanje nutarnjega

Kada je riječ o cjelokupnu opusu Nade Pivac – s posebnim osvrtom na njegov apstraktan predznak – može se reći da portreti u njemu i ne zauzimaju istaknuto mjesto. To, pak, ne znači da se i kroz specifičnosti Nadina načina portretiranja ne mogu nazrijeti određeni majstorski postupci detektirani na prethodnim primjerima. Dapače, u portretiranju je redovito „...išla na deformaciju lika što je razumijevala kao metodu otkrivanja unutarnjih svojstava osobe odnosno opisa onoga što površinski nije vidljivo.“⁵⁸ Kako je pisala Azra Begić, Nadin pojačan interes za portrete započinje 80-ih godina 20. st. Zanimljiv je način na koji ova povjesničarka umjetnosti bilježi njezin proces preobrazbe lika koji se preslikava: „Ona bi najprije uspostavila kontakt s modelom kroz analizu forme u nizu crteža, potom bi prešla na rad ‘u materijalu’ približavajući se postepeno onoj tački sinteze u kojoj se maksimalna svjesnost miješa sa vatrom stvaranja – času u kome se portret, poput zrelog ploda otkida od svog stvaraoca: model je tada i ‘uhvaćen’ i prevaziđen, nepotreban; dosegnuto je stanje njegove transformacije u sliku, u život oblika“⁵⁹.



Slika 16.: Nada Pivac, *Portret Šačire Veleđar*, pastel (1995.)⁶⁰

Upravo se u ovome krije dubinska psihološka karakterizacija lika koja prevladava vanjsku (re)prezentaciju. Primjerice, na portretu Šačire Veleđar (sl. 16.) zanimljiva je

⁵⁸ Marko KARAMATIĆ, „Odlazak slikarice pastela“, *Svjetlo riječi*, br. 287., 2008., str. 65.

⁵⁹ A. BEGIĆ, *n. dj.*, str. 177.

⁶⁰ Slika preuzeta iz kataloga izložbe *Nada Pivac – pasteli 1983. – 1995.* postavljene 1995. u Galeriji „Miroslav Kraljević“.

geometrizacija lica (visoke jagodice i čelo), čija je druga strana naglašena plavom i žutom mrljom uz pozadinu koja doznava nutarnje stanje i melankoliju.

Zaključak

Iz ovoga rada, koji predstavlja svojevrsan ponovljen pogled na stvaralaštvo Nade Pivac, nesumnjivo se može zaključiti da je ova umjetnica višestruko zadužila bosanskohercegovačku kulturu. Od njezinog umjetničkog ništa manje nije bio važan ni njezin pedagoški rad kako na sarajevskoj, tako i na širokobriježskoj Akademiji likovnih umjetnosti. N. Pivac se svojim stvaralaštvom upisala u tijekove modernih strujanja na bosanskohercegovačkoj likovnoj sceni i to ne samo kao jedan od dionika, odnosno dionica, nego i kao aktivna nositeljica promjena u razvojnim procesima naše likovne umjetnosti. Iza njezina kontinuirana rada, duga više od pola stoljeća, stoji beskompromisna predanost umjetničkom usavršavanju kako na praktičnome tako i na teorijskome planu.

Iščitavanje slikarskoga opusa Nade Pivac kroz prizmu apstrakcije u pogledu potonje tvrdnje ukazalo se iznimno pogodnim. U gotovo svakoj fazi njezina opusa uočljiv je određen stupanj apstraktnoga likovnoga izraza. Nadrealistička i fantastična topika koju je gajila u počecima potpuno je smijenjena upoznavanjem s Morandijevim mrtvim prirodama čiji pak utjecaji vuku korijene u sezanovskoj poetici. Njezina nagrađena *Polifonija* iz 1974. možda je jedini primjer iz njezina opusa koji bismo mogli okarakterizirati kao potpuno napuštanje predmetnosti. Na pejzažima iz sljedeće počiteljske faze primjetno je vraćanje figurativnosti pri čemu se apstraktno očituje u specifičnu viđenju krajobraza i njegovu svođenju. To se nastavlja i u dijelu opusa u kojem su tematske dominante sakralni motivi i portreti, koji su također daleko od realističkoga vida portretiranja. Njezin zadnji ciklus pastela *Zapisi u kamenu* predstavljat će tako posljednju fazu njezina stvaralaštva koju možemo u formalnom smislu atribuirati kao najslobodniju i u kojoj se ponajviše očituje zrelost i dosljednost izraza. Iako su se u njezinu stvaralaštvu stalno prepletale figuracije i apstrakcije, može se zaključiti da je Nada Pivac i te kako dobro koristila mogućnosti apstraktnog likovnog jezika koji je u temelju njezine stilografije. Upravo se u toj postupnosti napuštanja figuracije nadaje shvaćanje stvaralačkoga čina kao intelektualnoga i duboko studioznoga, bez trenutnog prepuštanja dominirajućim trendovima.

Kroz uvid u apstrakciju u opusu Nade Pivac bilo je nužno konstantno povlačiti paralele s radovima kanonskih umjetnika koji su inaugurirali apstrakciju. Nije slučajno da je sama umjetnica isticala slikare poput P. Kleea, V. Kandinskog i P. Cézannea po kojima je studirala i razvijala svoj apstraktni izraz. Tako se kroz cijeli rad dijaloški uspostavljala veza s njezinim izvornim iskazima, što je samo po sebi znak. Naime, upravo su u intervjuima sadržane temeljne poetičke smjernice kao

interpretativno-analitički ključ za čitanje njezina opusa, koji je zasigurno jedan od najznačajnijih u umjetnosti 20. st. u Bosni i Hercegovini. Unatoč tomu, iznenađujuće je, pa i razočaravajuće, da je o njemu pisano minimalno. Treba li napomenuti da nije objedinjen ni u jednoj samostalnoj monografiji? Osim izvrsnih sinteza Azre Begić i Melihe Husedžinović, u određenim zapisima o našoj povijesti umjetnosti 20. st. nepravедno je prešućena. Indikativno je, primjerice, da u predgovoru izložbe Gradske galerije Bihać *Šta je to apstrakcija? Umjetnost u BiH pedesetih i šezdesetih*⁶¹ Irfana Hošića (koji sažeto prikazuje tijek razvoja apstrakcije u Bosni i Hercegovini i navodi ključne umjetnike poput B. Selmanovića, M. Todorovića, F. Likara, R. Miševića, B. Misirlića, A. Ramića, B. Aleksića, M. Zaimovića, Lj. Perčinlića, H. Balića, Dž. Hoze i V. Dimitrijevića) ni na jednom mjestu ne spominje ime Nade Pivac.

Još za života umjetnica je bila svjesna svoje prešućenosti. Stoga zaključimo njezinim glasom: „To nigdje ne piše, čak ni u Godišnjaku Akademije, ne samo da sam jedan od osnivača, a kamoli da sam prva koja je imala zadatak da to učinim. I ja sam načinila pravu stvar i ovo ponašanje mojih kolega užasno me žalosti.“⁶²

⁶¹ Vidi Irfan Hošić, *Šta je to apstrakcija? Umjetnost u BiH pedesetih i šezdesetih*, Bihać, 2007.

⁶² V. VUJANOVIĆ, *n. dj.*, str. 57.