

Pojam i uloga fakture na slici: prikaz razvitka i pokušaj definicije

Konda Labaš, Lucija

Doctoral thesis / Disertacija

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:465481>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)





Sveučilište u Zagrebu

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU

Lucija Konda Labaš

**POJAM I ULOGA FAKTURE NA SLICI:
PRIKAZ RAZVITKA I POKUŠAJ
DEFINICIJE**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2011.



University of Zagreb

ACADEMY OF FINE ARTS ZAGREB

Lucija Konda Labaš

**THE CONCEPT AND THE ROLE OF
FAKTURA IN A PAINTING:
DISPLAY OF DEVELOPMENT AND AN
EFFORT TO DEFINE IT**

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2011.



Sveučilište u Zagrebu

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU

Lucija Konda Labaš

**POJAM I ULOGA FAKTURE NA SLICI:
PRIKAZ RAZVITKA I POKUŠAJ
DEFINICIJE**

DOKTORSKI RAD

Mentori:

red. prof. LJUBOMIR STAHOV

red. prof. MARCEL BAČIĆ

Zagreb, 2011.



University of Zagreb

ACADEMY OF FINE ARTS ZAGREB

Lucija Konda Labaš

**THE CONCEPT AND THE ROLE OF
FAKTURA IN A PAINTING:
DISPLAY OF DEVELOPMENT AND AN
EFFORT TO DEFINE IT**

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

Full Prof. LJUBOMIR STAHOV

Full Prof. MARCEL BAČIĆ

Zagreb, 2011.

Informacije o mentorima

Mentor 1:

LJUBOMIR STAHOV, red.prof. ALU u Zagrebu

LJUBOMIR STAHOV rođen je 7. siječnja 1944. godine u Komičanima pokraj Prijedora. Godine 1967. završio je Školu primijenjene umjetnosti. Prije upisa na zagrebačku Akademiju likovnih umjetnosti radio je kao nastavnik likovnog odgoja u Osnovnoj školi u Kozarcu. Na slikarskom odjelu zagrebačke ALU diplomirao je 1974. u klasi prof. Šime Perića, a od 1978. suradnik je Majstorske radionice prof. Krste Hegedušića i prof. Ljube Ivančića.

Živi i radi u Zagrebu, gdje je danas redoviti profesor slikarstva na ALU.

U ediciji *Mladi umjetnici zagrebačke Nacionalne i sveučilišne biblioteke* 1982.

objavljena je monografija "Ljubomir Stahov" koju je napisala Mladenka Šolman.

U izdanju Zbirke Biškupić objavljene su mu tri bibliografske knjige: "Heksapada" (u tehnici bakropisa i akvatinte) s tekstom- esej Josipa Depola; "Jedno čitanje apstrakcije" (u tehnici bakropisa) s tekstom esej Đurđe Šinko-Depierris i "Jeu de couleur-Igra boja" (u tehnici bakropisa u boji) s pjesmama francuskog pjesnika Edmonda Humeana. Godine 1990. objavio je bibliofilsko izdanje "Bešumno tijelo" (s pjesnikinjom Ankom Žagar), a 1991. "Poslije" (s pjesmom Zvonka Makovića).

Dosad je ostvario preko 30 samostalnih izložaba, a sudjelovao je i na dvjestotinjak skupnih izložaba.

Dobitnik je više nagrada za slikarstvo, crtež i grafiku.

Popis izložbi:

2010. Galerija Forum, Zagreb, samostalna izložba slika „Sjećanja"

2010. Suvremena hrvatska keramika, Ivanić-Grad, Priština, Zagreb, Rijeka, Čakovec

2007. Veleposlanstvo RH u Rimu, Italija, samostalna izložba

2007. Galerija Zlati ajngel, Varaždin, samostalna izložba skulptura (terakota, bronza, željezo)

2006. Galerija Kortil, Rijeka, samostalna izložba slika i skulptura

„Od nove prirode k fantazmima i fantomima/Putnicima“

2006. Rijeka, Galerija KORTIL

2004. Zagreb, Tifološki muzej
2003. Rovinj. Zavičajni muzej grada Rovinja
2002. Zagreb, Dom hrvatskih likovnih umjetnika
1991. Zagreb, Salon Galerije Karas, Bretten, Kunstverein Bretten e.v.
1990. Augsburg, Die Kleine Galerie, Slavonski Brod, Galerija „PORT ARTUR“
1988. Zagreb, Galerija A, Karlsruhe, Academy Strasse Galerie
1987. Edmonton, Vik Gallery
1986. Zagreb, Galerija Forum, Edmonton, University of Alberta
1985. Banja Luka, Dom kulture
1983. Beograd, Galerija Doma JNA, Karlovac, Zorin dom, Zagreb, Galerija Školske knjige,
London, The October Gallery, Birmingham, The University of Birmingham
1982. Prijedor, Narodno pozorište, Zagreb, Galerija Vladimir Nazor, Zagreb,
Nacionalna i sveučilišna knjižnica
1981. Zagreb, Salon galerije Karas
1980. Zagreb, Galerija Instituta Ruđer Bošković
1979. Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, Rovinj, Zavičajni muzej Grada Rovinja,
Zagreb, Galerija Dubrava
1978. Zagreb, Salon galerije Karas, Prijedor, Josip Kraš – OOUR Mirko Cikata
1975. Ljubljana, Rudnik, Dom kulture

Mentor 2:

MARCEL BAČIĆ, red. prof. ALU u Zagrebu

MARCEL BAČIĆ, rođen je 1948. u Zagrebu, slikar je, dizajner i teoretičar te profesor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Završio je gimnaziju i srednju muzičku školu (1967.), a potom diplomirao na Grafičkom odsjeku ALU u Zagrebu u klasi prof. Marijana Detonija (1971.). Bio je slobodni umjetnik i publicist, predavač na Filozofskom i Arhitektonskom fakultetu te na Muzičkoj i Dramskoj akademiji, a od 1999. docent je na ALU. Od 1999. do 2003. na dužnosti je prodekana za nastavu, od 2003. šef je Katedre za teorijske predmete. Priredio je pet samostalnih izložbi, sudjelovao na šezdesetak kolektivnih i revijalnih izložaba u zemlji i inozemstvu te oblikovao brojne plakate, knjige i časopise.

Bavi se temeljnim pitanjima likovnih umjetnosti; metodskim, historijskim i estetskim problemima te posebno odnosom likovnih umjetnosti s muzikom, književnošću, filozofijom i znanostima.

Vanjski je suradnik Instituta za povijest umjetnosti i predsjednik Hrvatskog glazbenog zavoda.

Participirao je u više od 300 višesatnih radio-emisija na temu odnosa muzike i likovnih umjetnosti, književnosti, filozofije i znanosti te sudjelovao na brojnim znanstvenim simpozijima i javnim predavanjima.

Knjige:

- *Carmina figurata. Likovno čitanje muzike*, Zagreb, 2004.
- *Partitura*, sv. 3 biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.
- *Labirint*, sv. 2 biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.
- *Angelus novus*, sv. 1, biblioteke Theoria artistica Poslijediplomskog studija ALU, Zagreb, 2010.
- *Umjetnička praksa kao istraživanje*, Bolonjski proces u umjetničkom obrazovanju, Zagreb, 2007.
- *Stil i misao*, Prilozi istraživanju hrvatske filozofske baštine, Zagreb, 2005.
- *Uvod u likovno mišljenje* (s Jasenkom Mirenić-Baćić), Zagreb 1994., drugo izdanje 1996., treće prerađeno i prošireno izdanje pod naslovom *Likovno mišljenje*, Zagreb, 2004.
- *Svjeltorezi Milice Borojević* (sa Zvonimirom Mrkonjićem i Jasenkom Mirenić-Baćić), Zagreb, 1994.

- *Likovna umetnost* (s Jadrankom Damjanov i Dubravkom Jandom), Novi Sad, 1975.

Više izdanja na srpskom, madžarskom, slovačkom i rusinskom jeziku.

Priredio i popratne studije napisao za zbirke:

- *Katedrala. Mjera i svjetlost* (Ackermann, Sedlmayr, von Simson, Panofsky; studija *Coincidentia oppositorum*, str. 337-372.), Zagreb, 2003.

- *Duh apstrakcije* (Worringer i Kandinski; studija pod naslovom *Etimologija apstrakcije*, str. 241-265.), Zagreb, 1999.

Važniji eseji, studije i znanstveni radovi:

- *Ime: Realizam*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 2005.

- *The Birth of Perspective from the Spirit of Music*, u zborniku radova sa znanstvenog simpozija *Perspective*, Budimpešta, 2000., str. 251-260.

- *Die Zauberflöte*, Der kroatische Essay der achtziger Jahre, 1991.

- *Barok iz hrvatskog ugla*, Unescov glasnik, rujan 1987.

- *Original*, Život umjetnosti 33/34, Zagreb, 1983.

- *Klangraum-Raumklang*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 11/2, 1980.

- *Nacrt analogije auditivnog i vizualnog*, Pitanja 1/2, 1980.

- *Visual Language and Education*, Kultúra és kösöség 80/6, Budimpešta, 1980. (s J. Damjanov i D. Jandom)

Zahvala

„Ja koji kontempliram modro neba, ja nisam *naspram* njega neki akozmički subjekt, ja ga ne posjedujem u misli, ja pred njim ne izlažem ideju modrog koja bi mi odavala njegovu tajnu, ja mu se prepuštam, tonem u ovaj misterij, ono „sebi misli u meni“, ja sam *sámo* nebo koje se pribire, sabire i počinje da postoji za sebe, moja svijest je zagušena ovim neograničenim modrim.“

Maurice Merleau-Ponty¹

Ovaj rad posvećujem obitelji, prijateljima, mojim mentorima te svima onima koji su svojom podrškom, vjerom, strpljenjem, znanjem ili tek blizinom omogućili ostvarenje toliko velikog, kreativnog, nadasve bogatog puta ..

Hvala.

Urban

Leila Michieli Vojvoda, akad. slikar i dipl.ing.biol.

Ljubomir Stahov, akad. slikar

Marcel Bačić, akad. slikar-grafičar

roditelji Rudolf i Ivanka

Tonka

Antica

Kristina

Ana

Jelena

Manja

Mirna

Sanja

Bianca i Luka

Tajana Vrhovec Škalamera, dipl. pov. umjetnosti

Lidija Lovrić, dipl.iur.

¹ Maurice Merleau-Ponty (1908-61), franc. filozof, zastupnik specifične egzistencijalističke filozofije s posebnim naglaskom na dijalektiku povijesti. *Fenomenologija percepcije; Humanizam i teror; Smisao i besmisao; Avanture dijalektike* (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 615)

dr.sc.Vera Turković (doktor društvenih, humanističkih i teoloških znanosti iz područja sociologije)

Maja Graf

Vlatka Benkek

Zlatica Jukić Meštrović, akad. slikar

mr.art. Herman Gvardjančič, akad. slikar

mr.art. Borut Vogeltnik, akad. slikar

Milun Garčević, akad. slikar

Anton Vrlić, akad. slikar

Frane Paro, akad. slikar-grafičar

Zlatko Kauzlarić Atač, akad. slikar

Ante Rašić, akad. slikar

Stjepan Gračan, akad. kipar

Ivan Ladislav Galeta, dipl.pedagog

Jagor Bučan, akad.slikar

mr.sc. Enes Quien, dipl. pov. umjetnosti

Igor Rončević, akad. slikar

Duje Jurić, akad. slikar

Pavle i Anđelka

Toni i Nađa

Neon Centar d.o.o.

Davidia Int d.o.o.

Sažetak

„Ono što me zanima jest različitost reakcija. Ne može postojati jednakost u kreativnosti.“
Joseph Beuys²

Slika, kao oblik umjetničkog djela, sastoji se od nosioca, potencijalne obrade i slojeva boje. Ona je materijalna realizacija umjetnikove ideje. Svaki materijalni segment slike ima određenu likovnu kakvoću/značaj i time vlastiti izraz te, što se pokazalo i kroz rad, neminovno sudjeluje u rezultanti fature tj. ukupnoj likovnoj kakvoći realiziranog djela i time pridonosi ostvarenju same ideje.

U ovom slučaju pojam faktura ne odnosi se samo na ukupnost materijalnih i plastičkih svojstava površine, već podrazumijeva cjelokupno likovno djelovanje slike.

Faktura je nositelj likovne kakvoće/značaja koji doživljavamo subjektivno, a izazvan je objektivnim činjenicama/podražajima. Za doživljaj fature likovnog djela možemo reći kao i za doživljaj boje, da iskazuje psihološko, osobno iskustvo, prvenstveno uvjetovano našom genetskom građom, a ovisno je o vanjskim podražajima i stoljećima starim nasljednim iskustvima čovjeka kao vrste i kao individue.

Cilj ovog rada bio je utvrditi važnost nosioca slike i njegove likovne kakvoće/značaja tj. izričaja u realizaciji ideje kao likovnog djela. Nosioci slike su svi materijali na čijim se površinama slika i u današnje vrijeme njihova uloga u ostvarenju likovne zamisli običajno je zanemarena. Kako bih ukazala na neminovnu ulogu i važnost nosioca, ne samo u ostvarenju, već i u samom razvoju ideje, isti je tretiran kao jedina promjenjiva varijabla u mom istraživanju pri realizaciji slike kao cjelovitog fakturnog djela koje osjećamo u svim njegovim dijelovima.

Umjetničko istraživanje se tijekom rada definiralo kao cjelina od tri bitne faze.

Prva faza istraživanja odvijala se kroz izradu skica likovnog problema te ista predstavlja početnu etapu same ideje. Iz produkta dobivenog likovnim eksperimentiranjem, prema mjerilu mogućnosti daljnjeg razvoja i ostvarljivost ideje u smislu mijenjanja i razvijanja na različitim nosiocima, odabrana je jedna skica te su se u odnosu na istu vršila praktična slikarska ispitivanja akrilnom tehnikom na četiri glavne vrste nosioca slike manjih formata odnosno na tkanju, metalu, drvu i pleksiglasu, tako što su se jednakim autorskim rukopisom izgrađivali oblici i strukture. Sinkrono su se obrađivali nosioci uz zadržavanje karakteristika

² Iz razgovora koji je Bernard Lamarche-Vadel vodio sa Josephom Beuysom, 1. kolovoza 1979., tiskan u, *Artists*, br. 3, Pariz, veljača-ožujak 1980., str. 15-19 (Denegri, 2003, 439)

površine. Dakle, iz osnovne probe razvio se različiti broj novih djela ovisno o mogućnosti određenog nosioca i autorskim afinitetima, gdje se nosiocu pridavala glavna uloga u daljnjem razvoju ideje.

Nakon izrade većeg broja radova manjih formata na pojedinim nosiocima u četiri osnovne grupe prema materijalu podloge, izvršena je selekcija onih koji su prema utvrđenim kriterijima najviše odgovarali prikazu određenja istraživanja te su isti izvedeni u velikim dimenzijama (cca. 200-300 cm) na tkanom, metalnom, drvenom i pleksiglas nosiocu.

Pri radu su stalne segmente u ostvarivanju i definiranju likovne ideje predstavljali akrilna slikarska tehnika i autorski rukopis, dok su promjenjivi materijalni segmenti nosilac slike i njegova obrada.

Temeljem niza rezultata, zapažanja i promišljanja prezentiranih u ovom radu potvrđuje se tvrdnja da su ideja i upotrijebljeni materijal, sa njegovom specifičnom likovnom kakvoćom i izričajem koji je određen svojstvenim mogućnostima i zakonitostima, nerazdvojna cjelina. Na osnovi postignutih ishoda uvažava se značajnost potrebe za znanjem i obaviještenosti pri izboru cjelokupnog materijala za slikarske svrhe.

Zaključuje se kako svaki pojedini nosilac (različiti materijal) unosi neizbježnu promjenu u djelovanje određenog likovnog rada, u pristupu gradnji slike te razvoju ideje, što svakako podupire cjelokupnu doktorsku tezu o svojstvenom djelovanju pojedine materije i ujedno nameće potrebu za promišljanjem i planiranjem odabira materijalnih segmenata umjetničkog rada.

Sva istraživanjem dobivena saznanja ukazuju na to kako svaki segment slike, bio on i materijalni kao što je nosilac, neminovno utječe na završnu ukupnost odnosno fakturu djela.

Strukturirani sažetak na engleskome jeziku

A painting, as a form of art work, consists of a carrier, potential treatment and layers of paint. It is a materialistic realisation of the artist's idea. Every material segment of a painting has a particular artistic quality/significance and thus its own expression, and inevitably participates in the result of faktura, i.e. the total artistic quality of the created work and with it to the better or worse realisation of the idea itself.

In this case the concept of faktura does not refer only to the totality of the materialistic and roughness characteristics of the surface, but it implies the entire artistic effect of a painting. Faktura is the carrier of the artistic quality/significance which we experience subjectively, and it is provoked by objective facts/stimulants. For experiencing faktura the same thing can be said as for experiencing colour, that it expresses psychological, personal experience, primarily conditioned by our genetic make-up, and is dependent on outside stimulants and centuries old hereditary experiences of man as a species and as an individual.

The aim of this research was to establish the importance of a painting's carrier and its artistic quality/significance or the expression in realizing an idea as a work of art. Painting carriers are all materials on whose surfaces they are painted and their role in implementing an artistic idea is today traditionally neglected.

To indicate the inevitable role and significance of the carrier, not only in realising but in an idea's development itself, it was treated in my research as the only changeable variable in realising a painting as a integral faktura work that we feel in all its parts.

The artistic research defined itself during the project as a unit of three important phases.

The first phase of research played through making of sketches of the artistic problem and it represents the first part of the idea itself. From products arising from artistic experiments according to criteria of further development, and the possibility of realising an idea in the sense of changing and developing on different carriers, one sketch was selected on which practical painting research was conducted via the acrylic technique on four main types of carriers of smaller size paintings, rather on cloth, metal, wood and plexi-glass, by creating forms and structure with an equal author's handwriting. Carriers were worked on simultaneously with maintaining the surface's characteristics. Thus, a different number of new works developed form the basic trial depending on the possibilities of a specific carrier and the author's affinities, where carriers were given the main role in the further development of the idea.

After creating a large number of small sized works on individual carriers in four basic groups by surface material, those that were most suited for the goal of the research under established criteria were selected and were created in larger sizes (cca. 200-300cm) on cloth, metal, wood and plexi-glass.

Permanent segments in realising and defining the artistic idea were represented by the acrylic technique and the author's handwriting, while the changeable material segments were the painting carrier and its treatment.

A number of results, annotations and revolves presented in this work confirm the claims that the idea and materials used, with its specific artistic quality and expression determined by unique possibilities and capabilities, are an inseparable unit.

Based on the results reached, the significance of the need for knowledge and being informed while selecting painting materials was taken into account.

The conclusion is that each individual carrier (different material) brings inevitable change to the effects of an artwork, in an approach to its building and developing the idea, which certainly backs up the overall doctorate thesis about the specific effect of each material and accentuates the need for thinking and planning before selecting the material segments of an artwork.

These findings point out that every segment of a painting, even a material one such as a carrier, inevitably influences the final totality or the work's factura.

Ključne riječi (hrvatski):

slika, faktura, nosilac, likovna kakvoća, značaj, djelovanje, materijal, struktura, slikarstvo, likovno djelo, akril, tkanje, drvo, metal, akrilno staklo, medij, percepcija, osjećanje

Ključne riječi (engleski):

Painting, Faktura, Carrier, Artistic Quality, Character, Influence, Material, Structure, Painting, Work of art, Acrylic, Canvas, Wood, Metal, Plexiglas, Media, Perception, Feeling

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. OPĆI DIO	3
2.1. Faktura	3
2.1.1. Pojam fakture	3
2.1.2. Likovna kakvoća/značaj nosioca slike u smislu prvenstvene važnosti	5
2.1.2.1. Povezanost faktora ideje/koncepta i likovne kakvoće slikarskog materijala	5
2.1.2.2. Materijali i pripadna likovna kakvoća	6
2.1.2.3. Semiologija slikarstva (materijalistička teorija slikarstva)	8
2.2. Teoretska (tehnoška) karakterizacija slikarskih materijala i pripadnih pojmova	8
2.2.1. Sastavni materijalni dijelovi slike	8
2.2.2. Materijali nosioca slike	9
2.2.2.1. Tkanje	9
2.2.2.2. Metal	11
2.2.2.3. Drvo	13
2.2.2.4. Pleksiglas/akrilno staklo	15
2.2.3. Akrilna slikarska tehnika	17
2.2.3.1. Povijest	17
2.2.3.2. Akrilni medij	18
2.2.3.3. Nosioci za akrilnu slikarsku tehniku	21
2.2.3.4. Pribor za gradnju likovnog djela akrilnim medijem	22
2.2.3.5. Popratni materijali kod slikanja akrilnim bojama	23
2.2.3.6. Akril i tradicionalne tehnike	25
2.2.3.7. Nove mogućnosti gradnje slike akrilnom tehnikom	26
2.2.4. Obrazloženje odabira akrilne slikarske tehnike	27
2.3. Kontekst projekta	27
2.3.1. Teoretska dionica	27
2.3.1.1. Osjet, suđenje, osjećanje, perceptivna sinteza, stvar	28
2.3.1.2. Perceptivne konstante i stvar	35
2.3.1.3. Medij	38
2.3.1.4. Simbolika materijala	40

2.3.2.	Usporedba sa analognim likovnim djelima i slikarskim radovima	44
2.3.2.1.	Pregled umjetničkih pokreta i pojava kroz povijest u kontekstu pridavanja važnosti materijalnim segmentima slike	44
2.3.2.1.1.	Signifikantnost materije	44
2.3.2.1.2.	Novi materijali	60
2.3.2.2.	Kiefer i Beuys	67
2.3.2.2.1.	Anselm Kiefer	67
2.3.2.2.2.	Joseph Beuys	78
2.3.2.3.	Suvremeni/aktualni umjetnici	93
2.3.2.3.1.	Evidencija umjetnika	93
3.	DNEVNIK RADA	95
3.1.	Izrada skica likovnog problema – 1. faza	95
3.1.1.	Polazište	95
3.1.2.	Uži izbor – obrazloženje	96
3.2.	Istraživanje razrade ideje u odnosu na likovnu kakvoću nosioca slike uz specifičnu obradu istog – 2. faza	96
3.2.1.	Praktični eksperimenti akrilnom tehnikom na manjim formatima različitih vrsta nosioca	96
3.2.2.	Razvoj ideje – obrazloženje	97
3.2.3.	Opis tijeka istraživanja	98
3.2.3.1.	Tkanje	98
3.2.3.2.	Drvo	102
3.2.3.3.	Pleksiglas/akrilno staklo	106
3.2.3.4.	Metal/aluminij	110
3.3.	Proizašli završni umjetnički radovi velikog formata – 3. faza	114
3.3.1.	Izvođenje umjetničkih radova velikog formata	114
3.3.1.1.	Završni umjetnički rad velikog formata na tkanom nosiocu	115
3.3.1.2.	Završni umjetnički radovi velikog formata na drvenom nosiocu	116
3.3.1.2.1.	Završni umjetnički rad velikog formata na ploči ljepljenici	116
3.3.1.2.2.	Završni umjetnički rad velikog formata na ploči vlaknatici	116
3.3.1.3.	Završni umjetnički rad velikog formata na pleksiglas nosiocu (akrilnom staklu)	117
3.3.1.4.	Završni umjetnički rad velikog formata na metalnom/aluminijskom nosiocu	118

3.4. Specifikacija korištenih materijala	119
3.4.1. Akrilni slikarski materijali za obradu nosioca i gradnju slike	119
3.4.1.1. Akrilne boje PRIMAcryl® Schmincke	121
3.4.1.2. Evidencija PRIMAcryl® Schmincke akrilnih boja koje su korištene pri gradnji likovnih djela	122
3.4.1.3. Schmincke mediji	124
3.4.1.4. Produkti za početno premazivanje	125
3.4.1.5. Gelovi	127
3.4.1.6. Paste	133
3.4.1.7. Slikarski mediji i dodaci	136
3.4.1.8. Završni zaštitni firmisi i lakovi	138
3.4.2. Granulat – pijesak	140
4. REZULTATI	141
4.1. Grafički i shematski prikaz istraživanja	141
4.1.1. Grafički prikaz istraživanja	142
4.1.2. Shematski prikaz istraživanja	143
4.2. Specifikacija svih nastalih radova	143
4.2.1. Autorske skice	143
4.2.2. Djela manjeg formata na različitim nosiocima	144
4.2.3. Proizašli umjetnički radovi velikog formata	145
4.3. Prikaz u fotografskom mediju	146
4.3.1. Tkanje	147
4.3.2. Drvo	150
4.3.3. Pleksiglas (akrilno staklo)	154
4.3.4. Metal (aluminij)	157
5. ZAKLJUČCI	160
6. LITERATURA	163

1. UVOD

Kontekst ovog umjetničkog istraživanja je međusobna povezanost faktora ideje/koncepta i likovne kakvoće/značaja slikarskog materijala, koja uvjetuje stvaranje umjetničkog likovnog rada, odnosno formiranja slikarskog djela kao kompozicije tj. spoja materijalnih likovnih elemenata u vizualnu, kreativnu, smislenu cjelinu.

Cjelokupan slikarski materijal te način njegove upotrebe, određuju ne samo kvalitetu slike u zanatskom dijelu, već i mogućnost ili završni stupanj ostvarenja likovne zamisli, čemu je u ovom istraživanju dana prednost.

Ideja i upotrijebljeni materijal sa njegovom specifičnom likovnom kakvoćom/izričajem koji je određen svojstvenim mogućnostima i zakonitostima, nerazdvojna su cjelina.

Unutar ovog konteksta glavna je uloga pridana samom nosiocu slike kao polaznom elementu i pomoću tog novog pristupa gradnji i razvoju umjetničkog dijela, ispitivana je važnost uloge nosioca slike u krajnjem ostvarenju, kao i mijenjanju/definiranju likovne ideje.

Slikarska tehnika i alati tijekom istraživanja/izvođenja/stvaranja predumišljajno su predstavljali neizmjenjiv/stalan faktor. Promjenjiva je varijabla bio nosilac slike.

Koncentracija se pridala njegovim objektivnim materijalnim mogućnostima i unutar ovog rada meni njegovom najvažnijem segmentu – likovnoj kakvoći/značaju tj. izričaju.

Cjelokupan proces istraživanja praćen je i bilježen u obliku teksta, skica, rezultata slikarskih eksperimenata, digitalnih/fotografskih snimaka i finalnih, autorskih, umjetničkih djela manjeg i većeg formata na različitim nosiocima te isti ukupan materijal čini ovaj rad koji se prezentira u formi izložbe.

Umjetničko istraživanje u pravcu mogućnosti materijala u slikarstvu započela sam u sklopu svog magistarskog studija Slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani (Slovenija) u periodu 2004.-2006.g.. Baveći se temom „Mogućnosti primjene novih materijala u području likovnosti“ iz predmeta Slikarska tehnologija kod prof. mr.art. Boruta Vogelnika u okviru Slikarskog studija pod mentorstvom prof. mr.art. Hermana Gvardjančiča, posebice sam istraživala akrilnu tehniku te njezin potencijal kombinacije sa različitim materijama. Moje zanimanje za akrilnu tehniku proizlazi također i iz dosadašnjih likovnih radova gdje sam se bavila istraživanjem i analiziranjem mogućnosti ove tehnike i popratnog akrilnog programa za slikarske svrhe kroz gradnju slojevitih likovnih radova u kombinaciji sa različitim umjetnim i prirodnim materijalima.

Dakle, ovim se radom pokušava dati prilog promišljanju gradnje slike u svrhu bolje realizacije umjetnikove ideje te ukazati na važnost funkcije nosioca slike u utjecaju na ostvarivanje cjelokupne likovne zamisli.

Svrha ove disertacije upravo i jest putem produkcije novih, originalnih, autorskih, umjetničkih radova, akcentirati i razjasniti različitost likovne kakvoće materije nosioca, njegovog izričaja te time i utjecaja na primatelja, pri čemu evidencija procesa rada posjeduje valjanju pretpostavku edukativne uloge i značaja.

2. OPĆI DIO

2.1. Faktura

2.1.1. Pojam fakture

Pojam fakture se prema prof. A. Hansen-Löve ubraja u one termine, odnosno postupke, koji su neposredno, iz teorijskog diskursa kubofuturističke likovne umjetnosti preuzeti u diskurs umjetnosti riječi (Flaker i Ugrešić, 1984, 15). Kubofuturizam ili ruski futurizam je interdisciplinarna i formalistička avangardna pojava u ruskoj umjetnosti od 1913. do 1915.g.³ Termin faktura veže se za konstruktivizam i produkcionizam pri čemu se pažnja usmjeravala na problem konstrukcije i to razradom problema fakture (organizacije likovne površine), tektonike (efektivnog iskorištavanja materijala) i konstrukcije (oblikotvorne djelatnosti).⁴ D. Burljuk definira fakturu kao ukupnost svih onih materijalnih i plastičkih svojstava površine slike koja u kubofuturizmu više ne simulira prostor mimetički, nego je postvorena u samosvojan trodimenzionalni objekt („reljef“) haptičkoga opažaja (osjet opipa) (Burljuk, 1913, 102)⁵. Nadalje I. Zdanevič određuje fakturu kao posve općenito „površinsko stanje plohe“ (Zdanevič, 1913, 34)⁶. Prof. A. Hansen-Löve tumači kako se u kubofuturističkoj slici „prelamaju“ tri razine: prostor se razlaganjem transformira u plohe (plošne segmente) slike, kojih je ikonični ili indicijalni znakovni karakter i sam ponovno desemiotiziran „postvarenjem“ površine slike u fizičko-senzualne „realije“ (Flaker i Ugrešić, 1984, 15). W. Hoffman smatra kako se u fakturi slike kvalitete materijala semiotiziraju u „jezik materijala“ i površ toga „gestika“ se nanosa boje realizira u „jeziku kista“ (Hofmann, 1966, 174)⁷. Slikar i teoretičar umjetnosti V. Markov objašnjava fakturu kao „šum materijala“ te kaže „[m]aterijal je mati fakture.“ (Markov, 1914, 64)⁸. Prof. A. Hansen-Löve navodi kako suprotno akademskom „potisnutom nanosu“ boje i dematerijalizatorskom „izravnavanju“ plastičke površine – faktura, kao prvo, proizvodi pojačano *oščuščenje materiala*⁹ i time općenito intenzivira senzualni opažaj, a kao drugo, začudnosni učinak obnaženja (*obnaženie*), koje cjelokupnu signansnu strukturu umjetnine čini predmetom refleksije (Flaker i Ugrešić, 1984,

³ Podatak preuzet iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* pod pojmom „kubofuturizam“ (Šuvaković, 2005, 335)

⁴ Podatak preuzet iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* pod pojmom „konstruktivizam“ (Šuvaković, 2005, 317)

⁵ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.15.

⁶ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.15.

⁷ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.16.

⁸ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.17.

⁹ *osjećanje materijala*

17). Preko navedenih promišljanja od plohe slike dolazi se do tzv. montaže odnosno kolaža te vezano za to I. A. Aksenov prosuđuje kako na mjesto „slikovite konture“ koja proizvodi referenciju, dolazi montaža, odnosno kolaž heterogenih segmenata fature, koji su po načelu „kontrasta“ poredani jedan uz drugi, ili su poslagani jedan preko drugoga. (Aksenov, 1917, 55, 98, 102 i dr.)¹⁰. Na ovu se tematiku nadovezuje R. Jakobson te tvrdi: „Tako osviještena faktura više ne treba nikakva opravdanja, ona postaje autonomnom, traži sebi nove metode oblikovanja, novi materijal; na sliku se lijepe komadići papira, osipa se pijesak. Napokon se koristi karton, drvo, gesta itd.“ (Jakobson, 1919, 3)¹¹. U kontekstu ove teorije prof. A. Hansen-Löve tumači kako uslojene *poverhnosti*¹² nemaju – kao u tradicionalnom akademskom slikarstvu – funkciju „lazura“ (po simbolističkom načelu *prozračnosti*) – one uvijek impliciraju neku vlastitu mimetičku ili ikonografsku referenciju¹³ (Flaker i Ugrešić, 1984, 18).

V. Šklovski u svojim analizama fature podvlači kako se „[c]io rad umjetnika-pjesnika i umjetnika-slikara svodi u prvom redu na to da tvori cjelovito fakturno djelo koje osjećamo u svim njegovim dijelovima.“ (Šklovski, 1923, 101)¹⁴ Nadalje drži kako estetičko osjećanje „konstruiranosti“ i „stvarnosti“ umjetnine proširuje kreativnu svijest u područje „novoga osjetnog i opipnog svijeta“ (Ibid.) koji djeluje protiv automatizacije opažaja i općenito konvencionalnog držanja (Flaker and Ugrešić, 1984, 18). A. Griščenko razlaže kako je „[f]aktura ... Obrada površine platna, osviješten odnos prema slikanju, nanošenju boja u različitim slojevima različite strukture (...) Djelomice na toj bazi, djelomice na bazi težnje da se pojača efekt boja i njihovih elemenata izrasla je želja da se uvedu raznorodni materijali koji dopunjuju efekt slikarstva.“ (Griščenko, 1917, 20)¹⁵. U odnosu na kubofuturističke manifeste te u kontekstu pojma faktura koji se „izravno prenosi na (samo-) prezentaciju glasovno-prozodijske materijalnosti „samosvojne riječi“ (...) poetskoga jezika (*faktura slova*)“ (Flaker and Ugrešić, 1984, 19) V. Šklovski zaključuje kako se „[r]iječ u umjetnosti i riječ u životu duboko razlikuju: u životu ona igra ulogu kuglice na računaljci, u umjetnosti je fakturna, čujemo njezin zvuk, ona se dogovara i saslušava.“ (Šklovski, 1923, 101)¹⁶. V. Kaverin u romanu *Hudožnik neizvesten* opisom slike ocrta pojam fature: „Boje: svijetlozelena, crna, svijetloplava. Na gdje kojim mjestima platnena je podloga očito namjerno ostavljena kakva

¹⁰ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.17.

¹¹ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.17.

¹² *površine*

¹³ Postupak uslojavanja ima korijen u kubofuturističkoj aperspektivici – simultana prezentacija heterogenih isječaka po načelu *obratnoj perspektivi* (Flaker i Ugrešić, 1984, str.18.)

¹⁴ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.18.

¹⁵ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.19.

¹⁶ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.19.

jest. Likovi su slikani isprekidanim potezom kista. Ljepenka – to djelu daje neku drvenost u fakturi (...)" (Kaverin, 1964, 154)¹⁷.

2.1.2. Likovna kakvoća/značaj nosioca slike u smislu prvenstvene važnosti

Materijali nosioca slike pripadnim svojstvima i djelovanjem predstavljaju okosnicu istraživanja mogućeg vizualnog izražavanja unutar granica određene materije i slikarskog medija. Do izražaja dolazi moć materijala - od izbora materijala, preko vizualnog do tjelesnog doživljaja, tj, njihovog neizostavnog ispreplitanja.

Ono što ne vidimo ipak je prisutno i utječe na percepciju i doživljaj. Ono što se nametnulo kao bitno za oblikovanje slikarskog djela jest ponajprije pitanje fenomena nosioca, kakvoće/značaja materijala, boje i strukture, koji kreiraju iskustveni doživljaj gledatelja.

Promjenom likovne kakvoće neminovno se dolazi do mogućnosti da se likovnu ideju razrađuje u različitim pravcima ili nemogućnosti da se istu uopće nastavi razrađivati. Likovna kakvoća svih upotrijebljenih materijala u likovnom dijelu neizostavno utječe na mogućnost razvoja ideje u različitim pravcima

2.1.2.1. Povezanost faktora ideje/koncepta i likovne kakvoće slikarskog materijala

Povezanost faktora ideje/koncepta i likovne kakvoće/značaja slikarskog materijala uvjetuje stvaranje umjetničkog likovnog rada, odnosno formiranja slikarskog djela kao kompozicije tj. spoja materijalnih likovnih elemenata u vizualnu, smislenu, kreativnu cjelinu.

„Slikar je uvijek za svoj likovni izraz birao onaj materijal čiji karakter odgovara karakteru njegovog osjećanja, karakteru motiva ili likovne ideje koju obrađuje“ (Kraigher-Hozo, 1991, 5). Cjelokupan slikarski materijal te način njegove upotrebe, određuju ne samo kvalitetu slike u zanatskom dijelu, već i mogućnost ili završni stupanj ostvarenja likovne zamisli, čemu je u ovom istraživanju dana prednost. Polazi se od teze kako su ideja i upotrijebljeni materijal sa njegovom specifičnom likovnom kakvoćom/izričajem koji je određen svojstvenim mogućnostima i zakonitostima, nerazdvojna cjelina.

¹⁷ Citat prema Flaker i Ugrešić, 1984, str.21.

Unutar ovog konteksta, pridavanjem glavne uloge samom nosiocu slike kao polaznom elementu i pomoću tog novog pristupa gradnji i razvoju umjetničkog djela, ispituje se važnost uloge nosioca slike u krajnjem ostvarenju, kao i mijenjanju/definiranju likovne ideje. Slikarska tehnika i alati tijekom istraživanja ostali su nepromijenjeni, dok je preinačiva varijabla nosilac slike. Koncentracija se pridaje njegovim objektivnim materijalnim mogućnostima i u ovom radu njegovom najvažnijem segmentu – likovnoj kakvoći/značaju tj. izričaju.

Umjetničkim istraživanjem koje se odvijalo u nekoliko međusobno povezanih procesa sa naglaskom na praktičnom slikarskom stvaralačkom razvitku praćenom teoretskim analiziranjem i definiranjem, istraživala se povezanost svih parametara koji čine sliku u njenom materijalnom djelu, promišljeni odabir istih u odnosu na likovnu temu ili zamisao, sa naglaskom na varijabilni karakter nosioca slike u odnosu na njihovo djelovanje tj. svojstvenu likovnu kakvoću/značaj.

Kontekst ovog projekta odnosi se na istraživanje utjecaja odabira nosioca na stvaranje cjelokupnog likovnog djela, definiranje pristupa/ideje i obrade istog. Unutar toga područja u obzir se kao faktor orijentacije uzima likovna kakvoća/značaj nosioca slike u smislu prvenstvene važnosti. Istraživanje je temeljeno na eksperimentiranju i analizi konstruiranja slikarskog umjetničkog djela i njegove percepcije, kroz istraživanje materijala nosioca slike, te optičkog pojma-psihičkog doživljaja u vizualnoj umjetnosti.

Karakter i djelovanje materije nosioca uvodi se kao primaran čimbenik u cjelinu, istu određuje te ovu relaciju/pristup unutar pregleda slikarske građe u široj povijesti umjetnosti koja se tiče vizualnih istraživanja predstavlja kao novinu.

2.1.2.2. Materijali i pripadna likovna kakvoća

Svrha istraživanja je općenito osvijestiti važnost utjecaja nosioca slike tretiranjem istog tijekom rada kao najvažnijeg u gradnji likovnog djela, vidljivošću i djelovanjem njegove likovne kakvoće.

Iz velikog broja materijala pomno su odabrani oni koji su predstavljali najbolju i najsigurniju građu za određenu svrhu, u ovom slučaju četiri materijala za nosioce slike koji se specifično razlikuju u svojoj likovnoj kakvoći/značaju, a to su tkanje, metal/aluminij, drvo i pleksiglas/akrilno staklo. Svaki od navedenih materijala posjeduje sebi pripadajuću karakterističnu likovnu kakvoću, koja svakako svojim određenjem kod čovjeka izaziva

podražaj u smislu svojstvenog doživljaja. Prema tom iskustvenom principu pripadnosti može se asociirati kako navedeni materijali u odnosu na likovnu kakvoću djeluju/zrače npr.: tkanje–toplinu, metal–hladnoću, drvo–muklost i pleksiglas/akrilno staklo–transparentnost. Djelovanje materijala moglo bi se usporediti sa djelovanjem boje koju N. Tanhofer opisuje kao pojavu koja se uvukla u najdublje pore našeg bića, preplavljeni smo njome, opkoljeni sa svih strana, osjećamo ju svim osjetilima (...) Prema tome bismo mogli nadalje povezati sa doživljajem materijala, u smislu osjećaja i doživljaja boje, psihofizikalni fenomen boje koji ovisi o tri čimbenika – o spektralnom sastavu svjetla koje pada na promatrani predmet, o molekularnoj strukturi materijala od kojeg se svjetlo odbija i o našim osjetima na boje, kroz oči i um (Tanhofer, 2008, 20).

Svojstva materijala nosioca slike određuju zanatsko kreativne mogućnosti kao i likovnu kakvoću nosioca koji svojim djelovanjem vode kroz istraživanje. Svaki pojedini nosilac svojom prirodom posjeduje određene karakteristike koje ostaju vidljive u završnom radu, djelujući svojstvenim likovnim značajem.

Dakle, prema danom principu polazi se od slijedećeg:

Tkanje je tople game, specifičnog zrna odnosno površinske strukture. Ono može biti napeto ili visjeti, omogućuje eksperimente kolažiranjem, potenciranje prigušene kakvoće tkanja, osjećaj pokretnosti i lakoće samog nosioca. Otvara aspekt gužvanja, boranja, trganja uz naglasak crte taktilnosti.

Metal se ističe sjajnošću/refleksijom, generira se namjera korištenja površine metala kao ravnopravnog elementa slike, do prekrivanja u smislu reguliranja refleksije. Hladne je game i površinske glatkoće. Istodobno asocijativno poziva na struganje, grebanje i ostavljanje tragova.

Drvo djeluje muklo, teško, podliježe savijanju i prirodnom raspucavanju. Posjeduje određenu toplinu i plemenitost, odiše starošću. Namjera vidljivosti godova i korištenja stanovite sirovosti koju posjeduje u svom karakteru potiče na mislenost o drvu kao živom organizmu u smislu npr. njegovog konstantnog reagiranja na vlagu.

Pleksiglas/akrilno staklo po svojoj je prirodi transparentno/prozirno, omogućava mobilnost, asociira na trodimenzionalnost, hladnoću, dubinu. Istovremeno posjeduje krhkost i žilavost te time na neki način unaprijed poziva na višestruki pristup tretiranju i putu percepcije u smislu potrebe za slojevitošću kako bi se umanjila mogućnost lomljivosti, ali se dakle otvara i potpuno oprečan pristup kroz dojam otpornosti i izdržljivosti.

2.1.2.3. Semiologija slikarstva (materijalistička teorija slikarstva)

Semiologija slikarstva je znanstvena metajezikička metoda opisivanja i objašnjavanja slike kao specifičnog značenjskog izraza i slikarstva kao značenjske paradigme (sistema, konteksta, prakse) (Šuvaković, 2005, 554). Prema M. Šuvakoviću za semiologiju slikarstva bitno je pitanje što je slika te što je djelo tj. oslikana površina.¹⁸

Materija i energija su, s materijalističkog stajališta, osnovni oblici postojanja svijeta. U likovnim umjetnostima materijom se naziva materijal koji se pikturno, skulpturalno ili grafički oblikuje. Materijalistička teorija slikarstva polazi od toga da je svaki, pa i likovni znak definiran označiteljem tj. prodorom označitelja (materije) u označeno (pojam, predodžbu, zamisao) koje se prikazuje slikom te ova teorija pokazuje kako se specifična likovna materija (boja, tekstura podloga) preobražava u značenje i kako značenja slike ovise o uspostavljenom materijalnom poretku. Materijalistička semiologija slikarstva promatra sliku kao materijalnu činjenicu koja nastaje iz preobrazbe materije u formu i forme u znak, a znaka u kulturološki vrijedan kod i društvenu vrijednost (Šuvaković, 2005, 362).

2.2. Teoretska (tehnološka) karakterizacija slikarskih materijala i pripadnih pojmova

2.2.1. Sastavni materijalni dijelovi slike

Da bismo u praktičnom radu imali uspjeha i da bismo udovoljili postavljenim zadacima potrebno je poznavanje – površine slikarske podloge ili predmeta na kojem ćemo raditi te – materijala kojim ćemo izvoditi radove na raznim površinama, slikarskim podlogama i predmetima (Fressl, 1966, 8).

Slika se sastoji iz podloge slike i slojeva boje. Podlogu slike čini nosilac slike sa potencijalnim slojevima osnove ovisno o samoj slikarskoj tehnici. Nosilac slike po svojoj funkciji nosi djelo i njega čine svi materijali na čijim se površinama slika te isti mogu biti pokretni i nepokretni, a slike izvedene na njima zovu se pokretne-štafelajske i nepokretne-zidne. Nosioci za pokretne-štafelajske slike dijele se na lake i elastične u koju skupinu spadaju tkanje/platno, papir i karton/ljepenka, te na teže i čvrste gdje spadaju masivne drvene ploče, vlaknatice, ljepljenice, metalne, staklene, pleksiglas, razne cementne ploče i ostale vrste ploča različitih materijala.

¹⁸ Iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* pod pojmom „materija“ (Šuvaković, 2005, 362)

Nosilac slike, osnova i slojevi boje moraju biti, ovisno o svojoj funkciji, uvijek posebno odabrani i pripadno po potrebi obrađeni. Oni su međusobno uvjetovani te se njihova svojstva trebaju upotpunjavati kako bi kao nova cjelina mogli nepromijenjeno trajati što dulje.

2.2.2. Materijali nosioca slike

Sve materijale na čijoj se površini slika naziva se prema njihovoj funkciji nosioci slike. U ovom je istraživanju naglasak upućen na četiri vrste materijala koji su pri radu koristili kao nosioci slika, a to su tkanje, metal/aluminij, drvo i pleksiglas/akrilno staklo. U sljedeća četiri poglavlja isti će biti teoretski okarakterizirani.

2.2.2.1. Tkanje

Povijest

Do 15. st. drvo je bilo kapitalni i načelno jedini nosilac štafelajskih slika. Zatim se drvo počinje prevlačiti (kaširati) tankim lanenim ili konopljinim tkanjem, na koje se nanosila osnova kako bi se slika očuvala od eventualnih pukotina slijepljenih dasaka. U 14. i 15. st. za nosioce su se najviše upotrebljavali materijali poput drva, zida, lana i svile. Oko 1500.g. kao samostalni nosioci pojavljuju se laneno i konopljino tkanje. Pamučna i jutena tkanja uvedena su u 19. st., a ista spadaju u slabije nosioce.

Tkanje se kao nosilac u početku upotrebljavalo samo za djela koja su služila za dekorativne svrhe i nisu imala namjenu biti trajna. Vremenom je tkanje dobivalo prednost nad drvenim nosiocem, jer je bilo lakše i kao takvo jednostavnije prenosivo te se na njemu moglo izvoditi djela većih dimenzija.

Postoje različite vrste tkanja koje se mogu koristiti za slikarske svrhe, a to su lan, konoplja, pamuk, juta, svila te razna umjetna tkanja, međutim, za nosioca je u ovom istraživanju odabrano laneno tkanje koje spada u najkvalitetniji izbor.

Lan (*lat. Linum usitatissimum*)

Lan je najplemenitiji tkani materijal za nosioca slike te ima tanko, mekano vlakno svilenog sjaja dužine 30 - 75cm, a po kemijskom je sastavu uglavnom celuloza. Kvalitetne vrste lana su sivkasto-srebrne ili žućkasto-sive boje, dok su tamno smeđe i zelene vrste slabije kvalitete. Kvalitetna lanena tkanja predstavljaju čvrste i trajne nosioce.

Načini tkanja

Svako tkanje složeno je iz vertikalnih i horizontalnih niti. Vertikalne niti zovu se niti osnove, a horizontalne su niti potke. Kod kvalitetnih tkanja niti osnove i potke jednakomjerno i čvrsto su predene te se prilikom izrade pravilno križaju. Niti osnove su tanje i jače zategnute, dok su niti potke labavije i provlače se kroz njih po određenom redu. Postoje različiti načini tkanja o kojima također ovisi i svojstvo samog tkanja.

Izbor tkanja za slikarske svrhe

Tkanja se za slikarske svrhe odabiru prema vrsti i kvaliteti sirovine, načinu vezanja niti, debljini predene niti te po kvaliteti i elastičnosti pređe. Za slikarske svrhe najbolja su lanena i konopljina tkanja koja bi trebala biti gusta, čvrsto predena, bez dlačica i drvenastih dijelova. Zrno tkanja čini hrapavo-zrnastu strukturu površine te se prema istom tkanju dijele na ona sa sitnim, srednjim i krupnim zrnom, što ovisi o kvaliteti pređe i načinu tkanja. Visina zrna donekle uvjetuje način slikanja u smislu da će na visokom, krupnom zrnju tanki slojevi boje izgledat isprekidano, što znači da ono više pogoduje grubljem i debljem nanosu boje.

Obrada tkanja

Kako bi se tkanju po potrebi poboljšale i modificirale karakteristike potrebno ga je obraditi. Obrada se sastoji iz nekoliko etapa, što ovisi o slikarskoj tehnici te parametrima koje određuje namjera umjetnika. Dakle, uobičajeno se obrada tkanog nosioca sastoji iz napinjanja istog na klinasti okvir¹⁹ nakon čega se vrši močenje tkanja hladnom ili mlakom vodom pomoću prirodne spužve radi istežanja i poravnanja. Nakon sušenja vrši se postupak impregniranja koje se može izvoditi tutkalom odnosno životinjskim ljepilom 3-6% koncentracije, nekim sintetskim ljepilom za slikarske svrhe ili ovisno o vrsti osnove, u nekim slučajevima nije potrebna impregnacija. Prema R. Masseyu, [i]mpregnacija je svaki materijal koji se koristi da popuni i izolira podlogu (Massey, 1980, 16). Svrha impregniranja je višestruka i ovisi o samom nosiocu i tehnici slikanja, a radi se o prvom stupnju zaštite nosioca od negativnog djelovanja veznog sredstva boje i o učvršćivanju nosiočeve materije. Kod jače upijajućih nosioca impregnacijski sloj smanjuje njihovu upojnost i tako osigurava kvalitetnije nanošenje slojeva osnove. Sljedeći stupanj zaštite tkanja čine slojevi osnove koji se nanose nakon sušenja impregnacije. Osnova ili preparacija je obrada površine nekog materijala, tj. nosioca

¹⁹ Klinasti okviri (*franc. châssis à clefs, njem. Keilrahmen*) – okviri za napinjanje tkanja koji dolaze u upotrebu u toku 18.st. koji dozvoljavaju razmicanje letvica u slučaju potrebe reguliranja napetosti tkanja, pomoću jednog ili dva drvena klina uložena u uglovima okvira (Summrecker, 1973, 33).

koja se sastoji od nekoliko međusobno povezanih nanosa. Osnova općenito služi za čuvanje i učvršćivanje nosioca slike te ga štiti od mogućeg negativnog djelovanja veznog sredstva boje ili slojeve boje štiti od potencijalnog negativnog djelovanja agresivnih sastojaka u samom nosiocu. Nadalje čvrsto i trajno uz sebe veže slojeve boje te može imati i estetsku ulogu. Postoje četiri osnovne vrste osnova, a to su tutkalna/posna osnova (kredna), polu-uljena osnova (emulziona), uljena osnova i disperzatna osnova.

2.2.2.2. Metal

Povijest

Metali su vrlo rano predstavljali kvalitetnu podlogu za dekorativno, linearno izražavanje dvodimenzionalnog karaktera. Zlato i srebro koriste se već u kameno doba, a bakar, olovo i srebro krajem 4. tisućljeća pr.n.e. Slikanje na metalnim pločicama u dekorativne svrhe vezano je u srednjem vijeku uz sakralnu umjetnost, a kasnije se koristio i emajl. U 17. st. Hans Holbein slika na srebrnoj foliji.

Tehnološke karakteristike metala

Metali su materijali koji se odlikuju čvrstoćom, neprozirnošću, specifičnim sjajem i mogućnošću obrade lijevanjem i kovanjem, a dijele se na crne i obojene metale. Crni metali su željezo sa svojim legurama, mangan i krom, dok u obojene metale spadaju teški metali (bakar, olovo, nikal, cink, kalaj, kadmij, kobalt), lagani metali (aluminij, magnezij, litij, berilij), plemeniti metali (zlato, srebro, platina, paladij, iridij), rijetki metali (molibden, volfram, vanadij, živa) i radioaktivni metali (radij, uran, torij).

Sve metalne ploče imaju svojstvo linearnog širenja i stezanja/skupljanja pri promjeni temperature.

Svi metali osim zlata, platine i u određenim uvjetima i srebra, na zraku i vlazi oksidiraju tj. prekriju se tankom prevlakom oksida, karbonata, sulfida ili slično, koju se u praksi naziva patinom. Patina neke metale štiti od daljnjeg propadanja (aluminij, kalaj, cink, bakar), ali u većini slučajeva metali u lošim uvjetima propadaju i dalje. Npr. kod željeza se proces oksidacije odvija sve dok se metal sasvim ne raspadne u rđu. Svi metali osim platine i zlata jako su osjetljivi i na kiseline.

Klasične metalne ploče odnosno limovi za nosioce slike općenito nisu idealni, jer se kako je već napomenuto promjenom temperature stežu i rastežu, nadalje na njima se manifestiraju

izvjesna elektrolitska djelovanja, dobri su vodiči topline i osjetljivi su na djelovanje sunca. Unatoč navedenom, metalni nosioci uz dobru primjenu i obradu, mogu predstavljati podobnog nosioca na što se ovim radom ukazalo. Metali koji su odabrani za podloge pri istraživanju su aluminij i cink te će se u daljnjem tekstu objasniti njihove značajke.

Aluminij (Al)

Aluminij je kemijski element koji u periodnom sustavu elemenata nosi simbol Al. Isti je kovina koja je zbog svojih dragocjenih svojstava za kratko vrijeme po proizvedenoj količini dospjela na drugo mjesto među tehničkim kovinama. Ta su svojstva aluminijska mala gustoća, dobra provodljivost električne struje i topline, visoka reflektivnost na svjetlost i zračenje, visoka čvrstoća njegovih slitina i dobra otpornost prema atmosferi. Najčistiji aluminij ima boju kao srebro, a trgovački zbog primjesa željeza i silicija ima malo modrikast sjaj (Štrumberger, 1998, 205). Zbog male specifične težine i ostalih svojstava uvelike se primjenjuje u avijaciji, gradnji brodova, vozila, motora, u kemijskoj industriji, za ukrasne predmete, u građevinskoj industriji itd.

Aluminijske ploče (limovi) za slikarske svrhe

Ploče lakih metala (kao aluminij i njegove legure) imaju mnogo glađu površinu od željeznih ploča te ih se prema potrebi može ohrapaviti. U tom slučaju potrebno ih je prethodno odmastiti benzinom ili alkoholom. Aluminijske ploče su osjetljive na kiseline i lužine. Elektrolitska oksidacija tj. eloksal postupak je obrada aluminijske ploče kemijskim putem. Na površini se stvara porozni eloksirani sloj koji dobro prima i veže nanose raznih vrsta osnova. Suvremenim eloksal pločama nije potrebna nikakva dodatna obrada.

Saćaste aluminijske ploče

Razvojem zrakoplovne, pomorske i željezničke industrije u 20. stoljeću izumljene su saćaste aluminijske ploče koje imaju dimenzijsku stabilnost i postojanost te su vrlo lagane. Odličan su nosilac za slike, radove u vinilu ili fotografije velikih dimenzija. Saćaste aluminijske ploče lakše su i jače od šperploče od kojih su i dimenzijski stabilnije te im ne trebaju dodatni pojačivači i podupirači. Ako su ploče odmašćene i izbrušene (ohrapavljene), dobro primaju uobičajene slikarske osnove. Ploču se može prekriti i tanjim, rjeđe tkanim tkanjem koje se na istu lijepi ljepilom po preporuci proizvođača te se na tako kaširano tkanje po potrebi nanosi osnova. Saćaste aluminijske ploče upotrebljavaju i restauratori za podupiranje starih slika na panelima.

Suvremena obrada metalnih ploča akrilnim materijalima

Suvremena obrada metalnih ploča akrilnim materijalima vrši se na nosiocima koji trebaju biti čisti od hrđe i masnoća, dok željezni metali moraju biti premazani mat sintetskim, anti-hrđajućim premazom. Kod metala koji su skloni hrđanju, nakon čišćenja i odstranjivanja hrđe, akrilnim bojama se može slikati direktno. Na nosioce od ne-hrđajućih metala poput aluminijske, mjedi, bakra itd. te također cinka i galvaniziranog željeza akrilnom tehnikom slika se također direktno. Kako bi se osigurala veća ljepljivost za podlogu boje se mogu pomiješati sa akrilnim vezivom ili medijem, a u slučaju želje za postizanjem bijele podloge može se koristiti akrilne proizvode pokrivnog karaktera za impregnaciju i prepariranje.

2.2.2.3. Drvo (*grč. pinax*)

Povijest

Drvena ploča je kao nosilac štafelajske slike prisutna više od 4000 godina u zapadnom svijetu. Grci su skupljali svoje najvrjednije slike u Pinakotekama (zbirke radova na drvetu), dok Faiyumski portreti rađeni na drvenom nosiocu datiraju iz Egipta (1-2. st.n.e.). U Sredozemlju se već u VI. st. pojavljuju i prve ikone, koje kasnije u gotici prerastaju u monumentalne triptihe na drvetu. Srednjovjekovni umjetnički cehovi stvarali su rigorozne uvjete za pripremu drveta koje nije smjelo biti neodležano, crvljivo ili čvorasto.

Drveni nosioci

Podjela drvenih nosioca za slikarske svrhe odnosi se na tri osnovne grupe, a to su masivne daske, ploče vlaknatice i iverice te ploče ljepljenice pod koje spadaju šperploče i panel ploče.

Masivne daske kao nosioci slike

Masivne drvene ploče ne spadaju među idealne nosioce za slikarske svrhe, zbog stalnog reagiranja na relativnu vlažnost zraka pri čemu se šire, skupljaju, krive i pucaju, što dovodi do pucanja osnove i slojeva boje.

Trajnost drveta

Kako bi drvo bilo trajnije postoje parametri prema kojima se može odrediti ova mogućnost. Dakle, vrste drva sa tamnom srži trajnije su od onih sa svijetlom, drvo bogato ekstraktnim tvarima, naročito ako su neke otrovne, trajnije je od drva sa manjim sadržajem istih, smola povećava trajnost drva, ali ona nije jedino i apsolutno mjerilo trajnosti, daleko je važniji

sadržaj ekstraktnih tvari koje djeluju toksično. Drvo u čistom i suhom zraku ili u vodi gotovo je neograničeno trajno, ako je zaštićeno od napadaja gljiva i insekata. Prema djelovanju svijetla vrlo je postojano, osim što mijenja svoj prirodni ton (žuti, tamni).

Načini rezanja sirovog trupca

Sirovi trupac drveta može se rezati različitim načinima, koji direktno djeluju na kvalitetu i potencijal dobivene drvene daske za slikarske svrhe. Načini rezanja su tangencijalni, radijalni i transverzalni ili poprečni rez. Tangencijalni rez je najekonomičniji način rezanja, ali je za slikarske svrhe upotrebljiva samo srednja daska tzv. srčanica i dvije susjedne daske tzv. srednjice nešto lošije kvalitete. Radijalnim načinom rezanja dobivaju se daske čiji su godovi vertikalni te su stoga sve upotrebljive za slikarske svrhe, budući da kod paralelnih godova nema opasnosti od savijanja daske na jednu stranu. Transverzalni ili poprečni rez daje daske koje se najčešće upotrebljavaju za drvorez te niti tada daska nije u jednom komadu, jer prilikom sušenja raspucava radijalno prema srcu, pa je potrebno manje komade lijepiti međusobno.

Odabir drveta za slikarske svrhe

Idealno drvo za slikarske svrhe mora imati takove osobine koje će pridonijeti trajnosti samog nosioca, ali i očuvanju likovnog djela izvedenog na njemu. Dakle, drvo se ne smije kriviti i pucati, što se odnosi na potrebu za pravilno rezanim daskama paralelnih godova. Nadalje, ne smije sadržavati prevelik udio tvari koje štetno djeluju na vezivo i boju kao što su lignin, tanin, smole, vosak itd. Za slikarske je svrhe pogodnije drvo kod kojeg je manja razlika između ranog i kasnog rasta, što se očituje na manje vidljivim godovima, zbog jednoličnosti sadržaja vlage u čitavom drvetu.

Ploče vlaknatice

Vlaknatica je ploča napravljena od vlakanaca drva ili drugih lignoceluloznih tvari (slama, razne jednogodišnje biljke i otpadni papir), njihovim prepletanjem u sloj stisnut između valjaka ili u preši sa pločama. Za vrijeme proizvodnje mogu se dodavati sredstva za poboljšanje mehaničkih svojstava i otpornosti protiv vlage, vatre, insekata i gljiva. Ploče vlaknatice mogu imati jednu glatku stranu i jednu hrapavu, a mogu imati i obje glatke strane (danas se proizvode različite vrste). Hrapava strana nastaje zbog žice, koja se upotrebljava radi cijeđenja viška vode. Vlaknatice glatke sa obje strane proizvode se prešanjem suhih slojeva vlakanaca.

Kvaliteta ploča vlaknatica varira ovisno o sirovini, načinu izrade i vrsti dodataka te ove ploče predstavljaju relativno dobre i trajne nosioce, međutim posjeduju prednosti u odnosu na masivne drvene daske, jer se manje krive, lome i raspucavaju .

Ploče iverice

Iverica je ploča izrađena od iverja drva ili drugih lignoceluloznih tvari, slijepljena organskim vezivom ili nekim umjetnim ljepilom. Oko 95% iverice proizvodi se od drva, a ostalo od pozdera (otpada) lana i konoplje te vlakanaca šećerne trske.

Ploče ljepljenice

U ovu grupu spadaju šperploče ili furnirske ploče i panel ploče ili stolarske ploče.

Šperploče ili furnirske ploče sastavljene su i slijepljene od više listova furnira te će ploče ljepljenice loše kvalitete reagirati na vlagu i dolaziti će do odljepljivanja furnira. Furniri su tanki slojevi (listovi) drva jednake debljine, izrađeni ljuštenjem, rezanjem ili piljenjem trupaca za furnire. Kvaliteta furnira ovisi o vrsti i kvaliteti drveta i načinu rezanja (kao kod masivne daske). Kakvoća ploče ljepljenice ovisi prvenstveno o svojstvima samih furnira, načinu njihovog ljepljenja (rasporedu slaganja) i vrsti ljepila. Postoje ploče u rasponu od najbolje do najlošije kvalitete. Kvalitetna ploča ljepljenica predstavlja dobar nosilac slike (brodske i avionske šperploče).

Panel ploče ili stolarske ploče sastoje od srednjice sastavljene od letvica ili ljuštenih furnira te od obložnih furnira kojima je smjer vlakanaca okomit na smjer vlakanaca letvica. Letvice i obložni furniri spojeni su ljepilom. Panel ploče mogu biti različite kvalitete ovisno o načinu izrade.

Bitno je napomenuti kako danas postoje i specijalno izrađene drvene ploče za slikarske namjene.

2.2.2.4. Pleksiglas/akrilno staklo

Pleksiglas je plemeniti materijal (lijevani polimetil metilakrilat - PMMA) odnosno termoplastična masa koja u ponudu dolazi u obliku ravnih ploča, punih profila i cijevi. Kao i svi akrilni materijali, poznat je po svojoj trajnosti te stalnosti boje i čvrstoće čak i nakon duže izloženosti lošim vremenskim prilikama. U usporedbi s ostalim plastičnim materijalima

pleksiglas ima veliku površinsku tvrdoću, a može biti prozirnog, neprozirnog ili obojenog izgleda.

Svojstva pleksiglasa/akrilnog stakla

Transparentnost (prozirnost)

U bezbojnoj formi transparentan je kao i najbolje optičko staklo. Propuštanje bijelog svjetla je 92% što je najveće fizičko moguće propuštanje kod neke tvari.

Otpornost na udarce

Akrilni slojevi su 6 do 17 puta otporniji od običnog stakla debljine 0.3cm do 0.6cm. Kod jakih udaraca, snažnijih od granice otpornosti, akril se razbija na velike, ne oštre dijelove (stoga je manje opasan od stakla).

Vodootpornost

Dugogodišnjim izlaganjem akrila vanjskim utjecajima u različitim sustavima primjene pokazalo se kako je njegova vodootpornost superiorna ostalim transparentnim plastičnim materijalima.

Otpornost na kemikalije

Akrilna plastika otporna je na većinu kemikalija, uključujući i spojeve anorganske lužine i kiseline, kao što su amonijak i sumporna kiselina te alifatske ugljikovodike, dok nije otporna na benzin, klorirane ugljikovodike, terpentini, benzen, toluen, etilni i metilni alkohol, organske kiseline (octena kiselina, fenoli, lysol), lake razrjeđivače, estere, ketone i etere.

Težina akrilnog stakla

Manja je od polovine težine stakla, iznosi npr. 43% težine aluminijske.

Dimenzijska stabilnost

Akrilni list poznat je po svom svojstvu smanjivanja u uvjetima dužeg vremenskog korištenja.

Otpornost na toplinu i hladnoću

Akrilni materijal može izdržati više temperature na kraće vrijeme, ali pri tim uvjetima omekšava i mijenja formu. Dakle, akril reagira na toplinu, međutim ne reagira na hladnoću te ne postaje krt i lomljiv.

Mogućnost obrade

Error! Bookmark not defined. pomoću alata i strojeva za obradu metala i drveta. Moguće ga je piliti, glodati, tokariti, bušiti, brusiti i polirati odnosno obrađivati kao drvo ili mekani metal. Kad se zagrije na povoljnoj temperaturi, moguće ga je formirati u gotovo svaki oblik.

Obrada pleksiglasa/akrilnog stakla za slikarske svrhe

Ove ne-upijajuće podloge moraju biti prvo očišćene i odmašćene npr. špiritom. Tada ih je potrebno lagano ohrapaviti brusnim papirom i premazati jednim slojem akrilnog medija, veziva ili impregnacije kako bi se osigurala adhezija sljedećeg sloja. Za vrijeme slikanja akrilne boje se preporuča miješati sa akrilnim medijem ili transparentnim lakom u omjeru 1:1 do 1:2 radi osiguranja prionjivosti. Kod svih ne upijajućih podloga adhezija navedene mješavine akrilne boje je jednaka, ali nije osigurana od mehaničkih utjecaja.

2.2.3. Akrilna slikarska tehnika

Akrilna slikarska tehnika je brzo sušuća, sastoji se od pigmenata raspršenih u akrilnom vezivu, a boje se pri slikanju razrjeđuju vodom te nakon sušenja postaju netopive u vodi.

2.2.3.1. Povijest

Polyacrylic je patentirao njemački znanstvenik Otto Rohm 1915.g. Meksički slikari murala (zidnih slika), posebno umjetnici Diego Rivera, Jose Clemente Orozco i David Alfaro Siqueiros, već 1920.g. eksperimentiraju ovim novim akrilnim vezivom. Tražili su tehniku za zidno slikarstvo koja bi bila pogodnija od klasičnog fresco slikanja u smislu olakšanja procesa gradnje slike te tehnološki otporniju na klimatske uvjete. Pokusi akrilnim medijem nastavljeni su u SAD-u, najprije za dekorativne tehnike, a zatim za zidno i štafelajno slikarstvo. Oko 1950.g. akrilne slikarske boje pojavljuju se na američkom tržištu te ih je između ostalih koristio slikar Jackson Pollock, ali i brojni drugi onodobni američki slikari. Upotreba akrila

vrlo brzo expandira u Europu, isprva kao vezivo za impregnacije i izolacije, zatim za pravljenje kolaža te zatim postaje samostalna slikarska tehnika.

2.2.3.2. Akrilni medij

U odnosu na starije slikarske tehnike poput ulja, tempere ili gvaša, bitna značajka akrila je što suši u vrlo kratkom vremenu odnosno ima kratku *otvorenu fazu*.²⁰ Ovu odliku se, ovisno o načinu rada i predznanju samog umjetnika, može vrlo pozitivno iskoristiti, međutim je važno napomenuti da nekim slikarima može predstavljati problem jer diktira brži način slikanja u odnosu na tradicionalne tehnike. Kod akrila trajanje otvorene faze ovisi o debljini filma odnosno iznosi od 5 do 60 minuta. Krajnje debeli slojevi akrila prvo suše površinski, a konačno je osušivanje dovršeno nakon nekoliko sati. Na površinski, djelomično osušen sloj moguće je odmah nanositi nove slojeve boje, jer pri sušenju akrila ne dolazi do deformacija. Akrilne boje suše fizikalnim putem na način da voda isparava iz boje ili je djelomice upija podloga te na taj način na površini ostaje očvrtnuta akrilna boja otporna na vodu. Kako je već prethodno navedeno, kratka otvorena faza akrilnog medija ima prednosti poput slojevite gradnje slike bez čekanja, vidljivosti poteza i traga kista u bojenom sloju, dopuštanja preslikavanja i doslikavanja bez dugog čekanja, mogućnosti brzog podslikavanja i nanošenja lazura, spontanosti slikarskog pokreta te poticanja na konceptiranje kreacije djela.

Akrilno vezivo

Akrilno vezivo je bespigmentna, mliječno bijela tekućina, po kemijskom sastavu disperzija vode i akrilata (estera poliakrilne i metakrilne kiseline) najčešće u omjeru 1:1, koja sušenjem postaje vodeno bistra pri čemu nastaje očvrtnuti film visokog elasticiteta koji vremenom ne puca niti tamni. Pojedina polimerna veziva se međusobno mogu uvelike razlikovati, pri čemu postoji mogućnost i uzajamne nekompatibilnosti, zbog različitog omjera pri proizvodnji dodanih komponenti (stabilizatora, omekšivača, sredstva za vlaženje, usporivača sušenja i slično). Na tržište se uz pripremljene boje plasira i širok raspon različitih akrilnih veziva specifičnih karakteristika. Akrilna boja u sebi sadrži dovoljnu količinu veziva, tako da prilikom klasičnog slikanja u većini slučajeva nije potrebno nikakvo pomoćno vezno sredstvo ili medij. Miješanjem akrilnog veziva i kvalitetnih umjetničkih pigmenata akrilne boje mogu

²⁰ Otvorena faza određene slikarske boje podrazumijeva vrijeme od trenutka kada je boja istisnuta iz tube u odgovarajućoj konzistenciji, do onog trenutka kada je njezina konzistencija takva da je onemogućen daljnji tretman.

se pripremiti i samostalno. S obzirom da je akrilno vezivo disperzivno, u svježem stanju akrilna boja ima djelomično mliječni izgled zbog karaktera samog veziva, međutim sušenjem odnosno isparavanjem vode nestaje ta bjelkasta nijansa. Zbog navedenog razloga, akrilne boje neznatno tamne nakon učvršćivanja te se prilikom slikanja ovo svojstvo treba uzeti u obzir, ali iskustvom i uigranošću ova značajka ne predstavlja prepreku.

Akrilne boje

Akrilne boje mogu se pripremiti samostalno kombinacijom dobrog akrilnog veziva sa kvalitetnim umjetničkim pigmentima u odgovarajuću konzistenciju, nakon čega ih je obavezno potrebno čuvati u zatvorenoj posudi sa kvalitetnim zatvaračem. U odnosu na boje iz vlastite radinosti, tvorničke su boje ipak trajnije, ali treba obratiti pažnju na njihovu starost. Na tržištu je u ponudi mnogo boja različitih proizvođača i ne preporuča se njihovo međusobno miješanje. Neki od najboljih proizvođača akrilnih boja su tvornice Schmincke, The Winsor & Newton, Liquitex, Lefranc & Bourgeois, Royal Talens, Golden, Lascaux, Grumbacher idr.

Konzistentna stabilnost akrilnih boja

Karakteristike disperznog veziva ujedno su i karakteristike akrilnih boja. Akrilne boje lagano se istišću iz tuba, zadržavaju svojstvenu pastoznu strukturu te dopuštaju i zaglađeno razmazivanje. Mekan pasta je postojana i kod pigmenata koji uobičajeno imaju slabu stabilnosti (organski pigmenti). Konzistencija svježih akrilnih boja se otprilike podudarati sa onom uljenih boja.

Prilikom slikanja nije preporučljiva temperatura niža od 8°C, a i temperatura samog nosioca utječe na rezultat.

Kompatibilnost akrilnog medija sa ostalim slikarskim veznim sistemima

Proizvođači akrilnog programa koriste isključivo postojeane i kompatibilne pigmente u odnosu na akrilno vezno sredstvo, što zaključno garantira kvalitetu. Akrilni vezni sistem je nekompatibilan sa svim ostalim slikarskim veznim sistemima. To je razlog iz kojeg se čak ne preporuča koristiti akrilne boje i njihov popratni materijal različitih proizvođača, iako se radi o istovrsnom tipu vezivu.

Postojanost akrilnog medija

Zbog svoji iznimnih svojstava, akrilni je medij jedan od najpostojanijih sistema. Odlike koje ga karakteriziraju su da akril suši u otporan film te se isti teško mehanički oštećuje, čak i brušenjem, a oštećenja su vidljiva tek nakon tretiranja grubljim brusnim papirom. Nadalje, očvrtnuti slojevi nanoseni na tkanje, prosušeno drvo ili papir nisu osjetljivi na temperaturne promjene i vlažnost. Plastičan film je savitljiv i njime može se manipulirati bez opasnosti od pucanja. Niti jedan slikarski vezivni sistem ne može se usporediti sa iznimnom elastičnošću akrilnog filma. Sloj osušene akrilne boje odolijeva vremenu bolje od bilo kojeg drugog medija, zbog specijalne, izvanredne kombinacije žilavosti i elastičnosti. Prianjanje za sve vrste podloga je izvanredno, osim što površina istih ne smije biti masna, izrazito glatka ili voštana.²¹ Akril lijepi žilavo te se ne može oljuštiti, ostrugati ili otpasti, kemijski je stabilan, ne skuplja se, ne postaje krt i ne mijenja boju starenjem. Budući da je osušeni film netopiv u vodi, skoro ga je nemoguće navlažiti ako se ne koriste specijalna otapala kao aceton ili ksilol.

Sigurnost pri radu

Materijali koji se koriste u akrilnoj tehnici većinom nisu opasni po zdravlje, jer se uglavnom ne upotrebljavaju otrovni pigmenti niti sredstva koja bi iritirala kožu ili uzrokovala alergiju. Bez obzira na ovo vrlo pozitivno obilježje, potrebno je obratiti pažnju na uputu i deklaraciju na pakiranju pojedinog proizvoda, jer neki mogu biti osobito štetni i otrovni.

Funkcionalne naznake pri korištenju akrilnog medija

Posebnu pogodnost predstavlja što se akrilni medij u svježem obliku lako odstranjuje vodom sa slikarskog pribora te se kistovi također dok je boja svježija lako peru u vodi sa eventualnim dodatkom sapuna. Izvanredna izdržljivost i postojanost akrilnog filma rezultira time što se osušeni sloj istog može odstraniti jedino mehaničkim putem, dok je sa tkanine to gotovo nemoguće učiniti što uslijed nepažljivog rukovanja može predstavljati problem.

Posebnu pažnju potrebno je obratiti na datum proizvodnje određenih akrilnih proizvoda, budući da oni starijeg datuma koji više nisu svježiji neće pružiti očekivane rezultate. Iz tog se razloga akrilni program ne bi trebao predugo čuvati niti kupovati u prodavaonicama gdje isti stoji duže u zalihama. Također je posebno važno obratiti pažnju na marku proizvoda koja, ako je renomirana, garantira kvalitetu, budući da je kod akrilne tehnike kakvoća materijala usko vezana za uspješnu realizaciju brojnih mogućnosti koje akril pruža.

²¹ Svojstva nosioca poput masne, izrazito glatke ili voštane površine moguće je u okviru slikarske obrade, uz uvjet poznavanja postupka, modificirati prema želji i potrebi stvaratelja.

2.2.3.3. Nosiocima za akrilnu slikarsku tehniku

Akril je kao slikarski medij pogodan na gotovo svim nosiocima među koje spadaju papir, karton, ljepenka, različite vrste tkanja, drvo, metalni limovi, akrilne ploče, zid itd. dok se na podlogama poput kamena ili cementa može uspješno koristiti uz adekvatan tretman istih. Raznovrsna primjenjivost i univerzalnost akrilnog medija očitovale se kroz povijest u primjeni na najrazličitijim materijalima poput tradicionalnih murala na zidu, reljefnih dekoracija, strukturalnih kolaža, tekstilnih kompozicija te radova izvedenih na staklu i keramici. U odnosu na moguće okolnosti na koje se može naići pri radu na različitim nosiocima, pažnju treba obratiti na određene specifičnosti akrilnog veziva. Dakle, akrilno vezivo ima veliku snagu prianjanja i vezivanja, ali je ugrožava i najmanja prisutnost nekog masnog veziva na površini koju se želi upotrebljavati. Loše veže na uljene osnove te na tvornički impregnirane ploče ljepljenice koje obično imaju voštanu presvlaku. Akrilno vezivo loše prima i na jako glatke površine kao što su staklo, metal i slično, te se u tom slučaju preporuča fino brušenje nosioca prije upotrebe, a u slučaju nanošenja osnove, ista se izvodi tupkanjem.

Akrilno vezivo mnogo bolje prianja na porozni, upijajući materijal. Ako se radi o zidu kao nosiocu, podloga mora biti suha te bez prisutnosti ulja, smola ili drugih masnih materija kao posljedica prijašnje obrade zida. Prevelika poroznost i higroskopsnost također mogu stvarati probleme te se u tom slučaju preporuča impregniranje nosioca akrilnim medijem prije obrade ili slikanja.

Priprema nosioca za slikanje akrilnim medijem

Kod slikanja akrilnim medijem načelno nije potrebna uobičajena obrada nosioca u smislu nanošenja impregnacije i osnove, za razliku od klasičnog postupka gradnje kod npr. slikanja uljenom bojom, gdje je obrada nosioca neophodna zbog njegove zaštite od štetnih djelovanja masnih veziva na razne celulozne supstance u dasci, papiru, tkanju i sličnim materijalima. Bitno je naglasiti kako medij u akrilnim bojama ne oštećuje materiju u podlozi te je sa tehnološkog stanovišta gradnja slike moguća direktno na odgovarajućoj nemasnoj, ne previše glatkoj i umjereno porznoj podlozi. Iz tog razloga priprema nosioca ima više estetsku nego tehnološku funkciju pri čemu se impregniranjem i prepariranjem mogu postići podesna obojenost, tekstura, struktura, upojnost te ostala željena svojstva i efekti.²²

²² Ovaj je navod ispravan, međutim treba napomenuti kako je svaki nosilac entitet za sebe te svojim svojstvima diktira način pristupa, obrade i rada, uz što je tretman istog direktno vezan za likovnu zamisao umjetnika.

Obrada podloge sa različitim tipovima teksture

Postoji više načina za postizanje površine nosioca sa određenom teksturom te će se ovom prilikom navesti neki od njih. Postizanje reljefne podloge može se vršiti utiskivanjem teksture nekog materijala u svježu disperzatu osnovu ili u pastu za modeliranje. Zrnata podloga (poput brusnog papira) postiže se zaprašivanjem pijeska u svježi sloj akrilnog medija te je osušeni grubo zrnati sloj potrebno izolirati slojem akrila kako bi bolje primao bojeni namaz. Moguće je umjesto pijeska, u svježu disperzatu osnovu posipavati neke druge materijale poput komadića papira, tkanina i slično te kasnije sve ponovno prekriti slojem osnove. Teksture izvedene pomoću kista, četke, špantle i sličnog alata, postižu se oblikovanjem paste za modeliranje pomoću navedenog pribora.

Napominje se kako je iznesen samo malen broj mogućnosti kako bi se donekle dočarale mogućnosti koje akril pruža te kako ovakvi i slični načini pripreme podloge pružaju beskonačne mogućnosti inovacija.

2.2.3.4. Pribor za gradnju likovnog djela akrilnim medijem

Kao pribor za gradnju likovnog djela akrilnom tehnikom mogu se koristiti svi alati i dodatni rekviziti koji se uobičajeno primjenjuju za slikarske svrhe.

Kistovi i ostali alati

U akrilnoj tehnici se često koriste najlonski kistovi uz dakako sve tradicionalne vrste kistova, okrugle, plosnate, kvadratne, šiljaste idr. izrađene od različitih životinjskih dlaka. Najlonski kistovi su naročito izdržljivi, vrlo su pogodni za postizanje jednakomjernih nanosa boje te ih je zbog osjetljivosti na jaka organska otapala, važno temeljito oprati vodom odmah nakon upotrebe. Pored kistova za gradnju slike mogu se koristiti razne slikarske lopatice, špantle, slikarski noževi, ali i spužve, krpice, *air brush*²³ uređaji te sav pribor koji po potrebi odgovara za određenu namjenu.

Paleta

Za izradu palete pogodne pri slikanju akrilnom tehnikom najbolje materijale predstavljaju glazirana keramika, emajlirani metal, plastika i staklo. Postoje i posebne palete za akrilnu tehniku koje sistemom specijalnih zatvarača čuvaju istisnute boje svježima odnosno sustavom vlaženja nadomještaju vodu koja hlapi iz boje sušenjem.

²³ Zračni kist

2.2.3.5. Popratni materijali kod slikanja akrilnim bojama

Specifični akrilni mediji pružaju raznovrsne mogućnosti u gradnji slike te otvaraju nove putove i mogućnosti ovoj suvremenoj tehnici. Na tržište od strane proizvođača konstantno dolazi velika količina novih materijala sa specifičnim karakteristikama koji razvrstavaju ove proizvode u kategorije prema vlastitom sustavu. U ovom poglavlju provesti će se generalni pregled po glavnim skupinama akrilnih medija i ostalih dodatka koji dolaze kao asortiman uz akrilne boje, uz napomenu da svaki proizvođač plasira ove proizvode pod različitim nazivima.

Osnovni medij (sjajni medij)

Osnovni medij je standardna disperzatna smola koja nakon sušenja postaje prozirna, sjajnog je karaktera, a čija je upotreba višestruka u okviru akrilne slikarske tehnike. Može koristiti kao izvanredno vezno sredstvo za kolaž, povezivanje različitih granulata u pastu, za pripremu vlastitih akrilnih boja, kao univerzalni fiksativ, za pripravu slikarskih osnova itd., a nalazi se i u tvornički pripremljenim bojama. Iznimno je pogodan za lazurno slikanje, jer osim što služi kao dodatno vezivo, razrijeđenoj akrilnoj boji daje veći sjaj. Osnovni medij na tržište dolazi pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

Mat medij (mat firnis)

Ovaj medij omogućava mat karakter slikanja (poput tempere ili pastela), a proizvodi se tako da se sjajnom mediju dodaje interna supstanca, dakle bez kemijskog reagiranja. Korištenje mat medija obično se prakticira na kraju slikanja, tako da se sekundarno postiže mat karakter slike, ali se svakako isti može koristiti i kao vezivo poput sjajnog medija. Mat medij na tržište dolazi pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

Gel medij

Gel medij je medij gušće konzistencije koji može djelovati mliječno, a sušenjem postaje transparentan ili pokrivan.²⁴ Njegova je namjena upotreba za strukturne efekte. U ponudi postoji velika količina raznovrsnih gel medija, ovisno o proizvođaču, koji mogu biti različitog karaktera zbog dodatka brojnih materijala u vezivnu masu za postizanje iznimnih efekata.²⁵

Gel medij na tržište dolazi pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

²⁴ Neki proizvođači gel medij plasiraju uvijek kao transparentan nakon sušenja, dok je kod drugih gel medij naziv i za one gelove koji nakon sušenja postaju pokriveni.

²⁵ Različiti proizvođači gel medije plasiraju u raznovrsnim varijantama za postizanje efekata poput metalik izgleda, svijetljenja u mraku, blještave površine, 3D efekta itd.

Usporivač (Retarder)

Ovaj medij je djelomično osušeno akrilno vezivo u vodi, čijim se dodavanjem boji bitno produžuje otvorena faza odnosno njime se produžuje proces sušenja bez utjecaja na optički efekt boje. Dakle, minimalni dodatak ovog medija boji bitno usporava trajanje sušenja iste. Retarder na tržište dolazi pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

Zgušćeni medij (Tickener)

Zgušćeni medij je želatinozna, gusta disperzija koja pored osnovnih sintetskih komponenti sadrži i specijalnu komponentu za zgušćivanje. Akrilnoj boji daje veću gustoću čime se postiže pastozni efekt. Miješanjem sa akrilnom bojom djelomice usporava sušenje i boja dobiva mat izgled. Na tržište dolazi pod imenom Tickener.

Pasta za modeliranje

Pasta za modeliranje služi za postizanje reljefnosti te time, kao i gel medij, pruža akrilnoj tehnici brojne mogućnosti u odnosu na tradicionalne slikarske tehnike. Pasta može biti bijele boje ili bezbojna, konzistencija joj je pastoznija od gela te se sastoji iz akrilnog medija i stanovitog inertnog punila. Vrlo zanimljive efekte može se također postići korištenjem za strukturno podslikavanje. Pasta za modeliranje na tržište dolazi pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

Završni lak, firnis

Za konačno premazivanje odnosno zaštitu slike proizvode se mediji različitih karaktera i brojnih mogućnosti primjene. Postoje sjajni, polu-sjajni, polu-mat i mat mediji, čiji odabir ovisi o želji i potrebi samog korisnika. Ovi mediji na tržište dolaze pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

Sredstva za čišćenje akrilnog medija

Akril se, kako je već prethodno napomenuto, u svježem stanju lako odstranjuje sa pribora ili sa slike običnom vodom. Budući da mu je otvorena faza kratka, često se događa da vezivo prijevremeno očvrstne te je u tom slučaju čišćenje moguće samo jakim organskim otapalima. Profesionalna sredstva za čišćenje na tržište dolaze pod različitim imenima ovisno o proizvođaču.

2.2.3.6. Akril i tradicionalne tehnike

Efekt tradicionalnih tehnika postignut akrilnim medijem

Slikanje akrilnom tehnikom bazira se na tradicionalnim tehnikama kojima otvara nove putove i mogućnosti, posebno u području tekstura. Tradicionalne tehnike mogu se uspješno imitirati akrilnim vezivom na razne načine te će se ovom prilikom navesti samo neki, kako bi se ukazalo na potencijal akrilne tehnike.

Efekt uljene tehnike može se postići korištenjem akrilnih boja u kombinaciji sa sjajnim medijem za postizanje sjajnog nanosa sličnom uljenom efektu odnosno dubinskoj refleksiji svjetla, u kombinaciji sa akrilnim gelovima kao i pastama za modeliranje za postizanje različitih efekata uljenog pastoznog namaza, u kombinaciji sa akrilnim firnisom za izvođenje finih sjajnih lazura. Može se slikati i mokro u mokro korištenjem usporivača (retardera) za produženje otvorene faze akrilne boje te koristiti gel medije koji omogućavaju strukturiranu lazuru. Poznavanjem mogućnosti korištenja različitih pomoćnih sredstava, mogu se postići gotovo identični efekti kao i u klasičnoj temperi pri čemu akrilne boje predstavljaju izvanredan slikarski medij za gradnju slike u tradicionalnom, klasičnom smislu slikanja u slojevima, tonirane podloge, podslikavanja, nanošenja lazura isl. Dojam akvarelne tehnike može se postići korištenjem akrilnih boja koje sadrže lazurnije pigmente i njihovim razrjeđivanjem akrilnim medijima, dok se izgled gvaša postiže upotrebom pokrivnijih akrilnih boja i njihovim razrjeđivanjem mat medijima. Također se može slikati i uobičajenim načinom razrjeđivanjem boja vodom uz često dodavanje bijele boje kao i ukomponirati toniranu podlogu nosioca te na kraju slikanu površinu premazati mat završnim lakom.

Kombinacije akrilnog medija i klasičnih tehnika pri gradnji slike (miješane tehnike)

Akrilni se medij može kombinirati sa tradicionalnim tehnikama isključivo pod uvjetom da se gradnja slike vrši prema principu slaganja slojeva od posnog prema masnom te da slojevi nanoseni određenim veznim sistemom moraju biti apsolutno suhi prije korištenja drugog vezivnog sredstva. Prema tom principu može se kombinirati uljena i akrilna tehnika na način da se akril koristi za podslikavanje pri čemu pruža velike mogućnosti pogotovo u području strukturalne podslikane površine. Kombinacija akrila i suhog pastela izvodi se tako da se crtež nanosi pastelom, zatim fiksira mat akrilnim medijem te se nastavlja crtati na mokar, a kasnije na suhi sloj fiksativa. Akvarel i akril predstavljaju idealnu kombinaciju za gradnju slike sklopom nevodotopivih akrilnih slojeva i vodotopivih, parcijalno laviranih slojeva akvarela te se na ovaj način može potencirati gradnja u lazurnom prosijavanju i postići maksimalne

efekte. Tuš i akril spojem rezultiraju tehnološki postojanijim ishodom u odnosu na tradicijski crtež.

2.2.3.7. Nove mogućnosti gradnje slike akrilnom tehnikom

Akrilna tehnika zahvaljujući svojstvenim karakteristikama i mogućnostima koje su detaljno razložene u prethodnim poglavljima, osim što može imitirati tradicionalne tehnike te se kombinirati sa njima u različitim varijantama, zbog svoji superiornih svojstava u odnosu na klasične slikarske tehnike, otvara i potpuno nove načine gradnje slike. U ovom dijelu biti će navedeni i analizirani spomenuti novi načini gradnje likovnog djela pri čemu se želi naglasiti kako su mnogi od njih bili od izvanredne važnosti zbog tehnološkog omogućavanja suvremenog likovnog izraza.

Među te nove načine gradnje svakako spada kolaž gdje akrilno vezivo predstavlja idealno sredstvo za fiksiranje različitih materijala na podlogu pri čemu elastičnost i velika vezivna snaga omogućavaju nove, izražajne likovne efekte bez opasnosti po trajnost samog djela. Još jedna bitna novina akrilne tehnike je mogućnost izvođenja brojnih vrsta trajnih i postojanih reljefnih oblika gdje se za postizanje istih upotrebljavaju razne strukturne paste, paste za modeliranje, gelovi i ostali materijali na bazi akrila . Svakako se mora spomenuti i monotipija, tehnika koja se izvodi na principu „otiska“ pri čemu se akrilna boja nanosi na određeni predmet i zatim otiskuje na površinu nosioca. Budući da se akril brzo suši, izuzetno je pogodan za ovu tehniku, jer se postupak može ponavljati u brzom ritmu prema potrebi. Nadalje, akrilna se boja uspješno razrjeđuje i koristi za slikanje pomoću uređaja za prskanje boje, odnosno tzv. zračnog kista²⁶. Ne smije se propustiti spomenuti glatku/izgladenu tehniku²⁷ kojom se postižu glatke, sjajne površine zrcalnog izgleda bez vidljivog poteza kista, tako što se na nosiocu prvo izvodi akrilna izolacija te fini slojevi akrilne osnove ili akrilnog medija, zatim se nanosi boja koja se prilikom rada miješa sa akrilnim medijem, a višestruki slojevi se izgrađuju širokom gladilicom u tankim nanosima koji brzo suše, tako da postoji mogućnost nanošenja boja u više slojeva u razmaku od nekoliko minuta.

²⁶ Airbrush

²⁷ Glattspachtel

2.2.4. Obrazloženje odabira akrilne slikarske tehnike

Akrilna tehnika je za kreaciju slikarske dionice odabrana zbog svojih brojnih mogućnosti pri procesu slikarskog rada, ali i kompatibilnosti sa svim vrstama nosioca. Omogućava izradu različitih kolaža u smislu vezivanja materijala za podlogu, nanošenje slojeva boje od vrlo tankih i lazurnih do grubih i reljefnih, izradu strukture i kombiniranje sa gotovo svim ostalim prirodnim i umjetnim materijalima čime pruža vrlo širok spektar potencijalnosti izražavanja i gradnje slike u svim smjerovima.

Moje zanimanje za akrilnu tehniku proizlazi iz prijašnjih radova gdje sam se bavila istraživanjem i analiziranjem mogućnosti ove tehnike i popratnog akrilnog programa za slikarske svrhe kroz gradnju slojevitih likovnih radova u kombinaciji sa različitim umjetnim i prirodnim materijalima. Koristeći brojne elemente nadograđivanja istovremeno upućujući na transformaciju/raspadanje i čvrstu povezanost/cjelokupnost, odnosno pomirbu suprotnosti u smislu spoja unutarnjeg (slojevitog) i vanjskog (površinskog poput kože) u cjelinu, upotrebljavala sam kontrast topline nosioca slike (tkanja ili drva) i hladnoće akrilnog medija u smislu simbolične kombinacije starog (klasičnog) i novog (suvremenog). U tim prijašnjim radovima na neki sam način nagovijestila interes za važnost materijala nosioca slike, određenje razvoja ideje u odnosu na nosioca te korištenje nosioca kao dijela slike u smislu likovnog izraza, čime se upravo bavi ovo umjetničko istraživanje.

2.3. Kontekst projekta

„Naši osjetilni organi orijentiraju se prema stimulusu i s njime se sinkroniziraju.“

Henri-Louis Bergson²⁸

2.3.1. Teoretska dionica

U slijedećim će se poglavljima analizirati teoretski materijal koji se za ovaj rad smatra meritornim, budući da obuhvaća vrijedne i bitne ideje unutar tematike relevantne u pristupu problematici tijekom vizualnog istraživanja. Naime, na fenomenima poput osjećanja, percepcije, stvari ili medija - zapravo se bazira pristup cjelokupnom likovnom kretanju unutar

²⁸ Henri-Louis Bergson (1859-1941), franc. filozof; intuicionist, vitalistički orijentirani antiracionalist; nosilac Nobelove nagrade (1937.g.). *Uvod u metafiziku; Stvaralačka evolucija; O smijehu* (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 97)

zadane teme te konačno i završnom produktu – stoga se nameće potreba za detaljnom elaboracijom, definiranjem i razjašnjenjem ovih i njima srodnih pojmova.

2.3.1.1. Osjet, suđenje, osjećanje, perceptivna sinteza, stvar

Krenuvši od pojma *osjet* koji M. Merleau-Ponty opsežno analizira pri bavljenju sustavom percepcije, isti definira kao „iskušavanje jednog nediferenciranog, trenutačnog i punktualnog „šoka“ (Merleau-Ponty, 1990, 23). Nadalje za primjer uzima obojeni objekt te objašnjava kako [c]rveno i zeleno nisu osjeti, oni su ono što se može osjetiti, a kvalitet nije element svijesti, on je svojstvo objekta. Umjesto da nam pruži jednostavno sredstvo za omeđivanje osjeta, on je, ako ga uzmemo u samom iskustvu koje ga otkriva, isto toliko bogat i isto toliko taman koliko i objekt ili sav perceptivni prizor (Merleau-Ponty, 1990, 25), zbog čega zaključuje kako [a]naliza u svakom kvalitetu otkriva značenja koja ga nastavljaju (Ibid.). J.P. Sartre primjećuje kako crveno ne bi bilo doslovce isto kad ne bi bilo „vunastocrveno“ tepiha (Sartre, 1940, 241)²⁹, dok Merleau-Ponty *kvalitet* naziva izražajnom vrijednošću. Nadalje vrlo jasno elaborira kako je vidljivo ono što se shvaća *pomoću* očiju, a osjetilno je ono što se shvaća *putem* osjetila (Merleau-Ponty, 1990, 27). Prema tome, fenomeni nam pokazuju shvaćanje kvaliteta, točno kao one veličine, vezano za jedan cijeli perceptivni kontekst, a stimuli nam više ne pružaju indirektno sredstvo utisaka (Merleau-Ponty, 1990, 29).

Weizsäcker kaže kako je [g]ledano u svojoj uzajamnosti, „osjetilno iskustvo vitalan proces, jednako kao rađanje, disanje ili rasteenje“ (Merleau-Ponty, 1990, 30)³⁰. Prema teoriji njemačkog psihologa Kurta Koffke [o]sjeti su zacijelo umjetni proizvodi, ali ne samovoljni, oni su posljednji parcijalni totaliteti u koje prirodne strukture mogu biti rastavljene analitičkim stavom. Razmotreni sa ovog stajališta, oni pridonose spoznaji strukturâ i prema tome, ispravno protumačeni rezultati proučavanja osjeta jesu važan element psihologije percepcije (Koffka, 1935, 548)³¹. Njemački filozof Max Scheler, kroz bavljenje fenomenologijom i filozofskom antropologijom, svojom deskripcijom tumači *osjet* navodeći: „[v]idom ili pipanjem mogu upoznati kristal kao „pravilno“ tijelo iako nisam, čak ni prešutno, brojao strane, mogu se naviknuti na neku fizionomiju mada nikad nisam zasebno primijetio boju očiju. Teorija osjeta, koja sve znanje sastavlja iz određenih kvaliteta, konstruira nam objekte očišćene od svake dvosmislenosti, čiste, apsolutne, koji su prije ideal spoznaje negoli

²⁹ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 25

³⁰ Weizsäcker, citirano po J. Steinu str. 354

³¹ Citat prema bilješci br. 22 iz Merleau-Ponty, 1990, str. 31

njezine zbiljske teme, ona se prilagođava samo kasnoj superstrukturi svijesti. Ovdje se „aproksimativno ostvaruje ideja osjeta.“ (Scheler, 1980, 412)³², te [s]like što ih instinkt pred sebe projicira, one što ih tradicija iznova stvara u svakoj generaciji ili naprosto snovi, isprva se pokazuju s istim pravom kao i percepcije u strogom smislu riječi, a istinska, aktualna i izričita percepcija postaje malo-pomalo, kritičkim radom, drukčija od fantazmi. (Ibid., 379). Dakle, nakon svojih opažanja M. Merleau-Ponty podcrtava kako [s]ad prijanjanje percipiranog uza svoj kontekst, sad prisutnost nekog neodređenog pozitivna u njemu sprečavaju prostorne, vremenske i numeričke cjeline da se artikuliraju u podatne, razgovijetne i identificiranju pristupačne termine. I mi moramo u nama samima istraživati ovo predobjektivno područje ako hoćemo shvatiti osjećanje (Merleau-Ponty, 1990, 33).

U okviru bavljenja fenomenima vezanih za percepciju relevantna su promišljanja koja iznosi M. Merleau-Ponty pri čemu se osvrće na čin suđenja odnosno „intelektualističke analize“ koju krivi za nerazumljivost perceptivnih fenomena koje bi morala objasniti. Dakle, tvrdi da [d]ok sud gubi svoju konstituirajuću funkciju i postaje objašnjavački princip, riječi „vidjeti“, „čuti“, „osjetiti“ gube svako značenje, jer najmanja vizija prelazi čisti utisak i tako nanovo ulazi u generalnu rubriku „suda“. Obično iskustvo pravi veoma jasnu razliku između osjećanja i suđenja (Merleau-Ponty, 1990, 56). Prema ovoj teoriji osjećanje znači osloniti se na očevidnost ne tražeći da se ona posjeduje i da se zna njezina istina (Ibid.) Međutim, istovremeno se podsjeća kako je prema intelektualizmu sud svagdje gdje nema čistog osjeta tj. svagdje. Svjedočanstvo osjetila bit će, dakle, svagdje osporeno. Kako pojašnjava francuski filozof Alain, [v]elika kutija iz kartona čini se težom od male kutije načinjene iz istog kartona i, vodeći računa o fenomenima, reklo bi se da se već otprije *osjeća* teškom u ruci. Ali intelektualizam ograničava osjećanje djelovanjem nekog realnog stimulusa na tijelo. Kako njega ovdje nema, moralo bi se, dakle, reći da kutija nije osjećana nego prosuđena kao teža, a ovaj primjer koji je, kako se činilo, učinjen da se pokaže kako nema osjetilne svijesti i da se osjeća onako kako se sudi (Alain, 1921,18)³³. Vezano za ovu polemiku, profesor filozofije i psiholog Jules Lagneau napominje kako suditi ne znači percipirati, [a]li alternativa osjeta i suda obvezuje da se kaže da promjena slike, ne zaviseći od „osjetilnih elemenata“, koji, kao stimuli, ostaju konstantni, može zavisiti samo od promjene u interpretaciji i da napokon koncepcija duha modificira samu percepciju (Lagneau, 1926, 128, 132)³⁴, dok prema Alainu

³² Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 32

³³ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 57

³⁴ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 57

„očevidnost raspolaže oblikom i smislom“ (Alain, 1921, 32)³⁵. Prema tome M. Merleau-Ponty postavlja slijedeće shvaćanje opažanja koje se za temu drži relevantnim: „Kada brzo razgledam objekte koji me okružuju da ih obilježim i orijentiram se među njima, tada tek što sam uhvatio trenutačan izgled svijeta, identificiram ovdje vrata, drugdje prozor, drugdje ovaj stol, koji su samo oslonci i vodiči drugamo orijentirane praktične intencije i koji su mi tada dani jedino kao značenja. Ali kad kontempliram neki objekt sa jedinom brigom da ga vidim kako postoji i kako preda mnom razastire svoja bogatstva tada on prestaje biti aluzija na neki generalan tip, i ja opažam da svaka percepcija, i ne samo ona prizora koje otkrivam prvi put, za sebe iznova rađa inteligenciju i posjeduje nešto od genijalne invencije“ (Merleau-Ponty, 1990, 67).

Kada raspravlja pojam osjećanja, M. Merleau-Ponty ga definira kao onu vitalnu komunikaciju sa svijetom koja nam ga čini nazočnim kao prisno mjesto našeg života. Njemu percipirani objekti i percipirajući subjekt duguju svoju gustoću. Ono je intencionalno tkivo koje napor spoznaje nastoji da rastvori (Merleau-Ponty, 1990, 77). Nadalje eksplicira kako [m]i nastojimo da u percepciji istovremeno učinimo vidljivima instinktivnu infrastrukturu i superstrukture koje se na njoj uspostavljaju djelovanjem inteligencije (Ibid.). M. Merleau-Ponty stoga zaključuje kako se [p]ercepcija otvara na stvarima. To znači po sebi, gdje se nalazi razlog svih prividnosti (Merleau-Ponty, 1990, 78). On nastavlja svoju argumentaciju uviđanjem kako [p]riroda *nije* od sebe geometrijska, ona tako izgleda jedino razboritom promatraču koga zanimaju samo makroskopski podaci. Ljudsko društvo *nije* zajednica razumnih duhova, tako se ono moglo shvaćati samo u povlaštenim zemljama gdje je lokalno i privremeno bila postignuta životna i ekonomska ravnoteža. Iskustvo kaosa, na spekulativnom planu, kao i na drugom, poziva nas da racionalizam sagledamo u historijskoj perspektivi koju je on u principu nastojao izbjeći, da tražimo filozofiju koja bi nam omogućila da shvatimo izbijanje uma u svijetu koji ona nije napravila i da pripremimo životnu infrastrukturu bez koje se um i sloboda ispražnjuju i raspadaju. Nećemo više reći da je percepcija početnička znanost, nego, obratno, da je klasična znanost percepcija koja zaboravlja svoje porijeklo i smatra se dovršenom. Prvi filozofski čin bit će, dakle, da se vratimo doživljenom svijetu s ovu stranu objektivnog svijeta, jer u njemu ćemo moći shvatiti pravo i granice objektivnog svijeta, vratiti stvari njezinu konkretnu fizionomiju, organizmima njihov vlastiti način postupanja sa svijetom, subjektivnosti njezinu povijesnu inherenciju, ponovno naći fenomene, sloj živoga

³⁵ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 57

iskustva kroz koji su nam najprije dati drugi i stvari, sistem „Ja-Drugi-stvari“ u stanju nastajanja, probuditi percepciju i osujetiti lukavost kojom ona pušta da bude zaboravljena kao činjenica i kao percepcija u korist objekta koji nam ona dostavlja i racionalne tradicije koju osniva (Merleau-Ponty, 1990, 81). Na ovu se tematiku M. Merleau-Ponty nadovezuje definiranjem kako se [o]sjetilna konfiguracija objekta ili geste (...) ne zahvaća u nekom neizrecivom podudaranju, ona se „shvaća“ nekom vrstom usvajanja o kojemu svi imamo iskustvo kad kažemo npr. da smo (...) „uhvatili“ takt (Merleau-Ponty, 1990, 82). Zaključuje kako se, [g]ovoreći općenitije, promijenio sam pojam neposrednog: od sada neposredno nije više utisak, objekt koji se samo podudara sa subjektom, nego smisao, struktura, spontano uređenje dijelova (Ibid.), na što se nadovezuje M. Scheler tvrdeći kako [u] prirodnoj intuiciji postoji jedna vrsta „kripto-mehanizma“ koji moramo razbiti da bismo došli do fenomenalnog bitka (Scheler, 1915, 106)³⁶.

Kada Merleau-Ponty promišlja o odnosu prema stvarima i svijetu, kaže kako je [v]lastito tijelo u svijetu kao srce u organizmu: ono neprekidno održava u životu vidljivi prizor, ono ga oživljava i iznutra hrani, ono tvori s njime jedan sistem (Merleau-Ponty, 1990, 241). Iz toga izvodi za ovo istraživanje važno tumačenje: „Stvar i svijet dati su mi sa dijelovima moga tijela, ne nekom „prirodnom geometrijom“, već u živoj povezanosti usporedivoj ili bolje identičnoj onoj koja postoji među dijelovima samog moga tijela“ (Merleau-Ponty, 1990, 243). Merleau-Pontyev je shvaćanje kako je [t]eorija tjelesne sheme implicitno jedna teorija percepcije. Mi smo, opet, naučili da osjećamo svoje tijelo, otkrili smo pod objektivnim i distanciranim znanjem o tijelu ovo drugo znanje koje o njemu imamo zato što je ono uvijek s nama i što smo mi tijelo. Trebat će nam na isti način probuditi iskustvo svijeta kakvo nam se pojavljuje ukoliko smo u svijetu svojim tijelom, ukoliko opažamo svijet svojim tijelom. Ali, preuzimajući tako dodir s tijelom i sa svijetom, mi ćemo naći i sami sebe, jer ako opažamo svojim tijelom, tijelo je jedno prirodno ja i kao subjekt percepcije (Merleau-Ponty, 1990, 245). Nadalje Merleau-Ponty raspravlja pojam perceptivnog polja pri čemu razlaže da [a]ko vjerujemo u prošlost svijeta, u fizički svijet, u „stimule“, u organizam kako ga predstavljaju naše knjige, to je ponajprije zato što imamo sadašnje i zbiljsko perceptivno polje, površinu dodira sa svijetom ili kao neprestanu ukorijenjenost u njemu, to je zato što on neprestano spopada i opkoljava subjektivnost kao što valovi okružuju olupinu na obali. Sve se znanje smješta u horizonte koje otvara percepcija (Merleau-Ponty, 1990, 246). Objašnjava također

³⁶ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 83

fenomen boja, pri čemu navodi primjer [m]odrog kao onog što ne nagoni na izvjestan način gledanja, što se pušta pipati određenim pokretom pogleda. To je jedno izvjesno polje ili jedna izvjesna atmosfera dana moći nečijih očiju i cijelog tijela. Ovdje iskustvo boje potvrđuje i čini razumljivim korelacije koje je uspostavila induktivna psihologija. Zeleno važi općenito kao „umirujuća“ boja (Merleau-Ponty, 1990, 250). „Ono me zatvara u samog sebe i umiruje me.“ (Goldstein i Rosenthal, 1964, 3-9)³⁷ kazao je jedan bolesnik prilikom istraživanja. Kandinsky navodi za zeleno kako ono „od nas ništa ne traži i ni na što nas ne poziva“ (Merleau-Ponty, 1990, 250)³⁸. Goethe kaže kako modro „uzmiče pred našim pogledom“ (Ibid.)³⁹, dok crveno naprotiv „prodire u oko“ (Ibid.)⁴⁰. Austrijski psiholog Heinz Werner je kroz istraživanje percepcije i estetike, u svojim psihologijskim eksperimentima sa pacijentima došao do vrlo zanimljivih spoznaja gdje iznosi podatke kako [s]tvarna boja proizvodi kod subjekta „koncentraciju obojenog iskustva“, koja mu dozvoljava da „prikupi boje u svome oku“. (Werner, 1930, 160)⁴¹. Na ove se navode Merleau-Ponty nadovezuje svojim zaključcima o samom kvalitetu, te kaže da [t]ako prije negoli je objektivan prizor, kvalitet daje da se prepozna jednim tipom ponašanja koje ga gađa u njegovoj biti i zato, čim tijelo usvoji stav modrog, dobiva se neku kvazi – prisutnost modrog. On smatra kako se [n]e treba, dakle, pitati kako i zašto crveno znači naprezanje ili žestinu, zeleno – odmor i mir, treba ponovno naučiti doživljavati ove boje kako ih doživljava naše tijelo, to jest kao konkretnije mira ili žestine. (...) treba shvatiti da je crveno, svojim tkivom koje naš pogled slijedi i prihvaća, već povećanje našega motoričkog bitka. Subjekt osjeta, kaže Merleau-Ponty, nije ni mislilac koji bilježi jedan kvalitet, ni inertna sredina koja bi njime bila aficirana⁴² ili modificirana, on je moć koja se su-rađa s jednom izvjesnom sredinom egzistencije ili s njom sinkronizira (Merleau-Ponty, 1990, 251). Nastavlja konstatacijom kako se objekt određuje jedino kao biće koje se može identificirati otvorenim nizom mogućih iskustava i postoji samo za subjekt koji vrši ovu identifikaciju (Merleau-Ponty, 1990, 252). Ako kvaliteti zrače oko sebe jedan izvjestan način egzistencije, ako imaju moć opčinjavanja, (...) to je zato što ih osjećajući subjekt ne postavlja kao objekte, već njima simpatizira, čini ih svojim i u njima nalazi svoj momentalni zakon (Merleau-Ponty, 1990, 253). Stoga Merleau-Ponty primjećuje situaciju na naredni način: „Ja koji kontempliram modro neba, ja nisam *naspram* njega neki

³⁷ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 250

³⁸ Kandinsky, *Form und Farbe in der Malerei* citat prema Goldsteinu i Rosenthalu

³⁹ Goethe, *Farbenlehre* citat prema Goldsteinu i Rosenthalu

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 250 i 251

⁴² *aficirati*, (lat. *afficere* – djelovati na koga) uzbuditi, nadražiti (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 21)

akozmički subjekt, ja ga ne posjedujem u misli, ja pred njim ne izlažem ideju modrog koja bi mi odavala njegovu tajnu, ja mu se prepuštam, tonem u ovaj misterij, ono „sebi misli u meni“, ja sam samo nebo koje se pribire, sabire i počinje da postoji za sebe, moja svijest je zagušena ovim neograničenim modrim.“ (Merleau-Ponty, 1990, 254).

Takav Merleau-Pontyev stav daje naslutiti kako percipirani prizor ne pripada čistom bitku, o čemu kaže: „[u]zet točno kako ga vidim, on je moment moje individualne povijesti, a kako je osjet rekonstitucija, on pretpostavlja u meni sedimente jedne prethodne konstitucije, ja sam, kao osjećajući subjekt, posve pun prirodnih moći kojima se prvi ja čudim. Iz toga zaključuje kako se [s]vaka percepcija događa u atmosferi općenitosti i nama se daje kao anonimna, što opisuje na ovaj način: „Moja percepcija (...) izražava danu situaciju: vidim modro zato što sam *osjetljiv* na boje. (...) Tako da bih, kad bih htio točno izraziti perceptivno iskustvo, morao reći da se percipira u meni, a ne da ja percipiram. Svaki osjet povlači za sobom klicu sna ili depersonalizacije (...)“ (Merleau-Ponty, 1990, 255). Svaki put kada doživljavamo osjet, kaže Merleau-Ponty, osjećamo da on interesira ne samo naš vlastiti bitak, onaj za koji je odgovoran i o kojemu odlučuje, nego i jedno drugo sebe koje je već pristalo uz svijet, koje se već otvorilo izvjesnim njegovim aspektima i s njima sinkroniziralo. Prema tome, mi [o]sjet iskušavamo kao modalitet jedne općenite egzistencije, koja se već posvetila fizičkom svijetu i koja se razlijeva kroz nas iako joj mi nismo autor (Merleau-Ponty, 1990, 256).

Merleau-Ponty svojim razmatranjem osjetila dolazi do stava kako je vizija (vidna percepcija) predosobna, te objašnjava da to u isto vrijeme znači reći da je ona uvijek ograničena, da oko vizije uvijek ima jedan horizont neviđenih i čak nevidljivih stvari. Viziju definira kao *misao podčinjenu jednom izvjesnom polju*, i tu je ono što se zove *osjetilo*. Kada Merleau-Ponty kaže da ima osjetila i da mu ona omogućuju da pristupi svijetu, zaključuje kako on nije žrtva jedne konfuzije, ne miješa kazualno mišljenje i refleksiju, izražava samo ovu istinu koja se nameće integralnoj refleksiji (...) (Merleau-Ponty, 1990, 257). Dakle, ovdje on iskazuje stajalište prema kojem [m]i imamo iskustvo o svijetu, ne u smislu jednog sistema odnosa koji posvema determiniraju svaki događaj, nego u smislu jednog otvorenog totaliteta čija sinteza ne može biti dovršena. Na ovo se prosuđivanje veže shvaćanjem svijesti, te kaže kako „o njoj može formirati pojam samo pozivajući se najprije na ovu svijest koja sam ja, a posebno ne smijem najprije definirati osjetila, već ponovno uspostaviti dodir s osjetilnošću koju živim iznutra“ (Merleau-Ponty, 1990, 259,260). Vezano za isto Merleau-Ponty zaključuje kako [n]ije ni kontradiktorno ni nemoguće da svako osjetilo konstituiralo jedan mali svijet u velikom, i baš po svojoj posebnosti ono je potrebno cjelini i otvara se prema njoj (Merleau-Ponty, 1990, 262).

Referiranjem na tematiku osjetila nastavlja objašnjenjem koje se neposredno dotiče istraživačke građe: „Ako hoću da se zatvorim u jedno od mojih osjetila, i neka se, na primjer, čitav projiciram u svoje oči i odam modrini neba, uskoro više nisam svjestan da gledam, i kada sam htio da sav postanem gledanje, nebo prestaje biti „vizualna percepcija“ da bi postalo moj časoviti svijet (Merleau-Ponty, 1990, 266).

I njemački filozof Wilhelm Schapp vezano za osjetilno poimanje strukture stvari konstatira kako [s]vaka boja u onome što ima najprisnije, nije drugo negoli unutarnja struktura stvari pokazana prema van. Sjak zlata osjetilno nam pokazuje njegov homogen sustav, zagasita boja drveta njegov heterogen sastav (Schapp, 1910, 23 i 24)⁴³. Prema tome W. Schapp zaključuje da [o]sjetila međusobno komuniciraju otvarajući se strukturi stvari. Vidimo tvrdoću i krhkost stakla i, kada se ono razbije uz kristalan zvuk, ovaj zvuk je upućen od vidljiva stakla (Schapp, 1910, 11)⁴⁴. Nadalje razjašnjava vrlo bitno poimanje percepcije za tematiku cjelokupnog umjetničkog istraživanja, kako [v]idimo elastičnost čelika, rastegljivosti usijana čelika, tvrdoću sječiva na strugu, mekoću strugotine. Oblik objekata nije njihova geometrijska kontura: on ima izvjestan odnos s njihovom vlastitom prirodom i govori svim našim osjetilima u isto vrijeme kada i vidu. Po obliku nabora na lanenoj ili pamučnoj tkanini vidimo gipkost ili krutost vlakna, hladnoću ili mlakost tkanine. (...) vidimo težinu bloka lijevana metala koji se zariva u pijesak, tečnost vode, ljepljivost sirupa (Schapp, 1910, 21 i 22)⁴⁵. Ni Merleau-Ponty se nije jako udaljio od takvog stajališta kada opisuje primjer načina na koji stvari komuniciraju, stoga, ako zatvorenih očiju svinemo čeličnu šipku ili lipovu granu, osjećamo među svojim rukama najskrovitije tkanje metala i drveta. Ako, dakle, uzete kao neusporedivi kvaliteti, „datosti različitih osjetila“ otkrivaju isto toliko odvojenih svjetova, svaka, u svojoj posebnoj biti – budući (da su) načini komuniciranja stvari – one sve komuniciraju putem svoje značajne jezgre (Merleau-Ponty, 1990, 271). Prema tome se Merleau-Ponty čini kako je vizualno iskustvo istinitije od taktalnog iskustva, sabire u samome sebi svoju istinu i povećava je, jer nam njegova bogatija struktura prikazuje modalitete bitka koji se opipom ne mogu naslutiti (Merleau-Ponty, 1990, 275 i 276)⁴⁶. Merleau-Ponty izravno sažimlje načelo funkcioniranja, na koje se odnosi princip ovog istraživanja, svojim zaključkom: „Moje tijelo nije samo jedan objekt među svim drugim objektima, jedan kompleks osjetilnih kvaliteta među drugima, on je objekt *osjetljiv* na sve druge, koji odzvanja na sve zvukove, vibrira na sve boje, i koji daje riječima njihovo

⁴³ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 270 i 271

⁴⁴ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 271

⁴⁵ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 271

⁴⁶ Citat iz bilješke br. 60

prvobitno značenje načinom kako ih dočekuje. (...) Mi, dakle, ne svodimo značenje riječi, pa čak ni značenje percipiranog na zbroj „tjelesnih osjeta“, već kažemo da tijelo, ukoliko ono ima neka „ponašanja“, jest taj neobičan objekt koji se koristi svojim vlastitim dijelovima kao općom simbolikom svijeta, i pomoću kojega, prema tome možemo „posjećivati“ ovaj svijet, „razumjeti“ ga i naći mu jedno značenje (Merleau-Ponty, 1990, 279). Na kraju Merleau-Ponty podvlači svoje prosuđivanje, za ovaj rad vrijednim zaključkom, kako [j]edna boja, nikada nije naprosto boja, nego boja jednog izvjesnog objekta, pa modriilo tepiha ne bi bilo isto modriilo kad ne bi bilo vunasto modriilo (Merleau-Ponty, 1990, 364).

Kao bitan čimbenik u okviru razmatranja percepcije svakako se pokazuje i vrijeme, o čemu Merleau-Ponty kaže da naše tijelo uzima u posjed vrijeme, ono čini da postoji prošlost i budućnost za sadašnjost, ono nije stvar, ono pravi vrijeme umjesto da ga trpi (Merleau-Ponty, 1990, 282). A, ovo je, štoviše, bitno za vrijeme; ne bi bilo sadašnjosti, to jest osjetilnog s njegovom gustoćom i njegovim neiscrpivim bogatstvom, kad percepcija, da kažemo kao Hegel, ne bi čuvala prošlost u svojoj sadašnjoj dubini i ne bi je u sebi sažimala (Merleau-Ponty, 1990, 283).

2.3.1.2. Perceptivne konstante i stvar (osvjetljenje, organizacija polja i intersenzorna tvar)

Fenomen postojanosti, smatra njemački psiholog Adh mar Gelb, razmjernan je veličini retinske⁴⁷ površine na kojoj se projicira prizor i toliko jasniji koliko se, u retinskom prostoru koji je u pitanju, projicira prostraniji i bogatije artikulirani fragment svijeta; - da je on manje savršen u perifernskoj viziji negoli u centralnoj viziji, u monokularnoj viziji negoli u binokularnoj viziji, u kratkotrajnoj viziji negoli u produženoj viziji, da se smanjuje na velikoj udaljenosti, da varira s individuumima i prema bogatstvu njihova perceptivnog svijeta, da je on, napokon, manje savršen za obojena osvjetljenja, koja brišu površinsku strukturu objekata i niveliraju moć odražavanja različitih površina, negoli za neobojena osvjetljenja koja respektiraju ove strukturne razlike (Gelb, 1929, 677)⁴⁸. Upravo ovo promišljanje sažima Merleau-Ponty kada kaže kako se [p]ovezanost fenomena postojanosti, artikulacije polja i fenomena osvjetljenja može, dakle, smatrati utvrđenom činjenicom (Merleau-Ponty, 1990, 359).

⁴⁷ *Retina*, lat. (rete – mreža, pređa) mrežica, mrežnica, mre nja a na oku (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 1160)

⁴⁸ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 359

U kontekst se, razvidno, uvodi pojam osvjetljenja, kao jednog od uvjeta percepcije, koje Merleau-Ponty određuje tumačenjem kako [o]svjetljenje nije od objekta, to je ono što mi usvajamo, što uzimamo kao normu, dok se osvjetljena stvar pred nama izdvaja i s nama se sučeljava. Osvjetljenje nije ni boja, čak ni svjetlost sama po sebi, ono je s ovu stranu distinkcije boja i svjetlina. I zato ono uvijek teži da postane za nas „neutralno“ (Merleau-Ponty, 1990, 361). Osvjetljenje je samo jedan moment, naglašava Merleau-Ponty, u kompleksnoj strukturi čiji su ostali momenti takva organizacija polja kako je ostvaruje naše tijelo, i osvjetljena stvar u svojoj postojanosti (Merleau-Ponty, 1990, 362).

Dakle, ispitivanjem same organizacije polja, Merleau-Ponty zaključuje da u organizaciji polja sistem ne tvore samo boje nego i geometrijske značajke, sve osjetilne datosti; i značenje objekata, naša percepcija je sva oživljena jednom logikom koja svakom objektu doznačuje sva njegova određenja kao funkciju određenja ostalih objekata, i koja „precrta“ kao nestvarnu svaku odstupajuću datost, ona je sva podapeta izvjesnošću svijeta. S ovog gledišta, napokon se razabire istinito značenje perceptivnih postojanosti. Iz toga proizlazi njegova postavka kako je postojanost boje samo apstraktan moment postojanosti stvari, a postojanost stvari utemeljena je na iskonskoj svijesti o svijetu kao horizontu svih naših iskustava (Merleau-Ponty, 1990, 364).

Budući da kroz bavljenje fenomenologijom percepcije filozof Wilhelm Schapp dotiče ovu tematiku, možemo korelirati njegova promišljanja i postaviti ih važnima, kada pojašnjava sljedeći doživljaj: „ako moja ruka zna za tvrdo ili meko, ako moj pogled, zna za mjesečevu svjetlost, to je kao jedan izvjestan način da se združim s fenomenom i da s njime komuniciram. Tvrdoća i mekoća, mjesečeva i sunčeva svjetlost daju se u našem sjećanju prije svega, ne kao osjetni sadržaji, nego kao jedan izvjestan tip simbioze, jedan izvjestan način koji ima vanjštinu da prodre u nas, jedan izvjestan način koji imamo mi da je primimo, a sjećanje ovdje samo ističe okosnicu percepcije iz koje je nastalo. (...) Objekt koji je dan jednom osjetilu doziva k sebi suglasnu radnju svih ostalih. (...) svaki fenomen koji se pojavi usmjerava prema sebi cijelo moje tijelo, kao sistem perceptivnih moći. (...) ove razne prividnosti za mene su prividnosti jednog izvjesnog istinitog prizora, onog u kojemu percipirana konfiguracija, zbog dovoljne jasnoće, dolazi do svog maksimuma bogatstva.“ (Schapp, 1910, 59 i 60)⁴⁹ Cézanne je govorio da jedna slika sadrži sama u sebi čak i miris pejzaža (Gasquet, 1926, 81)⁵⁰ Htio je reći da raspored boja prema stvari (i u umjetničkom djelu ako ono totalno proniče stvar) znači sam po sebi sve odgovore koje bi ona dala na

⁴⁹ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 370

⁵⁰ Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 370

pitanje drugih osjetila, da jedna stvar ne bi imala ovu boju kad ne bi imala i ovaj oblik, ova taktilna svojstva, ovu zvučnost, ovaj miris, i da je stvar apsolutna punina koju pred samom sobom projicira moja nepodijeljena egzistencija (Merleau-Ponty, 1990, 370). Na primjer, lomnost, krutost, prozirnost i kristalan zvuk izražavaju jedan način bitka. (...) U stvarima ima, ističe Merleau-Ponty, jedna simbolika koja povezuje svaki osjetilni kvalitet s drugima. Toplina se daje iskustvu kao neka vrsta treperenja stvari, boja je zvuka sa svoje strane kao izlaženje stvari izvan sebe i *a priori* je nužno da veoma vruć objekt pocrveni, prekomjernost njegova treperenja čini da on plane. (...) Nastavlja Merleau-Ponty, kako [p]ercipirani svijet nije samo simbolika svakog osjetila u terminima drugih osjetila nego i simbolika ljudskog života, kako to dokazuju „plamenovi“ strasti, „svijetlost“ duha i toliko metafora ili mitova.⁵¹ Razvijanje osjetilnih datosti pred našim pogledom ili u našim rukama jest jezik koji uči sam sebe, gdje bi se značenje izlučivalo samom strukturom znakova, i stoga se može doslovno reći da naša osjetila ispituju stvari i da im one odgovaraju. (...) Mi razumijemo stvar kao što razumijemo jedno novo ponašanje, (...) preuzimajući po svom nahodanju način egzistencije koji pred nama ocrtavaju primjetljivi znakovi (Merleau-Ponty, 1990, 371). (...) [S]vaka je percepcija, drži Merleau-Ponty, komunikacija ili pričest, naše preuzimanje ili dovršenje jedne tuđe intencije ili, obrnuto, ispunjenje naših perceptivnih moći u vanjskom svijetu, i kao parenje našeg tijela sa stvarima. (...) Ali sve su stvari doista konkretnije sredine, i svaka jasna percepcija stvari živi od prethodne komunikacije s jednom izvjesnom atmosferom (Merleau-Ponty, 1990, 372 i 373). Zaključuje bitnom postavkom vezanom za osjećanje i doživljaj materije, a čime se bavi istraživanje, kako [j]edna stvar jest stvar jer, što nam god ona kazuje, kazuje nam to samom organizacijom svojih osjetilnih aspekata. (...) [N]emoguće je potpuno opisati boju tepiha ne kazujući da je to tepih, vuneni tepih, i da se u ovu boju ne uključi izvjesna taktilna vrijednost, izvjesna težina, izvjesna otpornost prema zvuku (Merleau-Ponty, 1990, 375). Svaki potez boje koji pravi Cézanne mora, kako to veli E. Bernard, „sadržavati zrak, svjetlo, objekt, plan, karakter, crtež, stil“ (Bernard, 1920, 298)⁵². Na što se nadovezuje Merleau-Ponty kako [u] svakoj percepciji sama materija dobiva smisao i oblik. (...), te zaključuje kako se [o]no stvarno razlikuje od naših fikcija zato što u njemu smisao okružuje i duboko prožima materiju (Merleau-Ponty, 1990, 376).

M. Merleau-Ponty daje cjelovitu deskripciju postupka percepcije, pri čemu pojašnjava prirodu intersenzorne stvari, kada kaže kako se [v]izualna stvar pojavljuje kada naš pogled, slijedeći upute prizora i sabirući svjetla i sjene koje su u njemu raspršene, dopre do osvjetljene

⁵¹ Rečenica u citatu preuzeta je iz bilješke br. 50 (Merleau-Ponty, 1990, str. 371)

⁵² Citat prema Merleau-Ponty, 1990, str. 376

površine kao do onoga što svjetlo očituje. Naš pogled „zna“ što znači takva mrlja svjetla u takvu kontekstu, on razumije logiku osvjetljenja. Uzevši općenitije, postoji logika svijeta koju prihvaća cijelo naše tijelo i kojom intersenzorne stvari postaju za nas moguće. Ukoliko je naše tijelo sposobno za sinergiju, ono zna što za cjelinu našeg iskustva znači previše ili premalo takve boje, odmah shvaća njezin utjecaj na prezentaciju i smisao objekta. Imati osjetila, na primjer imati vid, znači posjedovati onu generalnu montažu, onu tipiku mogućih vizualnih odnosa pomoću koje smo sposobni da preuzmemo svaku danu vizualnu konstelaciju. Imati tijelo, znači posjedovati univerzalnu montažu, tipiku svih perceptivnih razvoja i svih intersenzornih korespondencija iznad segmenta svijeta koji stvarno percipiramo. Stvar nije, dakle, zbiljski *dana* u percepciji, mi je u sebi preuzimamo, mi je rekonstruiramo i doživljavamo ukoliko je ona vezana za svijet čije temeljne strukture mi nosimo sa sobom, i čije je ona tek jedno od mogućih zgusnuća. Makar je mi doživljavamo, ona je ipak transcendentna našem životu jer kroz ljudsko tijelo, s njegovim habitusima koji oko njega ocrtavaju jedan ljudski okoliš, prolazi pokret prema samom svijetu (Merleau-Ponty, 1990, 379). Dakle, ovo se shvaćanje smatra baznim u okviru pristupa tematici zadane teme, kao i zaključak Merleau-Pontya u kojem on doživljava [p]rirodni svijet kao horizont svih horizonata, stil svih stilova, koji našim iskustvima jamči dano i nehotimično jedinstvo ispod svih prekida našeg osobnog i historijskog života, a čiji korelat u nama je dana, općenita i predosobna egzistencija naših osjetnih funkcija gdje smo našli definiciju tijela (Merleau-Ponty, 1990, 383). Za stvar i za svijet je, dakle, bitno da se pojavljuju kao „otvoreni“, da nas vraćaju onkraj svojih određenih očitovanja, da nam uvijek obećavaju „nešto drugo vrijedno da se vidi“ (Merleau-Ponty, 1990, 386).

2.3.1.3. Medij

„Za proučavatelja medijskih struktura, svaka pojedinost cjelokupnog mozaika suvremenog svijeta dojmjljiva je svojom značajnom životnošću.“

Marshall McLuhan⁵³

U svojim analizama pojma medija u suvremenom svijetu, kanadski filozof i pedagog Marshall McLuhan postavlja nekoliko teza relevantnih za ovo istraživanje. Krenuvši od njegove krilatice kako je medij poruka, pa sve do teorije prema kojoj medije postavlja kao produžetke

⁵³ Citat iz McLuhan, Marshall: *Razumijevanje medija*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008., str.175

ljudskih tjelesnih i živčanih sustava na način tumačenja kako su svi mediji proizvođači ljudskih osjetila. Dakle, M. McLuhan kaže kako smo tijekom mehaničkog doba produžili svoja tijela u prostoru te da danas, nakon više od stoljeća električne tehnologije, i naš središnji živčani sustav sudjeluje u globalnom zagrljaju, a prostor i vrijeme, barem na našem planetu, više ne postoje. Veoma brzo približavamo se završnoj fazi čovjekovih produžetaka tehnološkoj simulaciji svijesti, kada će kreativni proces spoznavanja kolektivno i združeno obuhvaćati cijelo ljudsko društvo, jednako kao što smo preko raznih medija već produžili svoja osjetila i živce. (...) Svaki produžetak, bilo kože, ruke ili noge, utječe na ukupan psihički i društveni sklop (McLuhan, 2008, 9). Nadalje se M. McLuhan osvrće na poimanje realnosti te percepcije pri čemu primjećuje kako danas akciju gotovo istodobno slijedi reakcija. Zapravo, živimo nestvarno i integralno, takoreći, ali i dalje razmišljamo kroz stare fragmentirane prostorne i vremenske uzorke iz doba prije struje (McLuhan, 2008, 10). Stoga M. McLuhan današnje doba definira kao „doba tjeskobe zbog električne implozije koja potiče na angažiranost i sudjelovanje, bez obzira na "točku gledišta"“ te težnju našega doba za cjelovitošću, empatijom i dubinom svijesti smatra prirodnim obilježjem električne tehnologije (McLuhan, 2008, 10). Svojim stavom kako je električna svjetlost čista informacija, odnosno „ona je medij bez poruke, takoreći, osim ako se ne rabi za ispisivanje nekog oglasa ili imena“ dolazi do zaključka da je "sadržaj" svakog medija uvijek neki drugi medij. Ovdje rezimiramo važnost i korelaciju sa istraživanom tematikom pri čemu McLuhan pojašnjava kako „neka apstraktna slika predstavlja izravno očitovanje stvaralačkih misaonih procesa onako kako bi se mogli javiti u računalnim nacrtima“ (McLuhan, 2008, 13), te zaključuje da "poruka" svakog medija ili tehnologije jest promjena razmjera, brzine ili uzorka koje unosi u ljudske odnose. Naime, upravo medij određuje i nadzire razmjere i oblik ljudskog udruživanja i djelovanja (McLuhan, 2008, 14). Također kao potkrepu svojih tvrdnji ukazuje na kubizam koji je, posegnuvši za trenutačnom cjelovitom sviješću, iznenada najavio da medij predstavlja poruku. Stoga se McLuhan pita „[n]ije li očito da se, u trenutku kad slijed ustupa mjesto istodobnome, čovjek nalazi u svijetu strukture i konfiguracije? Nije li se upravo to dogodilo u fizici, jednako kao u slikarstvu, poeziji i komunikaciji?“ te shodno tome zaključuje kako su [s]pecijalizirani odsječci pozornosti preneseni na ukupnost, i sada posve prirodno možemo reći: „Medij je poruka.“ " (McLuhan, 2008, 17).

Zatim konstatira kako se učinci tehnologije ne javljaju na razini mišljenja ili koncepcija, nego postojano i bez ikakva otpora mijenjaju osjetilne razmjere ili načine opažanja. Prema McLuhanu ozbiljan umjetnik jedini je sposoban nekažnjeno se sukobiti s tehnologijom, upravo zato što je stručnjak svjestan tih promjena u osjetilnoj percepciji (McLuhan, 2008, 22).

Važnom postavkom za ovo istraživanje drži se tumačenje kako ljudska osjetila, čiji su produžeci svi mediji, također predstavljaju utvrđene namete na našu energiju, i također oblikuju svijest i iskustvo svakoga od nas posebno (McLuhan, 2008, 24), te se na isto neposredno nadovezuje konstatacija da je [b]avljenje učinkom, a ne značenjem, osnovna promjena našeg električnog doba, jer učinak podrazumijeva cjelokupnu situaciju, a ne kakvu pojedinačnu razinu kretanja informacije (McLuhan, 2008, 28).

2.3.1.4. Simbolika materijala

Tijekom istraživanja pokazala se potreba za razjašnjenjem karakteristika korištenih materijala u više pravaca te jedan od načina pristupa istima svakako predstavlja njihovo pripadno simboličko značenje. U ovom će se dijelu opisati simboličko značenje materijala koji su korišteni pri slikarskom istraživanju, dakle to su – *smola* koja predstavlja akrilnu slikarsku tehniku, zatim materije nosioca – *tkanje, drvo, kristal* (akrilno staklo) i *kovina*, te *pijesak* kojim su izrađivane pojedine strukture na likovnim radovima. S obzirom da su navedeni materijali prvenstveno svojim značajkama i djelovanjem sudjelovali u procesu rada, da su baš oni određivali tijek i put, njihova je simbolika utoliko važnija budući da ih se smatra autonomnim entitetima koji emaniraju⁵⁴ svim dijelovima, u smislu utjecaja na gledatelja koji pak, uz određeno vlastito iskustvo, znanje i maštu, može asociirati osobni doživljaj na više načina i time omogućiti materijalu da isti djeluje na njega.

Simboli se nalaze u središtu stvaralačkog života, oni su njegova jezgra. Oni otkrivaju tajne nesusvjesnoga, vode nas do najskrivenijih pokretača djelovanja, otvaraju duh prema nepoznatom i beskonačnom. (...) Sve duhovne znanosti, sve umjetnosti i sve umjetničke tehnike susreću na svome putu simbole, te se moraju udružiti kako bi odgonetnule zagonetke simbola i ujediniti se da bi pokrenule energiju zbijenu u njima. Premalo je reći da živimo u svijetu simbola – svijet simbola živi u nama. (...)

Francuski filozof Gaston Bachelard⁵⁵ pozivao je da snivamo o snovima i da u tim imaginarnim suzviježđima otkrijemo *želju, strahovanje, težnju*, koji daju skriveni smisao našem životu.⁵⁶

⁵⁴ emanirati, *lat.* (*isp.* emanacija) izlaziti, izvirati, istjecati, izbijati, odvojiti, izlučiti, očitovati; 2. (*povrat.*) ispoljavati se, izražavati se, zračiti (Begović) (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 372)

⁵⁵ Gaston Bachelard (1884-1962), franc. filozof; zastupnik tv. „otvorenog racionalizma“ i „novog znanstvenog duha“. *Novi znanstveni duh; Racionalni materijalizam* (iz *Leksikona JLZ, JLZ, Zagreb, 1974.*, str. 69)

⁵⁶ Iz Uvoda *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str.V

Smola⁵⁷

Napomena: s obzirom da za akril odnosno polimernu smolu nije pronađeno simboličko značenje, u ovom se slučaju zamjenski uzima prirodna smola u smislu srodne naravi

Ponekad se smoli pripisuje aglutivna⁵⁸ moć ljepila.

No budući da je nepokvarljiva, da gori i da se najčešće dobiva iz stabala s trajnim lišćem, smola je simbol *čistoće i besmrtnosti*. U Kini se smola gdjekada upotrebljavala kao droga besmrtnosti i droga koja omogućuje da se postigne lakoća tijela.

Tkanje⁵⁹

U islamskoj tradiciji tkalački stan simbolizira strukturu i kretanja svemira.

U sjevernoj Africi valjci na tkalačkom stanu simboliziraju nebo i zemlju; tkanje je stvaranje, rađanje. Kao da tkanje prenosi u neki jednostavan jezik tajnovitu anatomiju čovjeka.

J. Servier nalazi ove analogije: „Jesu li u tkalački stan, koji je došao s Istoka i koji su sa sobom nosili jedan za drugim valovi seoba iz Azije u Sredozemlje, mudraci ugradili poruku koja čovjeku trajno odaje prve tajne spoznaje Bitka? Je li se Platon slučajno poslužio tkanjem kao simbolom koji može prikazati svijet: vreteno kojega visak, podijeljen na koncentrične krugove, predstavlja planetarna polja?“ (Servier, 1964, 65 i 66).

Tkanina, nit, tkalački stan, pomagala što služe za pređenje i tkanje simboli su sudbine.

Označuju sve što upravlja našom sudbinom ili se upleće u nju: mjesec *tka* sudbine; pauk koji tka svoju mrežu slika je silâ što tkaju naše sudbine.

Tkati znači stvarati nove oblike.

„Tkati ne znači samo predestinirati (na antropološkom planu) i spajati različite zbiljnosti (na kozmologijskom planu), već i *stvarati*, praviti sve od vlastite supstancije, kao što čini pauk koji pravi svoju mrežu od sebe sama.“ (Eliade, 1964, 159)

⁵⁷ Podaci za pojam *smola* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 612

⁵⁸ aglutinacija *lat.* agglutinare – prilijepiti za nešto (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 24)

⁵⁹ Podaci za pojam *tkanje* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 704

Na cijelom Bliskom istoku postoje brojne božice koje u ruci drže vretena i preslice te upravljaju ne samo rođenjem nego i životom i slijedom ljudskih čina. Primjeri sežu do 2000 godina prije naše ere, od kojih se može spomenuti hetitsku Veliku božicu. Te božice vladaju vremenom, trajanjem ljudskih života i ponekad zadobivaju krut i nemilosrdan aspekt nužnosti, toga zakona što upravlja neprestanom i posvudašnjom promjenom bića i iz kojega potječe beskonačna raznolikost oblika. Sjajna tkanina svijeta ima za podlogu ljudsku patnju. Predilje i tkalje do u beskraj otvaraju i zatvaraju individualne, povijesne i kozmičke cikluse.

Drvo⁶⁰

Opći je simbolizam drva postojan: drvo krije *nadljudsku mudrost i znanje*.

U Indiji je drvo simbol univerzalne supstancije (*materia prima*).

U Grčkoj riječ *hylé*, koja ima isti smisao kao pramaterija, doslovno označuje drvo.

U Kini je drvo onaj od pet elemenata koji odgovara istoku i proljeću, kao i trigramu *Zhe*: *uzgibanost* očitovanja i prirode.

U katoličkoj liturgiji *drvo* je često sinonim križa i stabla.

U nordijskim predajama drvo ili stablo u svim oblicima i aspektima sudjeluje u *znanju*.

U svim keltskim jezicima postoji homonimija naziva za *znanje* i naziva za *drvo*.

Kristal⁶¹

Napomena: s obzirom da za staklo odnosno pleksiglas/akrilno staklo nije pronađeno simboličko značenje, u ovom se slučaju zamjenski uzima kristal u smislu prozirnosti kao zajedničke značajke.

Kristal je simbol prozirnosti i *čistoće*, jasne ideje i bistra duha.

Prozirne ili prozračne kamene, Prerijski Indijanci upotrebljavaju kao talismane koji omogućuju viđenje: oni olakšavaju *trans* koji dopušta percepciju nevidljivog.

⁶⁰ Podaci za pojam *drvo* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 130

⁶¹ Podaci za pojam *kristal* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 307

Glasnici s keltskoga drugog svijeta kada stižu morem, služe se staklenim ili kristalnim brodovima. Prozirnost lađe simbolizira *nematerijalnost* putnika i posve duhovno obilježje njegova poslanstva.

Kovina⁶²

Značajno je porijeklo ruda i veza kovačnice s podzemnom vatrom, dakle s paklom. Korisni aspekt temelji se na očišćenju i transmutaciji kao i na kozmološkoj funkciji *onoga koji mijenja*. Čista je kovina koja se vadi iz neobrađene rude, rekao je Jacob Boehme⁶³, *duh koji se oslobađa iz supstancije kako bi postao vidljivim*.

Kovine su kadre doživljavati preobrazbu kojoj je cilj u alkemiji da izvuče dah. Stapanje kovina može se usporediti sa smrću u kojoj izvučeni dah predstavlja njezinu moć, to jest srž ili duh kovine.

U Kini se *taljenje* izjednačuje s postizanjem besmrtnosti. Tu je izvor alkemijske simbolike.

[D]uh ruda je, kaže Nicolas Flamel⁶⁴, *u kovinama*.

Nečisti aspekt kovine, *znak cikličkog skrućivanja*, nalazi se u zabrani upotrebe kovine u hebrejskim oltarima.

Kovine su planetarni elementi podzemnoga svijeta. Planeti su kovine neba. Simbolika im je paralelna. Kovine simboliziraju skrućene i kondenzirane *kozmičke sile* s različitim utjecajima i ovlastima.

Kao simboli energije kovine se u simbolici C. G. Junga uspoređuju s libidom. Sublimirati ih znači izvršiti preobrazbu obične kovine u čisto zlato. Put individualizacije može se usporediti s putom transmutacije. Sublimacija ili spiritualizacija kao Veliko Djelo alkemičara prolazi kroz vatru, uništenje i obnovu na višoj razini.

Skidanje kovina vrlo je star inicijalistički i simbolični obred. Nešto slično susreće se u masonskim obredima inicijacije: novi član poziva se da sa sebe *skine kovine* kako bi pokazao

⁶² Podaci za pojam *kovina* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 296

⁶³ Jacob Boehme (Böhme) (1575-1624) njem. filozof ; renesansni mistik, negator skolastike. *Aurora ili jutarnje rumenilo na izlazu, Mysterium Magnum*.

⁶⁴ Nicolas Flamel (1330. - 1417.) francuski bilježnik i alkemičar, pripisuje mu se navodno otkrivanje Kamena mudraca.

svoju ravndosušnost za sva materijalna dobra i za sve konvencije, i volju da opet stekne izvornu nevinost.

Pijesak⁶⁵

Simbolika pijeska proizlazi iz množine njegovih zrnaca.

Protekli vijekovi, poučava Buddha, *brojniji* su od zrnaca pijeska između izvora i ušća Gangesa (*Samyutta Nikâya*, 2, 178).

Podizanje *pješčanih brjegova* u Kambodži vezano je za simbol množine: broj zrnaca pijeska broj je grijehova kojih se čovjek oslobađa, broj godina života za koje moli.

Šake pijeska što se bacaju za ceremonija Shintôa predstavljaju kišu, što je također oblik simbolizma obilja (Herbert, 1964). U posebnim prilikama pijesak može zamijeniti vodu u obrednom umivanju u Islamu (Poeée-Maspero, 1962). Pročišćuje, tekuć je kao i voda, pročišćuje kao vatra.

Budući da se u nj lako uranja i budući da je podatljiv oblikovanje, on tijesno obuhvaća oblike što se udubljuju u nj: po tome je simbol maternice.

2.3.2. Usporedba sa analognim likovnim djelima i slikarskim radovima

2.3.2.1. Pregled umjetničkih pokreta i pojava kroz povijest u kontekstu pridavanja važnosti materijalnim segmentima slike

2.3.2.1.1. Signifikantnost materije

Unutar likovne produkcije vezane za istraživanja bazirana na eksperimentiranju i elaboraciji konstrukta likovnog djela, njegove percepcije i materijalnih čimbenika cjeline rada, poveznicu bi se moglo naći, sa onim umjetnicima/autorima u smislu pridavanja važnosti materijalnim segmentima slike. U okviru toga, umjetnici enformela, apstraktnog ekspresionizma, procesualne umjetnosti, poststrukturalizma, kubofuturizam, konstruktivizma (produkcionizma) i postmodernizma (neoekspresionizam i New Image) na određeni su se

⁶⁵ Podaci za pojam *pijesak* preuzeti su iz *Rječnika simbola* Jean Chevalier i Alain Gheerbrant: Nakladni zavod MH, 1994. str. 502

način konceptom i(li) procesom referirali na materiju cjelokupnog umjetničkog djela, što zadano polje istraživanja povezuje sa navedenom artikulacijom.

Enformel⁶⁶

Enormel ili druga umjetnost su nazivi koje je uveo Michel Tapié (1952.g. teorijski formulirao pojam enformela) da bi opisao apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije. Iako se u povijesti umjetnosti enformel tumači dvojako, u okviru ovog istraživanja enformel će se interpretirati kao „spontana umjetnost zasnovana na amorfnim i bezobličnim stanjima plohe slike ili materijalnim konfiguracijama nastalim destrukcijom plohe slike“.

U enformelu je postojala tendencija da se slika i skulptura transformiraju u stanje materije, tj. u materijalni poredak koji prethodi predmetu i u idealnom slučaju ne pokazuje predmetno prostorne kvalitete, nego kvalitete upotrijebljenog materijala (Šuvaković, 2005, 424).

U teorijskom je smislu obilježen idejama egzistencijalističke filozofije (individualnost, tragičnost, izuzetnost, dramatičnost, nedostatak smisla i središta) i fenomenologije (djelo kao pojavnost izraza bića, perceptivna pojavnost koja svojom vizualnom posebnošću nadilazi jezičke okvire izražavanja).

Nastao je početkom 40-ih godina, kada samostalne izložbe održavaju Jean Dubuffet, Jean Fautrier i Wols. Protagonisti enformela su Lucio Fontana, Henri Michaux, Arshile Gorky, Hans Hartung, Jackson Pollock, Alberto Burri, Emilio Vedova, Georges Mathieu, Antoni Tàpies, K. R. H. Sonderborg idr.

Prema analizama Umberta Eca u enformelu se može otkriti zastupljenost pravila i sistema reference, iako različitih od uobičajenih. Forme ili konfiguracije materije enformela konstituiraju se na znakovnoj razini, iako ti znakovi nisu jasni ili čitljivi.

Za umjetnost enformela bitan je postupak realizacije. Djelo je doslovna posljedica procesa realizacije koju svojim izgledom pokazuje i otkriva. Stoga postoji više načina stvaralaštva – djela bliska akcionom slikarstvu i lirskoj apstrakciji po svom spontanom, brzom i automatskom izrazu, – nadalje, djela koja su rezultat mehaničkog, konkretnog i neizražajnog rada s materijalima i postupcima oblikovanja materijala koji se oslanjaju na slučaj (topljenje asfalta, savijanje lima, upotreba žbuke itd.) – te djela koja su rezultat pažljivog likovno sofisticiranog izbora, povezivanja i preoblikovanja materijalnih konfiguracija.

⁶⁶ Podaci za dionicu *enformel* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 168)

Ovom će se razmatranju enformela priložiti opis i prikaz nekih djela koja svojom prirodom potpuno iskazuju karakter, djelovanje i moć materijala.

Antoni Tàpies *“Croix sur gris XCVIII”* (*“Cross on Grey XCVIII”*) 1959.

Tàpies oslobađa sliku asocijativnih, figuralnih nagovještaja, realizirajući je kao konkretni amorfni materijalni poredak. Gipsom, ljepilom i pijeskom na površini slika stvara zrnast i slojevit reljef. Reljefnost površine slike daje plohi kvalitetu taktilnosti. Tàpiesov postupak se temelji na nanošenju materijala na podlogu, probijanju slojeva žbuke, grebanju boje, bušenju rupa, grebanju znakova, stavljanju mokre boje na suhu zrnastu podlogu, upotrebi gotovih materijala (lim). Za svoj rad kaže da pokreće materije. Očekuje se da će materija izazvati estetsko-umjetnički učinak.



Slika 1

Antoni Tàpies *“Croix sur gris XCVIII”* (*“Cross on Grey XCVIII”*) 1959.

60.80 x 74.30 cm

Kombinirana tehnika na platnu fiksiranom na dasku

Alberto Burri „*Combustione sacco*“ („*Nagorena vreća*“) 1956.

Alberto Burri stvara slike izrađene od starih krpa i ostataka vreća. Poderani i umrljani ostaci vreća formirali su neočekivano i dramatično likovno polje. Konci i uzice su povezivali ostatke tkanina, a boja je prodirala između šavova. Površina tkanine bila je istovremeno i konkretni materijal i nešto što pokriva (skriva) tijelo slike. Metaforično likovno kretanje prema pokrivanju slike i istovremena nepokrivenost površine ukazuju na bezoblični prazni prostor i metaforički govore o ništavilu.



Slika 2
Alberto Burri „*Combustione sacco*“ („*Nagorena vreća*“) 1956.
131x115cm

Apstraktni ekspresionizam⁶⁷

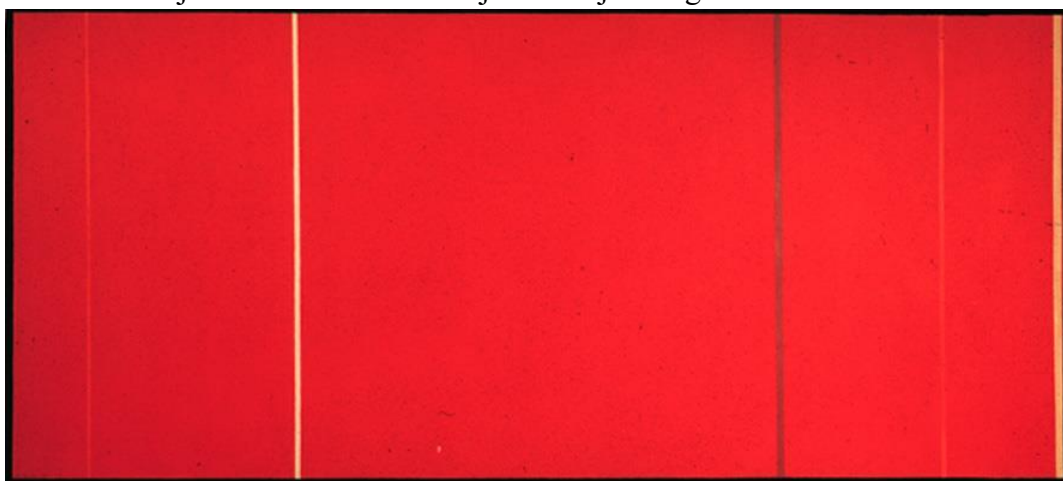
Apstraktni ekspresionizam je umjetnost (slikarstvo, skulptura, grafika) izražavanja duhovnih, psihičkih i egzistencijalnih osjećaja, vizija i predodžbi apstraktnim formama. Dakle, sinteza apstraktne i ekspresionističke umjetnosti. Protagonisti apstraktnog ekspresionizma su američki slikari i kipari 1940-ih i 50-ih godina: William Baziot, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolf Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still idr. Apstraktnom ekspresionizmu, kao i enformelu, svojstven je stav da se redukcijom ikoničkih i aluzivnih znakova na gestualne prazne ili grafičke znakove postiže sama materija slikarstva (Šuvaković, 2005, 362).

U ranom razdoblju slika se zasniva kao polje pisma pod utjecajem nadrealizma. Iz gustih nanosa boje izdvajaju se apstraktni znakovi – simboli ili prazni gestualni znakovi, figure – ljudske, totemske, fantastičke. Pionirski inovacijski period obilježen je stvaranjem novih tehnika i radikalnim pročišćavanjem polja slike.

Barnett Newman „*Vir Heroicus Sublimis*“ 1950.-51.

U Newmanovom radu slika postaje strukturalni poredak obojenih polja čije granice tvore liniju ili poredak koji nastaje razdvajanjem obojenih površina diskretnim prugama. Newman govori o „uzvišenom u slikarstvu“.

Slikarstvo apstraktnog ekspresionizma je herojsko i kontemplativno, budući da nastaje na platnima velikih monumentalnih dimenzija, uspostavljanjem primarnih obojenih i formalnih odnosa te izražavanjem transcendentnih vrijednosti ljudskog duha.

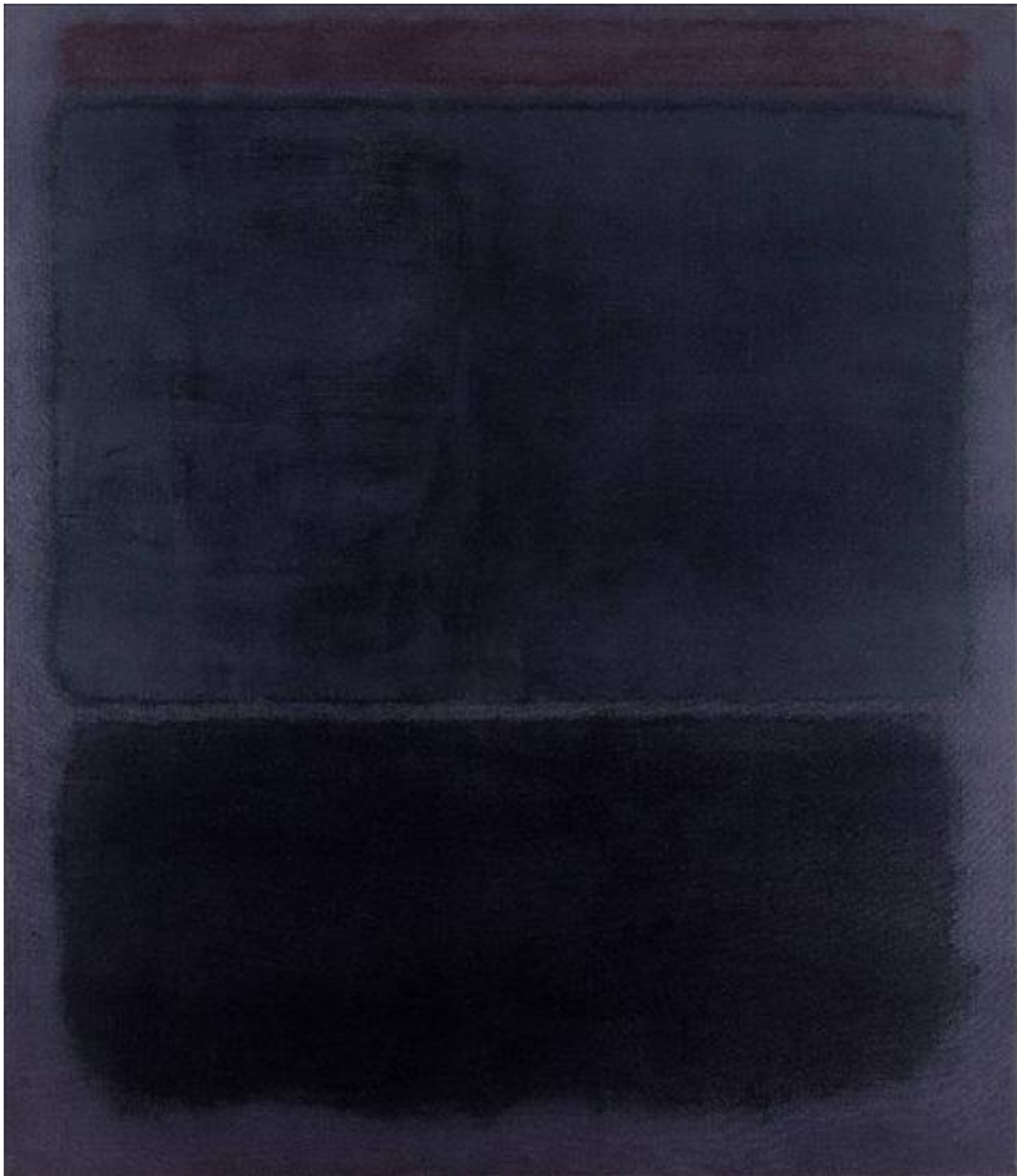


Slika 3
Barnett Newman „*Vir Heroicus Sublimis*“ 1950.-51.
242.2 x 541.7 cm / Ulje na platnu

⁶⁷ Podaci za dionicu *apstraktni ekspresionizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 62 i 63)

Mark Rothko „*No. 61 (Rust and Blue)*“ 1951.

Rothkove slike tamnim bojama ostvaruju monokromno polje u monokromnom polju. One su rezultat bavljenja unutrašnjom svjetlošću slike odnosno svjetlost nestaje u slici, a oko, koje kontemplira sliku, otkriva njene tragove. Klasični apstraktni ekspresionizam transcendentne je vrijednosti ljudskog duha izrazio autonomnom evolucijom i pročišćenjem slikarskih sredstava: kroz likovni karakter plohe.



Slika 4
Mark Rothko „*Bez naziva*“ 1960.
201.9x175.9 cm/ Ulje na platnu
Virginia Museum of Fine Arts,

Procesualna umjetnost⁶⁸

Procesualna umjetnost je naziv za neoavangardne (hepening, neodada, fluksus) i postavangardne pokrete (akcionizam, akcija, body art, performans, siromašna umjetnost, anti form umjetnost) 1960-ih godina. Ona je zasnovana na transformaciji umjetničkog djela kao predmeta (slike, skulpture, objekta, asamblaža, kolaža) ili predmetne statične intervencije u prostoru (instalacije, ambijenta, land arta) u prostorno vremenski događaj ili proces. Između različitih pristupa radu s procesima u umjetnosti, za ovu je temu bitno područje procesa s transformacijom materije i energije – dakle, radovi s vatrom isparavanjem, kemijskim procesima, radijacijom itd.

U procesualnoj umjetnosti materijali se koriste kao indeksi pomoću kojih se markira proces transformacije materije u energiju (Šuvaković, 2005, 424).

Npr. "izgaranjem materijala oslobađa se energija, djelovanjem svjetla na fotopapir dolazi do preobrazbe svjetlosne energije u specifično fotokemijsko stanje materije." (Šuvaković, 2005, 362).

Poststrukturalizam⁶⁹

Poststrukturalizam je naziv za više teorijskih i filozofskih pojava, praksi i škola nastalih 1960-ih godina kritikom i evolucijom strukturalizma. Obuhvaća semiologiju, teoriju ideologije, arheologiju znanja, diskurzivnu analizu, dekonstrukciju, teorijsku psihoanalizu, teoriju teksta i intertekstualnosti, teoriju označiteljskih praksi, teoriju rizoma i teoriju simulacije.

Ono što se u kontekstu teme koja se istražuje ovim radom smatra važnim jest zasnivanje semioloških sistema slikarstva. Dakle, semiotička umjetnost je nastala povezivanjem poststrukturalističkih metoda sa kritikom modernizma, pokazivanjem da umjetničko djelo nije zatvoreni vizualni model. Umjetnost je sistem znakova ili tragova označavanja koji smisljeno postoje kroz odnose s drugim znakovima sistema.

U poststrukturalizmu se iznosi teza da se materija uvijek pojavljuje uobličena kao znak i da se percepcijom prima samo ono što je efekt značenja (Šuvaković, 2005, 362).

⁶⁸ Podaci za dionicu *procesualna umjetnost* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 516)

⁶⁹ Podaci za dionicu *poststrukturalizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 494)

*Support-Surface*⁷⁰

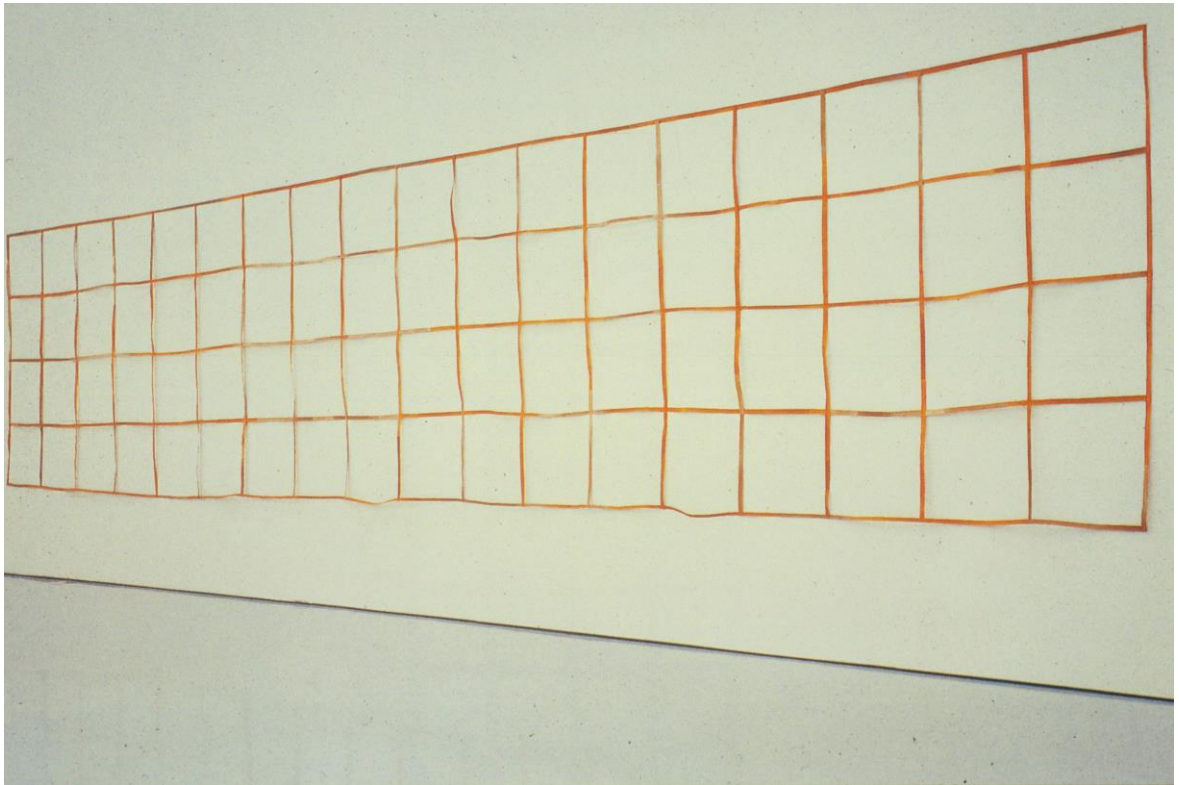
Važno je također spomenuti francusku slikarsku grupu *Support-Surface* koja je djelovala 1970-ih godina, a u istoj su između ostalih surađivali Marc Devade, Daniel Dezeuze, Toni Grand, Louis Cane, André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Jean-Pierre Pincemin, André Valensi, Claude Viallat idr. Dakle, slikarstvo se ovdje ne uspostavlja kao originalna inovativna praksa, već kao analiza prirode slikarstva samim materijalnim slikarski sredstvima. U praktičnom smislu to je značilo da se slika raščlanjuje na podlogu, površinu, okvir, teksturu, nanos boje, odnos slike kao površine i predmeta s ambijentom. Njihovim je radom suočeno formalno-materijalno umijeće, teorijsko znanje i erotsko uživanje u slikarskim praksama.

Površinom slike kao prostorom interveniranja, slikanja ili prekrivanja radili su u okviru grupe *Support-Surface* među ostalima Daniel Dezeuze i Claude Viallat, čiji će se primjeri radova prikazati kao sljedeći vizualni dodatak.



Slika 5
Claude Viallat „Orange, formes bleu clair“
(„Narančasto, svijetlo plavi oblici“) 1970.
Ulje na platnu

⁷⁰ Iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 599)



Slika 6
Daniel Dezeuze 1970.
98 X 340 cm

Operacije (geste, činovi, izvođenja) bojom istraživali su među ostalima André-Pierre Arnal i Marc Devade čiji će se primjeri radova prikazati kao sljedeći vizualni dodatak.



Slika 7
André-Pierre Arnal „*Pliage*“, 1971.
Ulje na platnu, 203 x 52 cm



Slika 8
Marc Devade „*Nel Mezzo*“, 1979.
200 x 250 cm/ Ulje na platnu

Kubofuturizam⁷¹

Kubofuturizam je spomenut već u općem dijelu ovoga rada pri razjašnjenju pojma *faktura* te će ga se iz tog razloga ovdje pojasniti. Dakle, kubofuturizam ili ruski futurizam je interdisciplinarna i formalistička avangardna pojava u poeziji, slikarstvu, kazalištu, muzici i filmu od 1913. do 1915.g. Bio je mješavina različitih društvenih i duhovnih koncepcija u rasponu od antizapadnjaštva, prozapadnjaštva, boljševizma kao materijalističke teorije povijesti i društva, teozofskih misticizama i proznanstvenog formalizma.

Bitno je za napomenuti da su u književnosti sudjelovali pisci David Burljuk, Vladimir Majakovski, Ilja Zdanevič idr. koji su svojim teoretskim promišljanjem i stvaralaštvom surađivali sa onodobnim slikarima te se služili likovnim tehnikama poput kolaža ili montaže u pisanju književnog teksta. U kubofuturizmu je nastao novi umjetnički žanr, a to je knjiga umjetnika.

⁷¹ Podaci za dionicu *kubofuturizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 335)

Slikarski kubofuturizam karakterizira istraživanje analitičkog kubizma Picassa i Braquea, upotrijebljenog i slikanog kolaža, futurističkog prikazivanja pokreta i dinamike, kao i uvođenje verbalnih fragmentarnih zapisa u pikturalno polje slike. U okviru navedenog djelovali su Natalija Gončarova, Mihail Larionov, Olga Rozanova, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Kazimir Maljevič idr.



Slika 9
Natalia Goncharova „Cyclist“ („Biciklist“) 1913.
Ulje na platnu, 78x105 cm
The Russian Museum, St.Petersburg



Slika 10
Kazimir Maljevič „Portrait of I.V.Klyun (Klyunkov)“ 1913.
Ulje na platnu, 112 × 70 cm
The Russian Museum, St.Petersburg

Konstruktivizam⁷² (produkcijonizam)

Konstruktivizam je naziv za različite pojave u ruskoj, sovjetskoj i europskoj internacionalnoj umjetnosti kasnih 1910-ih i 20-ih godina koje se određuju zamislama i postupcima konstruiranja i industrijske proizvodnje umjetničkog djela. Sovjetski je konstruktivizam nastao iz, u prethodnoj dionici spomenutog, ruskog kubofuturizma zaoštavanjem poetičkih (od apstraktno-stvaralačkih postupaka prema konstruiranju i proizvodnji) i političkih stavova (smrt umjetnosti, preobrazba umjetnosti u inženjersku praksu itd). Ljubov Popova, Varvara Stepanova i Aleksandar Rodčenko zalagali su se za produkcijonizam. U produkcijonizmu se pažnja usmjeravala na problem konstrukcije i to razradom, u ovom istraživanju relevantnog, pojma *fakture* (organizacije likovne površine), zatim tektonike (efektivnog iskorištavanja materijala) i konstrukcije.



Slika 11
Ljubov Popova „*Space-Force Construction*“ 1920-21.g.
Ulje na platnu 112.6 x 112.7 cm
State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Grčka

⁷² Podaci za dionicu *konstruktivizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 414)

Postmodernistička umjetnost

Postmodernističkoj je umjetnosti svojstveno da su svi tradicionalni i novi materijali umjetniku jednako dostupni i vrijedni. Materijal je znak kulture koji se citira i narativni element koji ima svoje mjesto u likovnoj priči (Šuvaković, 2005, 424).

U okviru postmodernističke umjetnosti, za temu kojom se bavi istraživanje bliskima su se pokazali New Image i neoekspresionizam.

New Image⁷³

U ovom slučaju, New Image će se razmatrati kao pojam koji označava slikarski neoekspresionistički postmodernistički pokret na prijelazu 1970-ih na 80-te godine u SAD-u. Dakle, ono što se smatra važnim, između ostalih karakteristika američke varijante New Imagea jest obnova ekspresionističkog figurativnog, fikcionalnog i narativnog poretka djela kao izraza direktne geste i traga umjetnikovog čina, te njegovanje postupka *lošeg slikanja* zasnovanog na prividno sirovoj i naivnoj upotrebi slikarskog materijala.

Američki predstavnici su, između ostalih, Jennifer Bartlett, Jonathan Borofsky, Susan Rothenberg, Joe Zucker, Nancy Graves i Julian Schnabel.



Slika 12

Jennifer Bartlett, detalj sa djela „*Rhapsody*“ („*Rapsodija*“) 1975.-76.

Emajl na čeliku, 987 ploča, svaka ploča 30.5x30.5cm

Cjelokupni format otprilike 228.6x4663.4cm

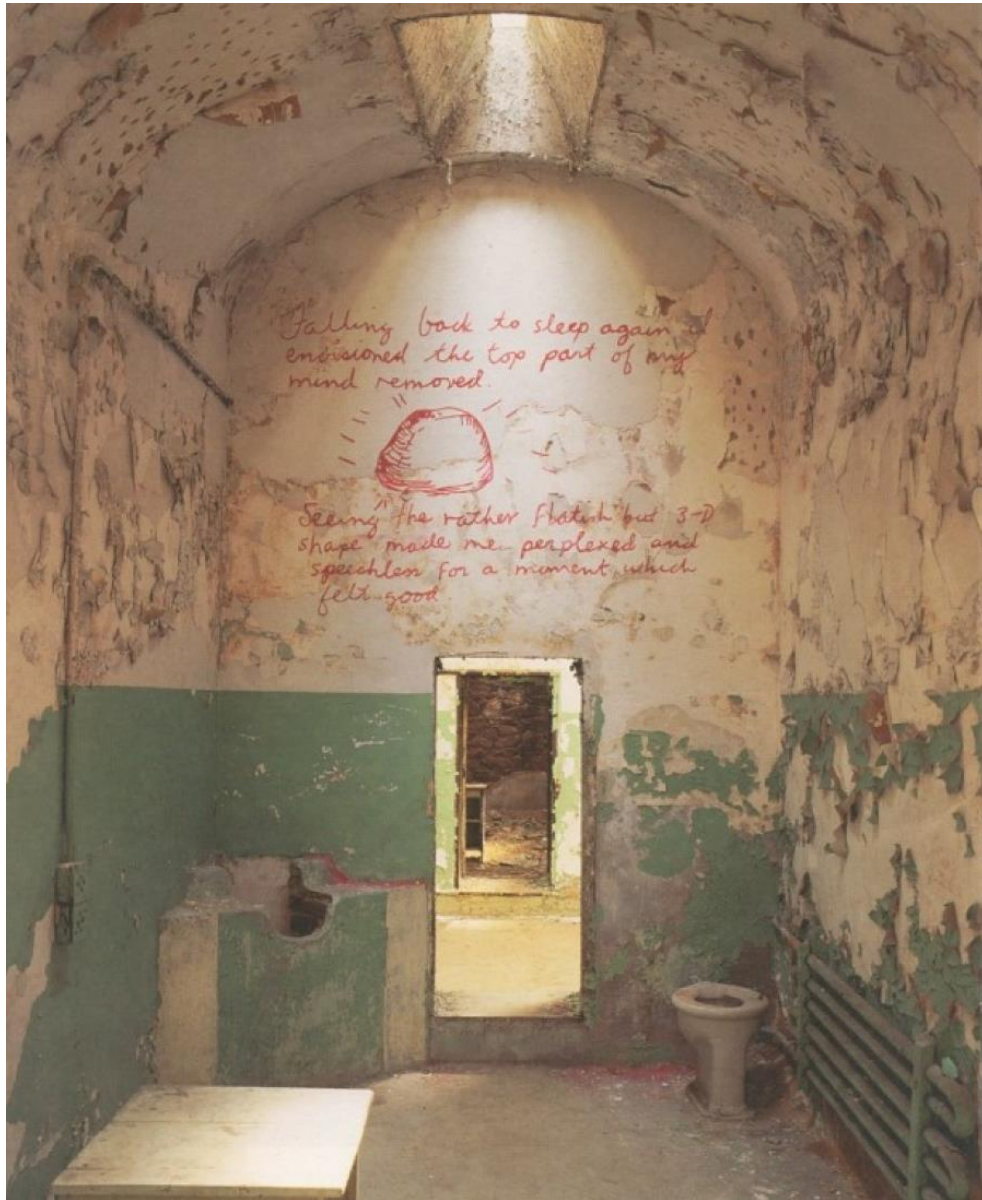
⁷³ Podaci za dionicu *New Image* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 414)



Slika 13

Joe Zucker *“Five Mosaics #5: The Betrayal & Christ Dividing the Sheep From the Goats”* 1972.

Pamuk, akril i rhoplex na platnu, 152.4x152.4 cm



Slika 14
Jonathan Borofsky, Instalacija „*Brain Dream*“ („*Moždani san*“) 1995.
Eastern State Penitentiary, Philadelphia

Neoekspresionizam⁷⁴

U ovom slučaju, neoekspresionizam će se razmatrati kao pojam koji označava ekspresionističke tendencije kasnih 70-ih i 80-ih godina 20.st. u njemačkoj umjetnosti. Dakle, ono što se smatra važnim, između ostalih zasnivanja njemačke neoekspresionističke umjetnosti, jest povezivanje figuralnih i apstraktnih kompozicijskih rješenja u umjetničko djelo preopterećeno simboličkim značenjima, naracijom, fikcionalizacijom i smislom, pri

⁷⁴ Podaci za dionicu *neoekspresionizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 406)

čemu se apstrakcija koristi protiv sebe same, da bi proizvela upečatljive brutalne i direktne likovne predodžbe koje se doživljavaju kao stvarni izljevi emocija ljudske drame. Nadalje upotreba velikog formata slika koje postavljene u izložbenom prostoru postaju imaginarna scenografija i skulptura velikih dimenzija koje ulaze u prostor kao instalacije. Također se naglašava manualan rad i učinak u stvaranju umjetničkog djela.

Prema Donaldu Kuspitu neoekspresionizam je *lažni ekspresionizam*, jer stvara privid ekspresionizma, a nastaje svjesnim projektiranjem brutalne umjetnosti koja govori o moći boje da stvori izopačenu poeziju i mitologiju. Radi se o sirovoj boji slikarstva i skulpture koja djeluje svojom materijalnošću, oblikujući metaforičke erotske površine. Neoekspresionizam pokazuje da su erotske površine slike i skulpture simboli suočavanja smrti i života (erosa i thanatosa), koji istovremeno ulaze i u banalnost i trivijalnost svakodnevnice. Karakteristična ironijska i parodijska dimenzija nastaje iz raskoraka velikih mitskih, arhetipskih i nacionalnih tema i sirovog, naivnog, prividno lošeg zanata.

Njemačko neoekspresionističko slikarstvo razlikuje nekoliko karakterističnih formulacija izraza te se smatra kako se važnim za ovo istraživanje pokazuju *alegorijski neoekspresionizam* (koji konceptualno, ironijski i parodijski simulira povijest ekspresionizma preispitujući krizna mjesta njemačke duhovnosti i kolektivne svijesti gdje spadaju Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, A. R. Penck, Markus Lüpertz idr.) te *neoekspresionizam Josepha Beuysa* (kao sinteza neoavangardnog akcionizma, postavangardnog rada s konkretnim realnim fenomenima svijeta i pseudomitskim neoromantičnim prikazivanjem traumatskih i duhovnih borbi čovjeka i prirode).

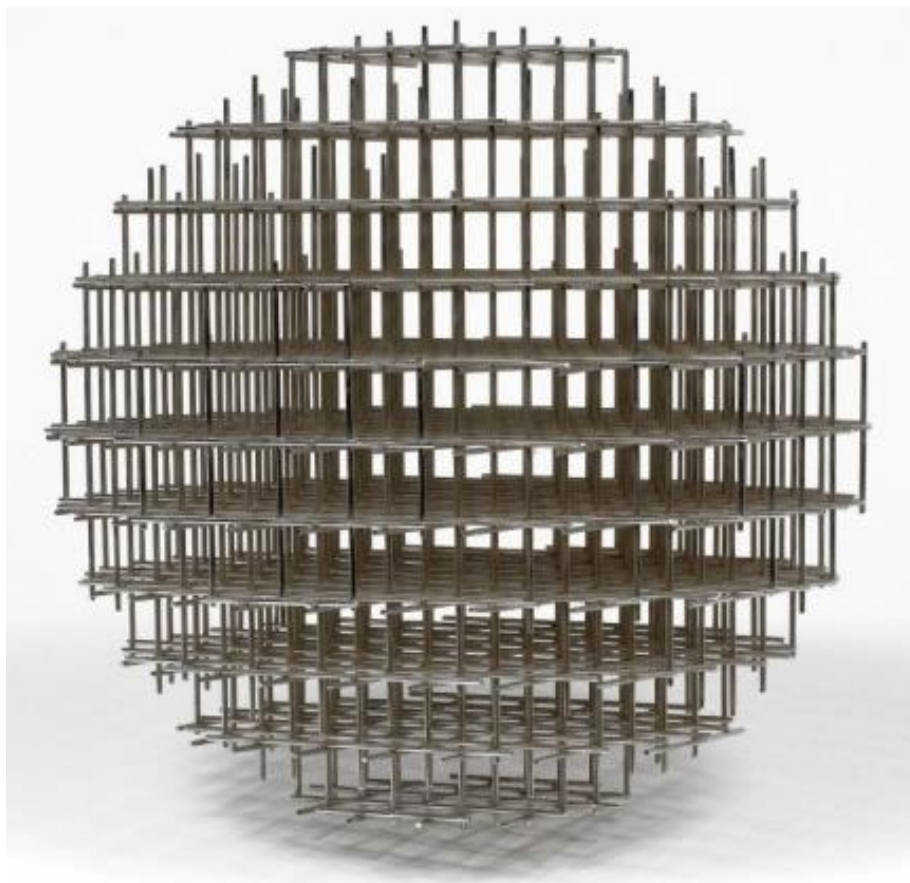
2.3.2.1.2. Novi materijali

Također se došlo do zaključka kako je vezano za materijal, s obzirom da su se pri istraživanju koristili i neki novi suvremeni materijali, bitno spomenuti umjetničke pojavnosti koje su upravo na temelju upotrebe novih materijala u kontekstu svoga vremena, bazirale umjetničko izražavanje. Dakle, u ovu bi skupinu prema tome spadali neokonstruktivizam, nove tendencije, visoki modernizam, minimalna umjetnost, siromašna umjetnost, antiform umjetnost, konceptualna umjetnost (rani period i Ready made), Body art, performans i postmoderna umjetnost.

Neokonstruktivizam⁷⁵ i nove tendencije

Neokonstruktivizam je pristup umjetnosti zasnovan na konstruktivnim načelima građenja optičkih, kinetičkih i programiranih vizualnih struktura nakon 2.svj. rata. Između ostalog karakterizira ga pojam strukture izveden iz strukturalističke teorije, kibernetike i teorije informacija, a primijenjen je na stvaranje optičkih efekata, privida kretanja i generiranja elektronske i kompjutorske slike. Svojstvena su mu vizualna istraživanja utemeljena na eksperimentalnim i teorijskim analizama konstruiranja vizualnih umjetničkih djela i njihove percepcije.

U neokonstruktivizmu i novim tendencijama umjetnik djeluje kao istraživač materijala i medija, čime dolazi do proznanstvenog pristupa novim materijalima, tehnologiji i medijima koji se iz svijeta znanosti i industrije prenose i primjenjuju u umjetnosti (Šuvaković, 2005, 424).



Slika 15

François Morellet „*Sphere Metallique*“ 1965.

Čelična instalacija 36 x 36 x 36 cm

Naklada: 100

⁷⁵ Podaci za dionicu *Neokonstruktivizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 410 i 411)

Visoki modernizam⁷⁶

Visoki modernizam je elitna i ezoterična umjetnička praksa zasnovana na vrijednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog esteticizma, te označava epohu koja započinje 2. svj. ratom pri čemu New York pretpostavlja kao novi centar svjetske umjetnosti.

Vezano za temu koja se tiče primjene i pristupa materijalu, visoki modernizam koristi nove materijale, i to tako da se medij (skulpture, slikarstva, grafike) usavrši te da se materijalom prikažu njegova bitna svojstva, pri čemu materijali ne smiju ugroziti granice i medijsku specifičnost umjetničkih medija (Šuvaković, 2005, 424).

Minimalna umjetnost⁷⁷

Minimalna umjetnost je postslikarski i postkiparski pokret nastao u SAD-u tijekom 1960-ih godina. Dakle, ono što se smatra važnim, između ostalih interpretacija smisla minimalne umjetnosti, jest da se smisao ostvaruje teatralizacijom percepcije umjetničkog djela, što znači da je promatrač prisiljen aktivno percipirati objekt ili instalaciju, krećući se oko njega i u njoj. Nadalje istraživanje razlika estetskih i spoznajnih učinaka koji nastaju iz materijalnih, predmetnih, dimenzionalnih, prostornih i konceptualno-strukturalnih uvjeta konstruiranja umjetničkog djela. Značajna odlika minimalne umjetnosti je i otvorenost svakom materijalu. Prekoračuju se medijske granice i ispituju uvjeti percepcije.

U minimalnoj umjetnosti novi materijali se koriste tako da omogućavaju neutralan, impersonalan i industrijski način realizacije projekta (Šuvaković, 2005, 424).

Siromašna umjetnost⁷⁸ i antiformalna umjetnost⁷⁹

Siromašna umjetnost ili arte povera, po talijanskom teoretičaru umjetnosti Germanu Celantu su postobjektni, procesualni, konceptualni i ambijentalni umjetnički radovi s primarnim materijalima (organskog, neorganskog i industrijskog porijekla), životinjama, bihevioralnim situacijama. Pojam siromašna umjetnost uveden je 1967. na izložbi u Genovi, te se 1970-ih i 80-ih godina, u smislu materijala, primarnoj i tautološkoj upotrebi materijala dodaje mitska fikcionalna dimenzija. Rad siromašne umjetnosti tumači se kao mitsko pre-simboličko i

⁷⁶ Podaci za dionicu *visoki modernizam* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 661)

⁷⁷ Podaci za dionicu *minimalna umjetnost* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 374)

⁷⁸ Podaci za dionicu *siromašna umjetnost* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 569 i 570)

⁷⁹ Podaci za dionicu *antiformalna umjetnost* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 55)

predcivilizacijsko stanje materije, koja anticipira smisao i mogućnosti nove slike i njezinog simboličko-alegorijskog govora. Za umjetnike siromašne umjetnosti to znači da se njihovi prazni materijali pune mitskom sviješću.

Antiform umjetnost je umjetnost koju je američki kipar, performans umjetnik i teoretičar Robert Morris utemeljio 1968.g. kao oblik procesualne umjetnosti. U antiform umjetnosti umjetnik ostvaruje radove (instalacije i događaje) poštujući prirodne i tehnološke karakteristike materijala. Morris je izveo rad *Oblak pare* izlažući proces isparavanja, a radio je i s neoblikovanim materijalom npr. filcom. Američki umjetnici, za razliku od europske siromašne umjetnosti i Beuysa, rade na pragmatičan način, izravno s materijalima i energijama, ne uspostavljajući simbolička i alegorijska značenja.

U siromašnoj i antiform umjetnosti se postojeći industrijski ili prirodni materijali izlažu u doslovnoj pojavnosti da bi se pokazala njihova materijalnost (Šuvaković, 2005, 424).



Slika 16

Robert Morris „*Bez naziva*” 1970.

Industrijski filc 182.9x365.8x45.7 cm (promjenjivo)

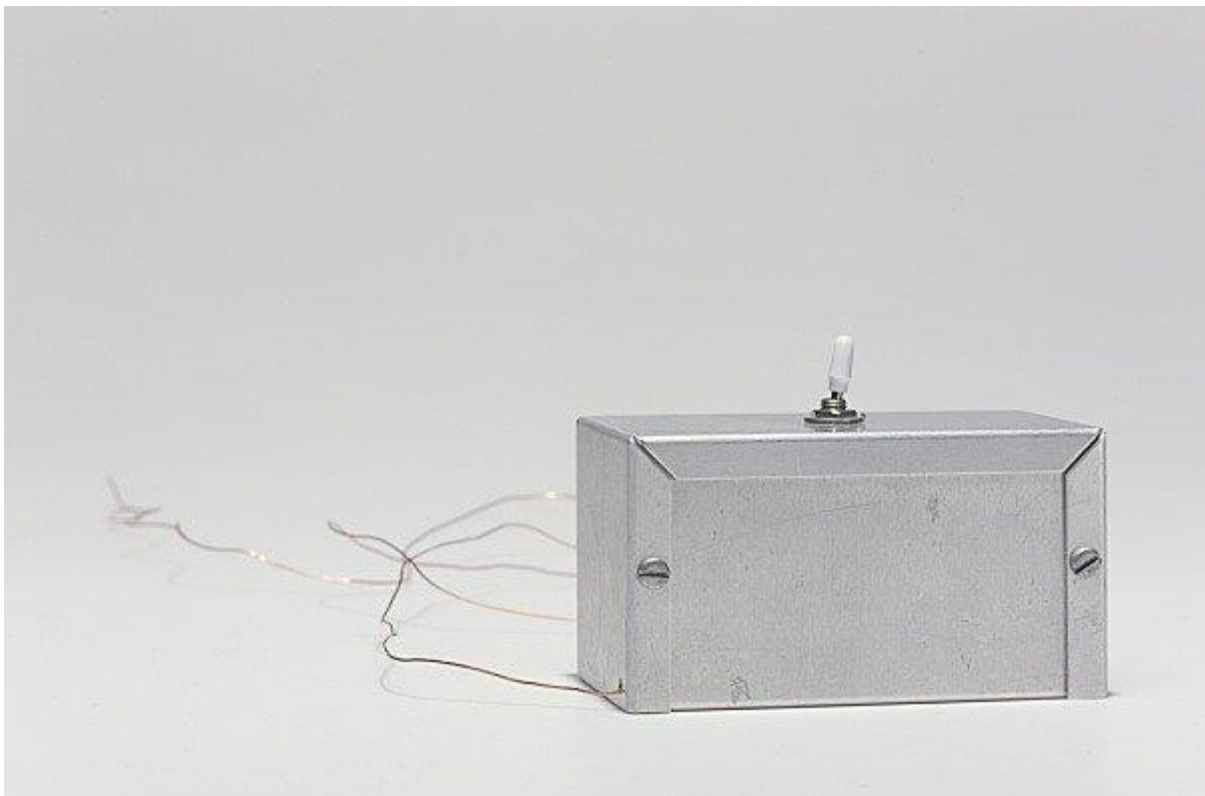
Virginia Museum of Fine Arts

Konceptualna umjetnost⁸⁰

Konceptualna umjetnost općenito je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti.

Za ovu temu važan je pristup ranog perioda posebno njujorške konceptualne umjetnosti kada se koriste materijali kao što su npr. uran ili inertni plinovi, kako bi se ukazalo na fizičke fenomene i procese koji se ne mogu percipirati osjetilima (Šuvaković, 2005, 424).

Npr. Robert Barry



Slika 17

Robert Barry “*Electromagnetic Energy Field*” 1968.

odašiljač elektromagnetske energije

7.6x10.2x0,6cm

Kolekcija Walker Art Center

⁸⁰ Podaci za dionicu *konceptualna umjetnost* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 309-314)

Nadalje, konceptualna je umjetnost zamisao *ready-madea* razvila u apstraktnu strategiju upotrebe pojavnosti kao što su teorijski modeli, lingvistički i semiotički jezici, mentalne predodžbe i ideje. Ona je time u metaforičkom smislu teorijski model, jezik ili ideja koji postaje materijal umjetničkog rada. Npr. Joseph Beuys je u projektima socijalne skulpture kao materijal kiparskog rada koristio društvene i političke institucije (politička partija ili politički govor kao kiparsko djelo) (Šuvaković, 2005, 424).

Body art⁸¹ i performans⁸²

Body art je oblik djelovanja i rada s ljudskim tijelom u procesualnoj umjetnosti. U biološkom, fiziološkom, psihološkom i socijalnom smislu ljudsko tijelo postaje sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, djelovanja i priopćavanja namjera i ideja umjetnika.

Performans je režirani ili neregirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji realiziraju umjetnik i(li) izvođači. Između ostalih oblika rada, u okviru postavangardnog performansa, važnim se smatra istraživanje tijela kao mjesta, kiparskog materijala i psihobiološkog organizma (Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Terry Fox idr.). Također je bitan u postmoderni performans i to posebno tehnopermans kao događaj koji umjetnik realizira interakcijom tijela i mehaničkog ili elektronskog stroja, odnosno, povezivanjem ljudskog tijela s interaktivnim kompjutorskim mrežama (Bill Viola, Stelarc, Orlan).

U *body artu* i *performansu*, ljudsko se tijelo koristi kao materijal oblikovanja ili se oblici privatnog, javnog ili ritualnog ponašanja metaforički nazivaju materijalom oblikovanja ljudskog ponašanja (Šuvaković, 2005, 424).

⁸¹ Podaci za dionicu *Body art* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 118 i 119)

⁸² Podaci za dionicu *performans* preuzeti su iz *Pojmovnika suvremene umjetnosti* (Šuvaković, 2005, 451-453)



Slika 18
Dennis Oppenheim
„Two Stage Transfer Drawing“ 1971.
Performans



Slika 19
Stelarc „Ear On Arm“
(„Uho na ruci“) 2007/2010

2.3.2.2. Kiefer i Beuys

S obzirom na već spomenutu važnost stvaralaštva umjetnika koji su djelovali pri neoekspresionističkim kategorijama, izvršio se odabir dvojice sa namjerom šireg osvrta na njihovo umjetničko djelovanje, kako bi se što egzaktnije ukazalo na poveznice sa obrađivanom tematikom. Odlučilo se da će se analizirati umjetnike Anselma Kiefera i Josepha Beuysa, budući da je umjetnički rad obojice obilježen baš izražavanjem kroz karakter materijala, ali, što je intrigantno, na posve distinktivan način. Dakle, u sljedećim će se poglavljima to nastojati i pokazati.

2.3.2.2.1. Anselm Kiefer

Anselm Kiefer je jedinstven umjetnik i izuzetna inspiracija u vrsnom i opsežnom smislu umjetničkog stvaralaštva. Njemački je neoekspresionist koji tijekom protekla četiri desetljeća kroz slikarstvo, kiparstvo i instalacijama obrađuje povijesne, mitološke i literarne teme. Razlog iz kojeg se nameće važnost za analizom njegova rada upravo je njemu svojstveno izražavanje kroz prirodu materijala. Njegove radove obilježava turoban, gotovo depresivan i destruktivan stil, počesto veliki format, a pri stvaranju istih, koristi raznolike umjetne, prirodne i neuobičajene materijale. Da postoje dodirne točke sa tematikom koja se u ovom radu obrađuje, iščitava se iz samog Kieferovog pristupa materijalima što je primijetio talijanski povjesničar, kritičar i kustos Germano Celant kada je Kieferov proces rada opisao na sljedeći način: [k]oristeći boje, žurno je i strastveno slagao kamen na kamen, zemlju na zemlju, kao da je tamo bio prisutan živi organizam, koji je rastao ispred njegovih očiju. Kamen mora pulsirati životom i sudjelovati u gradnji postojanja; on ima svoju neponovljivu prirodu i posjeduje sakrivena svojstva. U njemu Kiefer postaje stvar, ili točnije kako sam umjetnik kaže: „Postavljam sebe u sredinu piramide i na kraj procesa. Ja jesam piramida, fizički, kamen po kamen. Ja ne želim biti ništa drugo, doli piramida.“ (Cacciari i Celant, 1997, 19).

Raspon predmeta Kieferovih ishodišta je raznolik, poput germanske mitologije i povijesti, alkemije i prirode vjerovanja, međutim važnim se smatra što je sve opisano raznolikošću materijala, koji uključuju različite slikarske tehnike, blato, olovo, modele, zemlju, katran, fotografije, drvoreze, pijesak, slamu itd.. Dodajući određene materijale na oslikanu površinu golemih radova, izumio je neodoljivu treću dimenziju između slike i skulpture, a ciljanim odabirom materije direktno koristi značajke iste kako bi uprizorio svoje teme.

U ovom se osvrtu na Kieferovo stvaralaštvo i život uzela sloboda periodički citirati njegove riječi, ali i navode onih koji su na određeni način imali priliku biti povezani s njim u smislu suradnje, razgovora, kritičkog osvrta ili nekog drugog konteksta.

Djetinjstvo

Anselm Kiefer rođen je u južnoj Njemačkoj u gradu Donaueschingenu 08.03.1945. godine na kraju Drugog svjetskog rata, za vrijeme zadnjih dana propasti Trećeg Reicha i

„nije uspio“ umrijeti.

„Moja me majka nije mogla hraniti i nije bilo mlijeka u prahu – u zadnjem trenutku stiglo je iz Švicarske. Rođen sam u podrumu, stavljali su mi u uši vosak kako bi utišali bombardiranje – kao Odisej koji blokira sirene u Donaueschingenu.“

Odrastavši u podijeljenoj Njemačkoj u svom umjetničkom radu konfrontirati će njemačko breme nacističke ostavštine. Vizualni utisak njegovog djetinjstva neizbježan je u slikama i skulpturama koje uključuju razorene zgrade, spaljene ostatke, sivo-smeđe-crne tonove.

„Kao dijete nisam imao igračke; naša je kuća bila bombardirana, ali je tamo bilo mnogo cigli. Ruševine su čudesne, jer su početak nečeg novog, možete učiniti nešto s njima.“

Do četvrte godine Kiefer je postao mali graditelj, moleći za „komadiće cementa, ali mi ih nisu mogli dati.“ Još uvijek ih nadoknađuje, smije se. Podigao je 52 nove građevine oko svoga atelijera u Barjacu u blizini Nimesa u Francuskoj, kreirajući svoje vlastito selo; njegov drugi studio u Parizu je bivše golemo skladište robne kuće „La Samaritaine“ (Wullschlager, 2009).

Poslijeratne godine

Na putovanju kroz Švicarsku, Italiju i Francusku 1969.g. Kiefer je izradio seriju fotografija „*Okupacije*“ na kojima fotografira sebe kako salutira u pozi imitirajući Hitlera. U tom radu i u kasnijim knjigama prezentira svoj osobni način suočenja sa njemačkom poviješću, književnošću i povijesti umjetnosti. Njegov središnji interes bio je iskusiti povijest kao preduvjet za razumjeti je.

Kiefer prikazuje temelje i kritizira mitove i šovinizam koji su možebitno pridonijeli uvećavanju moći njemačkog Trećeg Reicha.

Slikama opisuje podvojenost njegove generacije koja se tiče impozantnog nagona njemačkog nacionalizma i njegovog utjecaja na povijest.

Kieferov rad postojano balansira dvostrukom svrhom, vizualno moćnom predodžbom i intelektualno kritičkom analizom.

Kieferove slike na sebi imaju često odvažno ispisane svoje nazive (katkada također i specifična imena), dopuštajući da se dijela mogu čitati dualno kao slike i konceptualno kao lingvistički fragmenti. On ne stvara laku umjetnost; mnogo njegovih radova iziskuje prilično opsežno razumijevanje književnosti i povijesti.

Opetovana tema koja se počela pojavljivati 1974.g. bila je zemlja, često specifični njemački krajolici, odnosno prostrane, obrađene ravnice. Međutim to nisu bile panteističke počasti bogatoj prirodi, nego mračna, izmučena polja koja sugeriraju opečenu zemlju nakon neke apokaliptične borbe. Romantična ljubav njemačke zemlje pobuđena od slikara iz 19.st. Caspera Davida Friedricha sada doseže strahom voženu slijepu ulicu, u katranski crnim i pepeljasto sivim Kieferovim slikama.

Kiefer je istraživao tabu temu poslijeratne Njemačke, Treći Reich. Do ranih 1980-ih mnogo njegovih slika bazirane su na temelju prizora sterilne i predimenzionirane neo-klasične arhitekture Hitlerovih megalomanskih snova.

Njemački duhovni heroji

Kustos i povjesničar umjetnosti Mark Rosenthal pisao je o „*Njemačkim duhovnim herojima*“ („*Deutschlands Geisteshelden*“ („*Germany's Spiritual Heroes*“), slikama gdje je povijesno značenje superiorno nametnuto određenju osobne signifikantnosti, Kieferovog bivšeg atelijera u seoskoj zgradi škole:

Najmonumentalniji rad iz 1973.g. i zadnji iz važne serije, je rad „*Njemački duhovni heroji*“.

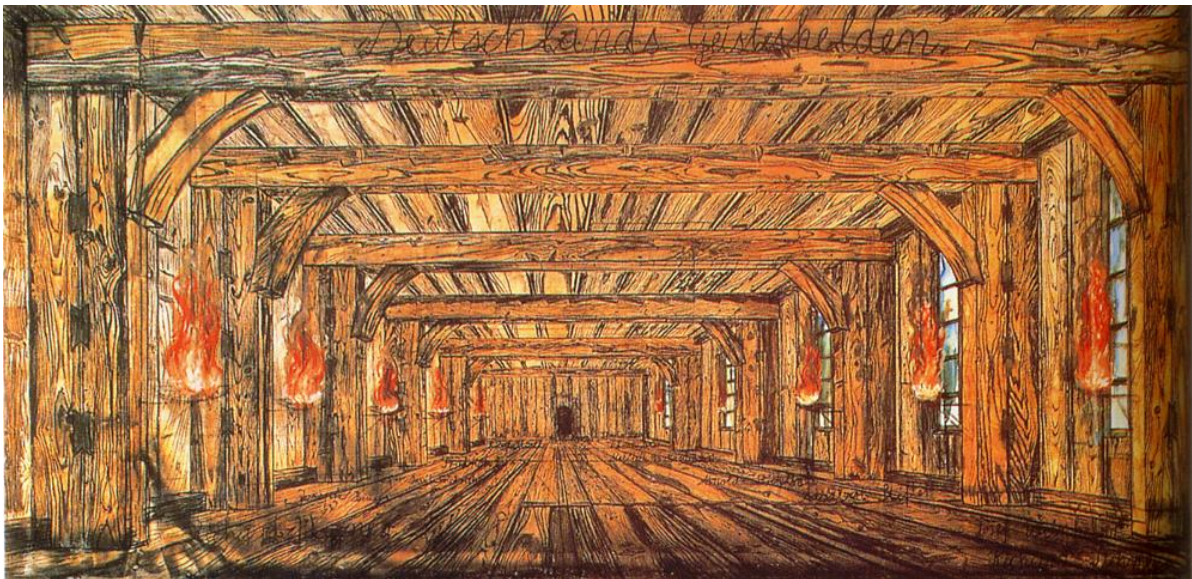
Na šest zajedno sašivenih traka katranom impregnirane tkanine, Kiefer je iscrtao perspektivne linije kako bi formirao duboki teatralan prostor.

Gledatelj je postavljen na ulaz goleme prostorije, blago izvan centra, „progutan“ drvenim gredama.... Unutrašnjost je u isto vrijeme memorijalna dvorana i krematorij.

Vječna vatra gori uzduž zida kao da je ovdje u ime sjenčanja na pojedince, ali donji rub slika je zatamnjen na način koji sugerira da je bio spaljen. Ova visoko zapaljiva drvena prostorija je u opasnosti od gorenja, te će time Njemačka i njezini heroji biti uništeni....

Kieferov stav o Njemačkoj čiji su duhovni heroji zapravo prolazni i čiji su duboki ideali ranjivi nije samo podvojen, već također britko zajedljiv i ironičan.... „Ove moćne slike i

njihova postignuća ograničena su samo na imena, koja nisu zabilježena u mramornoj građevini, već na tavanu seoske školske zgrade.“



Slika 20
Anselm Kiefer, „Deutschlands Geisteshelden“ („Germany's Spiritual Heroes“), 1973.g. Ulje i ugljen na katranom impregniranoj tkanini fiksiranoj na platno, 307 x 682 cm., The Broad Art Foundation, Santa Monica

Kiefer i Paul Celan

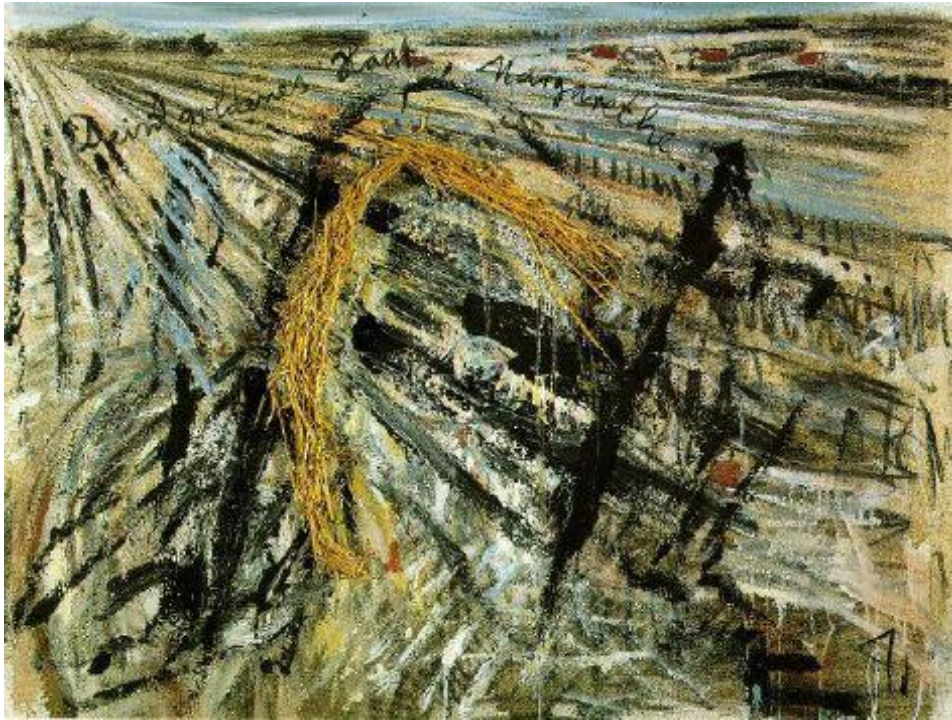
Pjesme Paula Celana odigrale su važnu ulogu u razvijanju Kieferovih tema o njemačkoj povijesti i užasima Holokausta, kao i duhovni koncepti Kabale.

Jedna od najmoćnijih serija slika bazirana je na pjesmi Paula Celana "Death Fuge", koja je napisana u Nacističkom koncentracijskom logoru.

Pjesma suprotstavlja Arijevsku plavu kosu Margarete i tamnu "pepeljastu" kosu Židovke Shulamite. U "Your Golden Hair, Margarete" 1981.g. savitljivi luk snopa žute slame zataknut je u jednu od Kieferovih slika devastiranih polja, kako bi nacistički plavokosi ideal učinio groteskom. Za „Shulamite“ 1983.g. naslikao je prostranu sobu na temelju Nacističke memorijalne dvorane. Prostorija izgleda pocrnjelo pomoću čađe kao opečena sa kandelabrom koji gori straga. Ovaj pakleni ambijent evocirao je Holokaust koji je iskusila Shulamite.

Vatra, kao dvojna sila, destruktivna i iskupljujuća, česta je tema u Kieferovim djelima.

U svom cjelokupnom radu, Kiefer raspravlja sa prošlošću i upućuje na tabue i kontroverznu problematiku iz nedavne prošlosti.



Slika 21
Anselm Kiefer, „Your Golden Hair, Margarete“ („Dein goldenes Haar, Margarethe“), 1981.g., Ulje, emulzija i slama na platnu, 130 x 170 cm, Kolekcija Sanders, Amsterdam, Nizozemska



Slika 22
Anselm Kiefer, „Shulamite“ („Sulamith“), 1983.g.
Ulje, emulzija, drvorez, šelak, akril i slama na platnu,
541 x 368.3 cm, Kolekcija Doris i Donald Fisher/ SFMOMA

Univerzalne teme

Do sredine 1980-ih Kiefer se udaljio od izričito njemačke tematike na više univerzalne teme, često baveći se „Novim svijetom“ gdje slobodno disponira kulturom prošlosti u slikarskom okruženju umjetničkog stvaralaštva. Nakon putovanja u Izrael 1984.g., počinje se obimno inspirirati drevnim izvorima poput Starog zavjeta. U njegovoj slici svetog grada „*Jerusalem*“ iz 1986.g., alkemičarsko polje sadrži olovne i zlatne listiće prikazane ironičnim spajanjem pričvršćenih željeznih skija.



Slika 23

Anselm Kiefer, „*Jerusalem*“, 1986.g.

Akril, emulzija, šelak i zlatni listići na platnu (u dva dijela) sa željezom i olovom, 380 x 560 cm, Kolekcija Susan i Lewis Manilow, Chicago

Za iznimno komplicirane slike poput „*Osiris i Isis*“ (1985. – 1987.g.) Kiefer je postavio jedno uz drugo drevne Rimske ruševine i Egipatsku mitologiju, te transformatorsku moć nuklearne energije.



Slika 24
Anselm Kiefer, „*Osiris und Isis*“, 1985.-1987.g.
Uljena i akrilna emulzija sa dodatnim trodimenzionalnim medijem,
Muzej suvremene umjetnosti, San Francisco

Knjige

Tijekom karijere Kiefer je izrađivao knjige, jedinstvena djela poput srednjevjekovnih rukopisa. Njegov najmonumentalniji izričaj u ovom interesnom opusu je „*The High Priestess/ Zweistromland*“ (“*Land of Two Rivers*”) iz razdoblja 1985.-1989.g. Ova skulptura sastojala se iz dvije police za knjige (imenovane po rijekama Tigris i Eufrat) koje sadrže oko dvije stotine olovnih knjiga, sve u nadljudskom mjerilu. Neke od knjiga bile su prazne, druge su sadržavale predmete poput mračnih fotografija oblaka, ili suhog graška. Bila je to višeslojno djelo koje se bavilo artefaktima znanja.



Slika 25

Anselm Kiefer, „*The High Priestess/Zweistromland*“ (“*Land of Two Rivers*”) 1985.-1989.g., 183 olovne knjige u dvije čelične police, bakrena žica, staklo, fotografije i različiti prirodni materijali, 460 x 784 x 180 cm

Budući da Kieferova umjetnost počinje u okruženju kasnih 1960-ih godina, konceptualna strana njegovog rada često je prezentirana kroz upotrebu neobičnih materijala povezanih sa procesualnom umjetnošću (u Kieferovom slučaju upotreba olova, slame, pijeska itd.). Njegovi zreli radovi slikani su ekspresivno i često su velikog formata, te ga zato kritičari uspoređuju sa Jacksonom Pollockom, velikim američkim umjetnikom Apstraktnog ekspresionizma. Kiefer se javno istaknuo ranih 1980-ih godina podudarivši se svojim stvaralaštvom sa nastankom Neoekspresionizma, postmodernističkog povratka slikarstvu i povijesnim temama, kao i rastućem internacionalnom interesu za suvremenu njemačku umjetnost. Značajna retrospektiva Kieferovog umjetničkog rada obilazila je SAD u razdoblju od 1987.-1989.g. Kieferova umjetnost često je bila više cijenjena izvan granica Njemačke. Kada je njegov rad izložen od strane Zapadne Njemačke 1980.g. na Venecijanskom Biennalu, kod kuće je prouzročio velike kontroverze zbog uskrsnuća duhova njemačkog nacionalizma, posebno Hitlerovog Trećeg Reicha. Ipak, neonacistička interpretacija Kieferove umjetnosti bila je

odbačena od mnogih, kao površno tumačenje njegovog rada. Čak je 1984.g. dobio samostalnu izložbu u „Muzeju Izrael“ u Jerusalemu.

Anselma Kiefera neki smatraju najznačajnijim umjetnikom njegovog vremena. Dok je njegova umjetnost proizašla iz vremena u kojem je Njemački narod počeo raspravljati o svojoj teškoj prošlosti, kasnije se razvija u više univerzalno preispitivanje kompleksnosti umjetnosti, kulture i ljudskog postojanja. 1988.g. objavio je knjigu „*A Book by Anselm Kiefer*“.

Kiefer slikar

Anselm Kiefer najpoznatiji je po slikama velikog formata koje se ironično bave njemačkom poviješću 20. stoljeća. Sedamdesetih godina naslikao je seriju pejzaža kojima je uhvatio mračan ugođaj njemačkog krajolika. Osamdesetih njegove slike postaju više „fizičke“ i građene iz neobičnih tekstura i materijala. Na slikarskim se radovima pojavljuju karakteristične intervencije rukopisom, poput imena mitskih osoba, legendarnih ličnosti, ili posebno važnih povijesnih mjesta. Njegovi radovi građeni su iz materijala poput slame, pepela, zemlje i šelaka; sve to su kodirani znakovi kojima Kiefer pokušava preispitivati prošlost.

U svom snažnom umjetničkom jeziku, fizička materijalnost i vizualna kompleksnost oživljavaju njegove teme i sadržavaju bogatu, rezonantnu opipljivost. Raspon predmeta Kiefeovih ishodišta je raznolik, poput germanske mitologije i povijesti, alkemije i prirode vjerovanja, sve opisano zbunjujućom raznolikošću materijala, koji uključuju različite slikarske tehnike, blato, olovo, modele, fotografije, drvoreze, pijesak, slamu i svakojake vrste organskih materijala. Dodajući pronađene materijale na oslikanu površinu golemih radova, izumio je neodoljivu treću dimenziju između slike i skulpture.

Kiefer kipar

„Ulazeći u zlatno dvorište kroz skrivena vrata u osobiti hotel u Maraisu i dalje očekujete buku i prljavštinu Pariza. Ali umjesto toga u imponantnom domu njemačkog umjetnika Anselma Kiefera u glavnom gradu Francuske, susrest ćete kaos. Asistenti vrište potežući ogromne daske preko pločica. Cigle se klimaju, bodljikava žica se ljulja, a motorizirani buggy zuji. Skulpture prirodne veličine - bezglave figure lebde u bijelim krinolinama pružajući nadrealno uprizorenje. Kroz galamu, mršav, prosijed čovjek asketskog izgleda u crnoj majici kratkih rukava i trapericama, laganim dodirom nanosi olovo na veliku ploču skorene površine srebrno plavog debelog namaza boje. Divim se njegovim fragmentiranim ženama, a Kiefer se smije i

raspituje se sa kojom se mogu identificirati. Kružni grafiti na kamenom zidu otkrivaju da je mučenica simbolizirana kotačem s bodežima *Sv. Katarina*; Glava zatvorena ciglama pripada grčkoj kurtizani *Phryne (Frina)* koja je ponudila financirati obnovu zidina grada Tebe; Figura čiji vrat raste u toranj pougljenjenih knjiga predstavlja grčku pjesnikinju *Sappho (Safo)*, a umjetnik dodaje „to je spomenik svim neznanim ženama pjesnicima“ (Wullschlager, 2009).

Kiefer pokazuje veliku zainteresiranost za alkemiju – srednjevjekovni pokušaj pretvaranja bazičnih materijala poput olova u dragocjeno zlato. Za Kiefera, umjetnik je alkemičar koji pretvara sirove materijale poput boje i platna u objekte moćne dubokoumnosti. Težnje i granice umjetnosti simbolizirane su motivom krilate palete koja je čini se tužno povezana sa zemljom, kao 1985.g. i skulptura „*Palette with Wings*“ („*Paleta sa krilima*“) na kojoj su krila izrađena iz olova.



Slika 26

Anselm Kiefer, „*Palette with Wings*“ („*Paleta sa krilima*“) 1985.g. Olovo, čelik, lim (280 x 349.9 x 100 cm)

Novi projekti

Povodom proslave 20. obljetnice Opere Bastille, Gerard Mortier, direktor Nacionalne Opere u Parizu, angažirao je Anselma Kiefera kako bi osmislio i kreirao cjelokupan projekt (režija, scenografija, kostimografija) izuzetne vizualne i glazbene izvedbe u suradnji sa skladateljem Jörgom Widmannom koji je komponirao glazbu. „*Am Anfang*“ („*In the Beginning*“) – „*U početku*“ izvedena je sedam puta u periodu od 07.07. – 14.07. 2009.g. u Operi Bastille u Parizu.



Slika 27

Anselm Kiefer, scena iz kazališnog projekta „*Am Anfang*“ („*U početku*“), Opera, Pariz, 2009.

Kiefer je svoju umjetnost stvorio iz razaranja i destrukcije koje je doživio kao dijete u južnoj Njemačkoj, kada je provodio dane radosno se igrajući u ostacima razrušene obiteljske kuće. „Ne mogu ga smatrati ružnim.“ rekao je. „Bio je to moj materijal. To jest moj materijal.“ (Erlanger, 2009)

2.3.2.2.2. Joseph Beuys (1921-1986)

„Opseg kreativnosti, umjetnosti i slobode čovječanstva zasniva se na društvenom i demokratskom načelu jednake diobe pravde.“

Joseph Beuys⁸³

Joseph Beuys je jedinstven i osebujan umjetnik te predstavlja nadahnuće u smislu iznimnog, samo njemu svojstvenog umjetničkog stvaralaštva.

„On je čovjek vrlo širokog kulturnog raspona, zanimala ga je književnost, cijela povijest slikarstva, te je bio veliki znalac u tome. Trudio se sagledavati svijet kao potpuno ljudsko biće. Za njega je umjetnik vizionar, osoba koja stvarno razumije svijet. On pokušava vratiti umjetnikov položaj u prijašnje doba kad je umjetnik bio osoba povezana s prirodom i proživljavala potpuno i cjelovito iskustvo.“⁸⁴

U ovom se osvrtnu na Beuysov rad i život uzela sloboda periodički citirati njegove osobne riječi, ali i navode onih koji su na određeni način imali priliku biti povezani s njim u smislu suradnje, razgovora, kritičkog osvrta ili nekog drugog konteksta.

Joseph Beuys njemački je neoekspresionist, svestrani umjetnik koji se bavio instalacijom, kiparstvom, slikarstvom, grafikom, akcijom i performansom, međutim je također i teoretičar umjetnosti te je radio kao profesor na umjetničkoj akademiji u Düsseldorfu..

Beuys je u njemačkoj kulturi postavio most između moderne i postmoderne umjetnosti, osjećajući i formulirajući postmodernističko stapanje modernog i tradicionalnog (Šuvaković, 2005, 406).

Razlog iz kojeg se nameće važnost za navođenjem Beuysova rada upravo je za njega karakteristično izražavanje kroz karakter materijala. Da postoje dodirne točke sa tematikom koja se u ovom radu obrađuje, vidi se iz samog Beuysovog pristupa materijalima u kontekstu kojim im pridaje izuzetnu važnost te ujedno cijeni i osjeća njihovo svojstveno djelovanje. Isto se može iščitati iz njegovog opisa jednog dijela umjetničkog rada izloženog na Documenti 3 u Kasselu 1964.g: „Ispunio sam klavir geometrijskim tijelima, bombonima, suhim hrastovim lišćem, mažuranom, razglednicom Aachenske katedrale i deterdžentom. Sve sam to poslaga

⁸³ Iz razgovora koji je Achille Bonito Oliva vodio sa Josephom Beuysom (izvorno vođen 1971.), ali tiskan u *Dialoghi d'artista, Incontri con l'arte contemporanea* 1970-1984, Ed. Electa, Milano, 1984., str. 17-25 (Denegri, 2003, 382)

⁸⁴ Joseph Beuys kako ga je opisao Richard Hamilton 1972.

vrlo labavo tako da se, primjerice, još moglo svirati na klaviru, ali je ton bio drugačiji zbog tog punjenja. (...) Namjera je bila: blagotvorni kaos, ljekovita amorfizacija u znanom smjeru, kojom se smrznuti i kruti oblici prošlosti i društvene konvencije zagrijavaju, a budući oblik postaje moguć.“ (Denegri, 2003, 24).

Donald Kuspit, američki kritičar i pjesnik te istaknuti profesor povijesti umjetnosti i filozofije, opisao je Beuysa, saževši u par rečenica njegovu umjetničku pojavu: „Beuys se pokazao istodobno kao *enfant terrible* i kao stari majstor, ili bolje rečeno, pokazao je da je *enfant terrible* stari majstor, a da je stari majstor *enfant terrible*. (...) [D]jela su mu istodobno povezana i sa starom europskom – posebice njemačkom – ideologijom i s modernističkom senzibilnošću te pokazuju posebno poštovanje prema materijalima i smisao za bezgranične umjetničke mogućnosti.“ (Denegri, 2003, 126)⁸⁵

Djetinjstvo

Joseph Beuys rodio se Krefeldu u [tadašnjoj] Zapadnoj Njemačkoj 12.05.1921.g. Kao dječak, Beuys je kao član Hitlerove mladeži sudjelovao u zvjezdanom maršu na Nürnberg. „Ne grize me savjest u vezi s tim; možda grize moje roditelje. Čovjek mora priznati da je – suprotno današnjoj situaciji, primjerice – u određenom vidu, situacija za mlade u to doba bila idealna za život punim zamahom. Ne može se reći da smo bili manipulirani: u redu, stajali smo u vrsti i nosili uniforme, ali inače smo se osjećali slobodni i neovisni. Ipak, što se tiče unutarnjeg prosvjeda, uvijek sam se osjećao odmetnikom, i kod kuće i u školi, odakle su me nekoliko puta htjeli izbaciti – kao i u skupini Hitlerove mladeži.“ (Thomas, Konnertz and Adriani, 1973, 12)⁸⁶

Ratne godine

Beuys je tijekom rata bio pilot, te je 1943.g. prilikom nadlijetanja njegov zrakoplov pogođen pao na pustom području Krimskog poluotoka u zimsko doba, gdje su ga teško ranjenog našli Tatari i njegovali ga otprilike osam dana, nakon čega je pronađen i odvezen u vojnu bolnicu. Kasnije će se pokazati kako je ovo iskustvo obilježilo velik dio njegovog umjetničkog stvaralaštva i ostvarilo doživotnu povezanost sa materijalima poput masti i pusta, koji su mu, kako sam tvrdi, spasili život. Općenito njegova djela od masti i pusta nose u sebi autobiografsku dimenziju, a Beuys tumači da su mu Tatari prekrili tijelo mašću kako bi mu pomogli da vrati toplinu i zamotali ga u pust kao izolator da unutra zadrži toplinu.

⁸⁵ Iz, *The Critic is Artist: The Internationality of art*, Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.

⁸⁶ Citat prema Denegri, 2003., str. 17

Materijali

„Ništa nije stvoreno kao *ultima materia* – u svojem konačnom stanju. Sve je isprva stvoreno u svojoj *prima materia*, svojoj izvornoj tvari; poslije toga dolazi Vulkan i alkemijskim činom razvija je u njezinu konačnu supstanciju... jer alkemija znači: privesti svojem kraju nešto što još nije bilo dovršeno.“

Paracelsus⁸⁷

Beuys je kroz umjetničko izražavanje, koristeći raznolike materijale uvijek uvažavao njihov karakter, potencijal, značenje i simboliku. Moglo bi se reći da je na neki način sistemom povezivanja prošlosti – (događaja koji su mu obilježili život), alkemije, filozofije, šamanizma i drugih za njega bitnih područja i ideja koja su ga zaokupljala tijekom života, umjetničkog stvaranja i izražavanja – sa materijom, zahvaljivao materijalu koji mu je odredio, ispunio (spasio) život.

Beuysovo shvaćanje duhovnoga potencijala materijala – ili materije – izravno je pobuna protiv robnoga materijalizma koji je onodobno prožimao Njemačku – namjerni napor da rabi materijale, poput masti i pusta, koji se ni u kom slučaju ne mogu smatrati robom, koji imaju samo zanemarivu komercijalnu vrijednost, a ipak se čine gotovo tipično nagoni. (...)

Za njega, jedino što je vrijedno spojiti u umjetnosti, jest povezivanje umjetničke revolucije s društvenom revolucijom (Denegri, 2003, 131)

Beuys je osjećao mast i pust kao arhetipsku *prima materiu*, u alkemijskome smislu – materijal koji treba preobraziti u *ultima materiu*, ali koji je, za njega, potpun već sam po sebi, budući da otkriva, Paracelsusovim riječima rečeno, *quinta essentia*⁸⁸ „životnog duha“ koji može „pročistiti čovjekov život“:

Mast prodire u druge materijale, postupno se upija i izaziva proces *infiltracije*: pust upija sve s čim dođe u dodir – mast, prljavštinu, prašinu, vodu ili zvuk – i zbog toga se brzo integrira u okoliš. Za razliku od filtra, ona ne dopušta stvarima da prođu, nego ih upija u svoje središte, te postaje gušća i zbijenija u tom procesu, te je stoga čak djelotvornija kao izolator.

⁸⁷ Paracelsus (pr. Ime Theophrastus Bombastus von Hohenheim) (1493 – 1541) švic-njem. liječnik, prirodoslovac, renesansni filozof i alkemičar. Osnivač i jatrokemije i metoda liječenja na temelju zapažanja prirode. (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 728)

⁸⁸ Kvintesencija, lat. *quinta essentia* – 1. fil. poj. prema antičkom i srednjovjekovnom nauku, peti element prirode (uz vatru, zrak, vodu i zemlju); 2. najčišća, nepomućena bit čega [kvintesencija problema; kvintesencija teorije; kvintesencija naučavanja]; srž, esencija; najčišći, najjasniji ili najuobičajeniji primjer čega; 3. najjači koncentrat neke tvari ili tvar u njezinu kemijski najčistijem stanju, najdjelotvorniji dio neke supstancije (izvor: *Hrvatski jezični portal*, URL: http://hjp.srce.hr/index.php?show=search_by_id&id=eZkWRQ%3D)

Mast se širi i prožima svoje okruženje.

Pust privlači i upija ono što ga okružuje (Tisdall, 1976, 74)⁸⁹.

Mast i *pust* očito su empatijski materijali, povezani s onim što oko njih postoji. Oni pokazuju miješanja, „nečiste, neformalne“ odnose koji su sama srž postojanja. Beuys sam zapaža da ga „u umjetnosti zanima preobrazba supstancije, prije nego tradicionalno estetsko razumijevanje lijepih pojava“ (Tisdall, 1976, 10)⁹⁰.

Preobrazba supstancije počinje preobrazbu ljudskih bića: njegova je *Stolica s mašču* (1964.), kako Beuys bilježi, „pokrenula gotovo alkemijski proces među ljudima.“ Taj proces je alkemijski ljekovit: Beuys opisuje *mast* kao „rabljeni i mineralizirani materijal s kaotičnim karakterom.“ (Tisdall, 1976, 72)⁹¹. (...) [p]ust je „inertni kaos“ (Tisdall, 1976, 162)⁹² i ustrajava na tome da „kaos može imati ljekovit karakter, povezan s idejom o otvorenom kretanju koje kanalizira toplinu kaotične energije u red ili oblik“ (Tisdall, 1976, 12)⁹³.

U razgovoru vođenom 1979. sa Bernardom Lamarche-Vadelom, Beuys objašnjava na koji je način odabrao materijale za svoje akcije i objekte: „*Mast* je, na primjer, za mene bila veliko otkriće jer je predstavljala materijal koji je mogao izgledati vrlo kaotično i neodređeno. Mogao sam utjecati toplinom ili hladnoćom i mijenjati je na za skulpturu netradicionalne načine, primjerice temperaturom. Tako sam mogao promijeniti karakter te masti, iz kaotičnog i kolebljivog stanja u stanje čvrste forme. Na taj se način *mast* premještala iz vrlo kaotičnog stanja u kretanju kako bi završila u geometrijskom kontekstu. Tako sam imao tri polja snage i upravo je to bila ideja skulpture. Bila je to snaga u kaotičnom stanju, u stanju kretanja i u stanju čvrste forme. I ta tri elementa, forma, kretanje i kaos, predstavljali su neodređenu energiju iz koje sam izvukao cijelu teoriju skulpture, psihologije čovječanstva kao snage volje, snage mišljenja i snage osjetilnosti.“⁹⁴ (Šuvaković, 2005, 432)

⁸⁹Citat prema Denegri, 2003., str. 133

⁹⁰Citat prema Denegri, 2003., str. 133

⁹¹Citat prema Denegri, 2003., str. 133

⁹²Citat prema Denegri, 2003., str. 134

⁹³Citat prema Denegri, 2003., str. 134

⁹⁴Razgovor vođen 1. kolovoza 1979., tiskan u *Artists* br.3., Pariz, veljača-ožujak 1980., str. 15-19.

Jedna od ključnih točaka Steinerova⁹⁵ misticizma je duhovna potreba da se „ode s onu stranu“ – transcendirajući osjete i materijalni svijet o kojemu se meditira. Za Beuysa je priznanje izražajne fiziognomije materijala prvi korak preobrazbe i njezina određenja kao duhovne. Cijeli je cilj alkemije, kako to Paracelsus piše, artikulirati „inherentnost neke stvari, njezinu prirodu, moć, svojstvo i njezinu ljekovitu djelotvornost, bez ikakvih...stranih primjesa“. Preobrazba kao takva duhovno je otkriće supstancije, a alkemijska je umjetnost, Beuysovima riječima, „transmisija“ ili transformacija – je „duhovno-božanski“ element u „zemaljskom“ materijalu, a umjetnost je očitovanje duhovno-božanskoga na zemlji i zemaljski oblik duhovno-božanskoga. Steinerovim riječima, umjetnost „mora shvatiti da je njezina zadaća prenijeti duhovno-božanski život u zemaljski“ (Steiner, 1964, 45 i 46)⁹⁶. Za Beuysa je umjetnost, Steinerovim riječima, ponovno otkrivanje materijala „prije kao intenziteta, nego ekstenzija“ (Steiner, 1964, 23)⁹⁷

U heksagoničnim i kristaličnim voštanim skulpturama, med – supstancija koja daruje energiju i pokreće – udjeljuje pčelinja zajednica. Slično, Beuys kani uvesti u strukture razuma pokret, plastičnost i toplinu – bitne materijale u njegovoj teoriji skulpture koji utječu (ulijevaju se) u društvene i političke pojmove:

Priroda je topline latentna u medu, vosku pa čak i u polenu⁹⁸ i soku iscijeđenom iz biljki. U mitologiji se med smatrao duhovnom supstancijom, a pčele su bile božanske. (...) Struja supstancije koja izvire iz cijeloga okoliša – iz biljaka, minerala i sunca – bit je kulta pčela (Denegri, 2003, 168)⁹⁹.

Pčela je jedna od tema koja okupira Beuysa i susreće se u njegovim crtežima i skulpturama koje su izrađene iz voska ili drveta.

⁹⁵ Rudolf Steiner (1861-1925) austr. filozof. i mističar; osnivač antropozofskog pokreta, spiritualističko-mističke doktrine. *Antropozofija*. (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 930)

⁹⁶ Citat prema Denegri, 2003., str. 137

⁹⁷ Citat prema Denegri, 2003., str. 137

⁹⁸ *Polen* – pelud, cvjetni prah (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 1062)

⁹⁹ Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.

Umjetnički radovi i ostvarenja

U ovom će se odlomku osvrst izvršiti na samo neke od Beuysovih umjetničkih radova sa namjerom da se isti razmotre u smislu fenomena važnosti materijala samome autoru, odabira istih, njihovog djelovanja te svrhe njihove autorske uporabe i pripadne komunikacije sa gledateljem.

Beuys je na neki način, kaže Donald Kuspit, namjerno preokrenuo smjer u kojem je umjetnost početka dvadesetog stoljeća krenula: umjesto da moli, posuđuje ili krade od „primitivnih“ izvora kako bi ostvario moderan izgled, Beuys je spriječio moderan izgled time što je svoje predmete učinio što je više moguće materijalno neobrađenima – korjenitima, (...) predpovijesnima, nerafiniranim (...). Pritom doživljava Beuysove objekte kao objekte koji se opiru biti kodificirani kao umjetnost – ali opet, kao objekte koji govore nešto o tome što umjetnost može biti i što je bila kad je bila više dio društva, u nekoj neodređenoj ali ne i davno prošloj povijesti. Njegova djela, premda nedavno stvorena, prizivaju doba kad su „umjetnički“ objekti bili fetiši, kad su funkcionirali komunalno, magijski. Nakon što su Beuysova djela snažno, ako ne i posve, obnovila u sebi takav smisao umjetnosti, Kuspit kaže da osjeća koliko je većina današnjih estetskih samosvjesnih objekata trivijalna. Budući da su isključivo estetski, ti su objekti prepuni sebe, ograničeni onako kako to Beuysovi objekti, puni svoje „antropološke snage“, nisu. Beuysove objekte opisuje kao ostatke života, što izgledaju kao da su arheološki iskopani iz nekoga čudnog poprišta iskustva, te se u isti mah čine bliski i daleki, odveć ljudski, a opet kao da su iz svijeta stranoga iskustva. Zaključuje da kao takvi, oni ne postoje samo estetski, nego s nekom zazornom intimnošću, budući da se istodobno čine kao da napuštaju i mame moguće iskustvo bića. (...) Beuysovi objekti postoje koliko u svojem projiciranom ljudskom naporu, toliko i u svojoj materijalnosti (Denegri, 2003, 129)¹⁰⁰.

U svojim performansima, Beuys želi živjeti proturječnost – ponovno postaviti proturječje kao izvor duhovne promjene, koji sam može generirati moć nužnu za duhovni razvoj (upotreba baterija, generatora, izvora energije). Živeći proturječnost generira se povišeni osjećaj za individualnost, za osobni potencijal; a za Beuyasa se, koji živi temeljnu proturječnost, između *prima materia* i *ultima materia*, fizičkoga i metafizičkoga, stvara osjećaj za revolucionarnu individualnost, individualnost koja je sposobna razvijati se (Denegri, 2003, 136).

¹⁰⁰ Iz, *The Critic is Artist: The Internationality of art*, Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.

Specificiranje umjetničkog izričaja Josepha Beuysa

(odabir umjetničkih ostvarenja koja će u ovom poglavlju biti prezentirana izvršen je prema osobnom zaključku u odnosu na iskazivanje važnosti materijala)

„*Stolica sa mašču*“

(„*Stuhl mit Fett*“)

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1963.

Smatra se kako je dovoljan komentar ovog umjetničkog djela razjašnjenje koje je sam Beuys dao kada je govorio o razlozima odabira materijala poput masti za svoj rad.

Izjavio je slijedeće:

„Prvotna mi je namjera pri uporabi masti bila potaknuti raspravu. Privukla me elastičnost tog materijala, osobito s obzirom na njegove promjene pri različitim temperaturama. Ta je elastičnost psihološki djelotvorna – ljudi instinktivno osjećaju njezinu povezanost s nutarnjim procesima i osjećajima. Htio sam potaknuti raspravu o mogućnostima skulpture i kulture, što podrazumijevaju, što je s jezikom, što je s ljudskom proizvodnjom i kreativnošću. Stoga sam u skulpturi stao na ekstremno stajalište, poslužio sam se materijalom koji je vrlo blizak životu a nije povezan s umjetnošću. (...) Mast u djelu *Stolica s mašču* (...) zadržava nešto od svojega kaotičnoga karaktera. Rubovi klinova izgledaju kao presjeci kroz prirodu masti. (...)“

(Denegri, 2003, 164)¹⁰¹

¹⁰¹ Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.



Slika 28
Joseph Beuys „*Stolica sa mašću*“ („*Stuhl mit Fett*“)
1963. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Akcija „*Kako objasniti slike mrtvome zecu*“

(*"Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt"*)

Galerija Schmela, Düsseldorf, 26. studenoga 1965.

Opis akcije: izložbena dvorana bila je zatvorena za javnost koja je mogla vidjeti što se unutra zbiva samo ili kroz galerijski prozor ili na ekranu. Unutra je Beuys spojio slijedeće predmete (...): stolac s jednom nogom zamotanom u pusteni tobolac i dvije kosti smještene pokraj njega u kojima su bili skriveni mikrofoni. Beuys je, glave namazane medom i pozlatom, držao mrtvoga zeca u rukama kojega je nosio od jedne do druge slike. Cipele koje je nosio imale su različite potplate: jedan željezni (sa skrivenim mikrofonom) i drugi pusteni. Sjeo je na stolac i počeo mrmljati gotovo nerazumljivo, objašnjavajući slike zecu i namjerno se odbijao obratiti publici.

Tu smo još jedanput suočeni s metaforom umjetnika koji izmišlja ritual vizualnim prikazivanjem vlastitoga koda.

Zec tu nije kako bi sugerirao smrt umjetnosti – što je trenutak koji su mnogi pogrešno protumačili; naprotiv, povezan s drevnom božicom Majkom Zemljom, *zec* je simbol regeneracije i podzemne inkarnacije; on je postao moć čiji je cilj probuditi uspavani *ratio* – razum. *Pust* (sa svojstvima zaštitnog sredstva); *zlato* – listić ili prah (koje ima svoju kulturnu vrijednost); *željezo* (metal povezan sa energijom); *mikrofoni* (prijenosnici glasa, koji nisu za Beuysa samo posrednici *poruke*, nego su samim svojim postojanjem skulptorski materijal s oživljujućom vrijednošću); *med* (izvorno, uspon biljke prema životinji i energijska supstancija koja konotira savršeno strukturiranu zajednicu); toliko je Beuys tu elemenata uporabio ne zato što bi pokušao predložiti neki estetski pokret, nego su oni kotači mehanizma njegove misli koja je vođena žudnjom: žudnjom da izvuče „mrtvi“ intelekt iz letargije (zato je medom premazao glavu) i da – organski povezujući misao, akciju (praksu), tvar i oblik – ostvari Kreaciju (Denegri, 2003, 167 i 168)¹⁰².

¹⁰² Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.



Slika 29

Joseph Beuys

Akcija „Kako objasniti slike mrtvome zecu“ (*„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“*)
Galerija Schmela, Düsseldorf, 26. Studenoga 1965.

„Pusteno odijelo“

(„Felt suit“) 1700 x 600 mm

Tate Collection, 1970.

Smatra se kako je dovoljan komentar ovog umjetničkog djela razjašnjenje koje je sam umjetnik dao kada je govorio o razlozima odabira materijala poput pusta za svoj rad. Dakle, prilikom razgovora sa Jörgom Schellmannom i Berndom Klüserom 1997.g., Beuys je izjavio sljedeće:

„Da, Beuys radi s pustom, zašto ne radi s bojom? Ali, ljudi nikada ne razmisle dotle da bi rekli: pa, kad rabi pust, zar ne bi tako možda mogao provocirati u nama svijet u bojama? Poznato je da postoji fenomen komplementarnosti, primjerice, kad vidim crveno svjetlo i zažmirim, pojavljuje se naknadna slika, i to zelena. Ili obrnuto, promatram zelenu, a kao naknadna slika javlja se crvena. Ima i vrlo kratkovidnih argumenata, kad ljudi kažu: Beuys sve pravi od pusta, znači da želi nešto reći o koncentracijskim logorima. Nitko se ne pita ne

želim li možda, pomoću tih elemenata od pusta, stvoriti u čovjeku cijeli svijet bojama kao protusliku. Dakle, provocirati jasan i svijetao svijet, možda i nadosjetilni duhovni svijet, pomoću nečega što izgleda potpuno drugačije, upravo pomoću protuslike. Jer, naknadne slike i protuslike možemo stvoriti samo ako stvaramo nešto što još ne postoji, ako stvaramo nešto što postoji samo kao protuslika. Nije, dakle, točno ono što se govori, da me zanima samo siva boja. Isto tako ne zanima me ni smeće. Zanima me proces koji dopire mnogo dalje.“

(...)

„ U ovom je slučaju pust i element topline i izolator. (...) Dakle, prisutan je karakter topline. Pojam topline dopire veoma daleko – nije to samo fizička toplina, jer da sam mislio na to, u svojim bih performansima prije mogao uzeti primjerice infracrveno svjetlo. Mislio sam zapravo na posve drugačiju toplinu, naime na duhovnu li evolucijsku toplinu, ili na evolucijski početak.“¹⁰³ (Šuvaković, 2005, 365 i 369)



Slika 30
Joseph Beuys „Pusteno odijelo“ („Felt suit“) 1970.
1700 x 600 mm Tate Collection

¹⁰³ Iz Joseph Beuys, *The Multiples*, Catalogue raisonné of multiples and prints, ur. Jörg Schellmann, München, 1997., str. 9-28.

Akcija „*Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*“

(„*I Like America and America Likes Me*“)¹⁰⁴

René Block Gallery, New York, 1974.

Opis akcije: bolnička su kola dovezla Beuys – omotanoga u pust – s aerodroma John. F. Kennedy, na koji je upravo sletio iz Düsseldorfa, u galeriju i ostavila ga ondje s nedavno ulovljenim teksaškim kojotom. U nekoliko su dana i umjetnik – još umotan u pust od glave do pete, osim štapa koji je bio izvan njegova omotana oblika – i kojot ne samo uspjeli dijeliti životni prostor, nego su čak postupno uspjeli i živjeti zajedno. Beuys je razgovarao sa životinjom, hodao gore-dolje svirajući na trianglu koji je objesio na svoj vrat dok je buka iz kazetofona ispunjavala prostoriju. U tom prostoru vremena, životinja je mokrila po pedeset primjeraka *Wall Street Journala*, novina američke gospodarske moći. Kojot se sve bolje slagao sa svojim „gospodarom“, bio je sve tiši i mirniji kako su dani prolazili, tako da se na kraju performansa doimao tužnim i nemirnim što više neće imati društvo.

Beuysova ljubav prema životinjama nije nova stvar. Od početka njegove umjetničke karijere, zečevi, ovce, labudovi, pčele, konji itd., zauzimaju bitno mjesto na njegovim crtežima, skulpturama i u akcijama. Doista, životinje utjelovljuju elementarne životne sile, kao suprotstavljene kamenju i biljkama koji mogu poslužiti da prenesu druge više sile. U njihovu je društvu shvatio značenje kolektivne svijesti; nešto je izrazito nepouzdanije u čovjeku, unatoč njegovoj misaonosti i slobodi te sposobnosti i za dobro i za zlo. On otkriva i druge osobine poput instinkta i osjećaja za orijentaciju koji mogu biti važni za čovjeka koji, kako kaže Beuys, „treba nove izvore energije“. Posebice je kojot, koji je nadaren izrazito moćnim instinktom, jedan od simboličnih primjera svijesti u odnosu zajednice i pojedinaca. Kao jedna od glavnih životinja koju su američki indijanci smatrali božanskom prije dolaska bijelih istraživača, preuzeo je određene simboličke uloge u pomirenju prirode i čovjeka. Nakon dolaska „kolonijalnih osloboditelja“ postojeći je sklad narušen i otada se javlja „rana“ – rastuća povreda koja na kraju vodi do trenutačne mrtve točke materijalizma i neljudske eksploatacije tehnologije. (...) Beuys dopire do dubina nečije duše oživljavanjem osjećaja za prehistorijsko iz znakova koje je posudio iz zbilje (Denegri, 2003, 173 i 174)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Velika količina fotografija i dokumentacije vezane za ovu akciju nalazi se na

URL: <http://historyofourworld.wordpress.com/2010/08/23/i-like-america-and-america-likes-me-joseph-beuys/>

¹⁰⁵ Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.

Dakle, cilj je ove akcije bio postići koegzistenciju dvije oprečne moći spojem kojota i ranjenika, pri čemu ranjenik simbolizira stanje Amerike, odnosno stanje „zapada“, na teritoriju gdje isti živi tj. gdje živi njegova suprotnost između „Prirode i Tehnologije, Prirode i Kulture, Umjetnosti i Znanosti te Boga novca (evociranog primjercima *Wall Street Journala*)“¹⁰⁶.

Za temu je važno napomenuti da su svi upotrijebljeni elementi, uključujući i materijale, direktno sudjelovali svojom simboličkom vrijednošću ili djelovanjem u ovoj akciji/“bitki“.

Prema tome „[ž]ivotinja ima svoj instinkt i svoje otpatke „Ranjeni“, koji podsjeća na pazikuću ili pastira (...) ima svoj štap; triangel, pust (za Ameriku izolator, ali prijenosnik topline za kojota) i, iznad svega, svoje bitne „antropološke materijale“: volju, sućut, misao i znanje te vjeru u čovjeka. (...) Svatko je uporabio vlastitu domenu, vlastito područje djelovanja. Čovjek odbacuje omote pusta (koji su ga izolirali) i upušta se u opasnost da koegzistira sa životinjom koja se pokazuje mirnom i zadovoljnom.

Prema Beuysovu alfabetskom kodu, da bi bio kadar nadići posljedice krize pozitivističkoga i materijalističkoga mišljenja, zapadnom čovjeku treba nova energija i potrebno mu je preraditi sukobe i rasprave u jednu čvrstu cjelinu koja može prebivati samo u bolje ostvarenom razvoju svijesti. Središnja ideja *Kojota* sugerira *transformaciju* (Denegri, 2003, 174 i 175)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.

¹⁰⁷ Iz, *New Art*, ur. Andreas Papadakis, Clare Farrow i Nicola Hodges, Academy Editions, London, 1991., str.11-21.



Slika 31
Joseph Beuys
Akcija „*I Like America and America Likes Me*”
René Block Gallery, New York, 1974.

„Crpka za med na radnom mjestu“

(„Honigpumpe am Arbeitsplatz“)

Louisiana Museum of Modern Art, 1977.

Beuysov je cijeli trud u tome da uzme *prima materia* koja smrdi na smrt i od nje učini životodajnu *ultima materia* ili da uzme duhovnu *ultima materia*, poput meda i oslobodi njezinu ljekovitu moć tako da postane univerzalno dostupna. Trud je jasno simbolički i utopijski – kao da traga za panacejom¹⁰⁸ - i mogao bi biti neuspješan, ali neporeciva je njegova opsjednutost procesom preobrazbe koji je urođen materijalu. Njegova opsjednutost samopreobražavajućim materijalima dopušta Beuyasu da ustvrdi da je „jedina odlučna intervencija (umjetnika) izbor materijala i njegova veličina“ (Tisdall, 1976, 162)¹⁰⁹ jasno razumijevajući da ta intervencija začinje šamanističku i/ili terapeutsku svrhu, „psihoanalitički čin u kojemu ljudi mogu sudjelovati“ (Tisdall, 1976, 17)¹¹⁰.



Slika 32

Joseph Beuys „Crpka za med na radnom mjestu“ („Honigpumpe am Arbeitsplatz“)

1977. Louisiana Museum of Modern Art

¹⁰⁸ *panaceja* – grč. (pan + akéomai - liječim) sredstvo koje tobože liječi sve bolesti, „svelijek“ (iz *Rječnika stranih riječi* Bratoljuba Klaića, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978., str. 997)

¹⁰⁹ Citat prema Denegri, 2003., str. 134 i 135

¹¹⁰ Citat prema Denegri, 2003., str. 135

2.3.2.3. Suvremeni/aktualni umjetnici

U ovom dijelu izvršen je pregled onih suvremenih umjetnika (vremenski raspon koji obuhvaća posljednjih 25 godina djelovanja) za čije se radove, analizom istih, procijenilo da dotiču tematiku važnosti upotrebe i značajki materijala za gradnju umjetničkog djela na slijedeće načine:

- Potenciranje karakteristika materijala
- Izvedivost djela uvjetovana određenim materijalom
- Dovođenje svojstava materijala do krajnosti
- Upotreba materijalnih/realnih/gotovih predmeta – u smislu instalacije, kako bi se iskazala poruka djelovanjem/energijom istih.
- Ciljana upotreba određenih materijala – pretpostavlja promišljanje koje prethodi gradnji/stvaranju/konstrukciji djela.
- Raznovrsnost materijala – kombiniranje istih: upotreba onih koji su atipični za umjetničke/slikarske svrhe u smislu klasičnog/uobičajenog pristupa.

Pritom se neće vršiti detaljna obrada, jer bi isto iziskivalo previše opsežan rad, te se procijenilo kako bi ova građa mogla predstavljati potencijal za zasebno istraživanje.

2.3.2.3.1. Evidencija umjetnika (prema abecednom redu)¹¹¹

1. Pawel Althamer
2. El Anatsui
3. Janine Antoni
4. John Bock
5. Louise Bourgeois
6. Carol Bove
7. Tania Bruguera
8. Angela Bulloch
9. Maurizio Cattelan
10. Olafur Eliasson

¹¹¹ Izbor je izvršen među umjetnicima navednima u knjizi: Birnbaum, Daniel; H. Butler, Cornelia; Cotter, Suzanne: *Defining Contemporary Art - 25 years in 200 pivotal artworks*, Phaidon, 2011.

11. Urs Fischer
12. Meschac Gaba
13. Isa Genzken
14. Liam Gillick
15. Sheela Gowda
16. Robert Gober
17. Hans Haacke
18. Kay Hassan
19. Carl Michael von Hausswolff
20. Thomas Hirschhorn
21. Carsten Höller
22. Lamia Joreige
23. Isaac Julien
24. Mike Kelley
25. Jeff Koons
26. Zoe Leonard
27. Rivane Neuenschwander
28. Cady Noland
29. Chris Ofili
30. Damian Ortega
31. Laura Owens
32. Lygia Pape
33. Sigmar Polke
34. Tobias Rehberger
35. Jason Rhoades
36. Dieter Roth
37. Damien Nicolas Roux
38. Doris Salcedo
39. Tomás Saraceno
40. Gregor Schneider
41. Thomas Schütte
42. Rudolf Stingel
43. Christopher Wool
44. Haegue Yang

3. DNEVNIK RADA

U ovom će se poglavlju iznijeti metodologija umjetničkog istraživanja na način elaboracije i pregleda metoda i postupaka koji su se vršili tijekom rada. Cjelokupan proces praktičnog istraživanja se prilikom eksperimentiranja definirao kao cjelina od tri bitne faze.

Prva faza odvijala se kroz izradu skica likovnog problema te ista predstavlja početnu etapu same ideje. Iz produkta dobivenog likovnim eksperimentiranjem, prema mjerilu mogućnosti daljnjeg razvoja i ostvarljivost ideje u smislu mijenjanja i razvijanja na različitim nosiocima, odabrana je jedna skica te su se u odnosu na istu vršila praktična slikarska ispitivanja akrilnom tehnikom na četiri glavne vrste nosioca slike manjih formata odnosno na tkanju, drvu, metalu/aluminiju i pleksiglasu/akrilnom staklu, tako što su se jednakim autorskim rukopisom izgrađivali oblici i strukture. Sinkrono su se obrađivali nosioci uz zadržavanje karakteristika površine. Dakle, iz osnovne probe razvio se različiti broj novih djela ovisno o mogućnosti određenog nosioca i autorskim afinitetima, gdje se nosiocu pridavala glavna uloga u daljnjem razvoju ideje.

Nakon izrade većeg broja radova manjih formata na pojedinim nosiocima u četiri osnovne grupe prema materijalu podloge, izvršena je selekcija onih koji su prema utvrđenim kriterijima najviše odgovarali prikazu određenja istraživanja te su isti izvedeni u velikim dimenzijama (cca. 200-300 cm) na tkanom, metalnom, drvenom i pleksiglas nosiocu.

3.1. Izrada skica likovnog problema – 1. faza

Izrada skica likovnog problema predstavlja početnu fazu same ideje umjetničkog istraživanja. Nastale skice manjeg formata zapravo su začeci ideja, nedefinirane i neodređene materijalom nosioca kao građevnim elementom. Rađene su akrilnom tehnikom na slikarskom papiru, poput krokija, slobodno, u smjeru što brojnijih varijanti potencijalne ishodišne točke. Nije se ograničavalo nijednim parametrom slikanog sloja te su sve opcije gradnje i izražaja dopuštene i otvorene kako bi se maksimalno proširilo područje kasnijeg izbora polazne skice.

3.1.1. Polazište

Dakle, polazište istraživanja predstavlja izrada skica na papiru manjeg formata – raspona stranica duljine cca. 10-16cm – slikanog sloja različitog karaktera u smislu nanošenja boje odnosno same gradnje. Sve su mogućnosti slikarskog pristupa otvorene, što se odnosi na

format (u omjerima), bojeni ton¹¹², strukturu površine, plošnost slikanog sloja, linearno izražavanje, pokrivnost ili transparentnost boje, gladak, hrapav/reljefni karakter itd. Donosi se odluka kako će se ovi nastali radovi/skice svakako izložiti kao sastavna dionica likovnog djela doktorskog rada, radi bolje predodžbe tj. vizualnog prikaza potencijalnih mogućnosti razvoja ideje te utjecaja na tijek umjetničkog istraživanja.

3.1.2. Uži izbor – obrazloženje

Iz grupe skica – zabilježaka (naslućivanja ideja) – odabrana je jedna koja se činila kao povoljna moguća polazna točka za potencijalni razvoj različitih radova/filozofije ideje ovisno o govoru i mogućnosti samog nosioca kao i vlastitih asocijacija vezanih uz njih.

Skica je morala pružati ostvarljivost u smislu mijenjanja i razvijanja. Ovisno o vlastitom viđenju odabrana skica po svojim polaznim karakteristikama nije smjela biti suprotstavljena izričaju ili govoru niti jednog od odabranih nosioca, dakle izbor se činio prema kriterijima višestrukih i bogatih mogućnosti razvoja ideje na različitim nosiocima i u (autorskim odabirom) kompatibilnim materijalima. Razlog izbora baš ove određene skice između mnogih bilo je naslućeno, pomalo prigušeno raspoloženje kojim skica djeluje – raskrižje (odabir boja i nanosa slojeva) koje se moglo razviti i uputiti u različitim pravcima. U samom početku, već u skici razlaže se misao, donekle se opisuje raspoloženje, kao poruka ideje

3.2. Istraživanje razrade ideje u odnosu na likovnu kakvoću nosioca slike uz specifičnu obradu istog – 2. faza

3.2.1. Praktični eksperimenti akrilnom tehnikom na manjim formatima različitih vrsta nosioca

Druga cjelina obuhvaća 4 osnovne grupe radova nastale pravljenjem praktičnih eksperimenata akrilnom slikarskom tehnikom na manjim formatima različitih vrsta nosioca slike. Ideja se razvila ovisno o izabranom nosiocu u brojnim putanjama poštujući likovnu kakvoću/značaj slikarskog materijala. Izabrani nosioci tkanje, drvo, pleksiglas i metal te njihova moguća obrada direktno su utjecali na razvoj ideje što je vidljivo na samim radovima. Njihov izričaj i simbolika svjesno ili nesvjesno ukomponirani su u završnu cjelinu.

¹¹² *Bojeni ton, tonalnost* - označava vrstu boje, „boju po sebi“ (iz Tanhofer, Nikola: *O boji na filmu i srodnim medijima*, ADU Sveučilišta u Zagrebu/Novi Liber, Zagreb 2008., str. 21)

Iz jedne skice ideja se razvijala – mijenjala u četiri različita pravca.

Na svakom nosiocu obradila se i istražila ideja u više varijacija. Tako je nastao veći broj radova iz svake grupe koji su povezani (usmjereni) zajedničkim nazivnikom – govorom istog nosioca, a istovremeno su različiti. Tako tkanje varira ne samo u izboru sirovine (lan, pamuk, juta, konoplja itd.) i načinu tkanja već i u izboru prezentacije te je u nekim slučajevima ostavljeno da visi slobodno, pomalo zgužvano ili je napeto i obrađeno. Čak i različito tretiranje određenog nosioca ne negira njegov govor niti ga ne smanjuje.

Nit vodilja u svakom realiziranom djelu bila je ravnoteža segmenata:

istaknutost djelovanja/svojstva materijala nosioca u kombinaciji sa likovnom/slikarskom nadogradnjom uz dionicu postizanja/uspostavljanja estetske/umjetničke cjeline/kvalitete.

3.2.2. Razvoj ideje – obrazloženje

Iz jedne polazne točke formiran je plan razvoja ideje kroz različite nosioce sa ogradom da je interakcija između umjetnika i materijala (promjenjivog čimbenika – nosioca) tijekom samog rada mijenjala eventualno prethodno teoretski zacrtano kretanje. Kroz „razgovor“ tokom stvaranja/kreacije ispituje se, promišlja, uči, meditira, donosi momentalne zaključke koji su opet u slijedećem koraku podložni promjeni ovisno o kompatibilnosti umjetnika/istraživača, pripadnog trenutnog raspoloženja (što se ne smije zanemariti) i kroz to afiniteta prema određenom nosiocu. Potencirane su otvorenost i mogućnosti pružanja prvenstva vodstva materijala, uz značajnost koju predstavljaju oslušivanje sebe i mogućnosti materijala – ulaženje u „pravu frekvenciju“. Na ovaj se način promišljanja i stvaranja nameće mnogo pravaca kojima se može kretati pri istraživanju gradnje i stvaranju likovnih djela, ali trenutak kreacije pomalo ograđuje određenim komponentama u kojima su nezanemarivi čimbenici atmosfera i trenutačan afinitet samog umjetnika. Ideja je vođena promišljanjem krajnjih mogućnosti materijala pri čemu je različitost završnog rezultata očita čak i u samoj filozofiji ideje, što se razjasnilo kao određenje i cilj. Dakle, ističe se važnost filozofije ideje, a ne samo vizualni efekt.

Smisao jest dovođenje do maksimalne značajke pojedinog nosioca odnosno određenih pripadnih svojstava materijala ovisno o vlastitim asocijacijama. Slobodne asocijacije su također jedna vrsta polaznih točaka koje prate istraživanje te imaju tendenciju biti izložene pored samog djela kao neka varijanta konceptualnog praćenja stvaranja.

U ovoj drugoj cjelini još uvijek se proces istraživanja zadržava na manjim formatima kako bi se omogućilo ispitivanje što većeg broja mogućnosti razgranjivanja ideje.

Format i gradnja slike ostali su slobodni i u ulozi podupiranja razvoja ideje kroz materijal nosioca. Namjera je bila ući u bit nosioca i govoriti kroz njega – ne znači izgubiti sebe već nosiočev materijal upotrijebiti kao osnovni alat. Rukopis vlastite osobnosti neminovno ostaje i, ako nismo prekomjerno racionalni, ne može nestati. Samo se očituje u različitim oblicima. Kao rezultat razaznaje se i pokazuje prikaz krajnosti materijala – kako ih istraživač/stvaralac/umjetnik vidi.

3.2.3. Opis tijeka istraživanja

Koristeći govor same materije kao što su toplina tkanja sa isprepletenošću njegovih niti, potki i osnove, koje ponekad ostavljeno slobodno visi ili je napeto na okvir; muklost, težina, čvrstoća ili vidljivost godova drveta; hladnoću i prozirnost akrilnih ploča kao i refleksiju metalnog nosioca, početnu se skicu razvija u četiri različita pravca, četiri različita raspoloženja – filozofije. U ovom će poglavlju, za svaku materiju nosioca zasebno, upravo taj put biti opisan.

3.2.3.1. Tkanje

Razvoj ideje na manjim formatima tkanog nosioca kretao se u odnosu na ishodišnu skicu na način potenciranja karaktera nosioca u smislu njegovog djelovanja i karakteristika (npr. različita forma/stanje tkanja – izvješeno ili napeto, svjetliji, tamniji ton, osjećaj „boje“ i teksture određenog tkanja) do krajnosti u smjeru radova bez nanošenja boje, sastavljenih iz različitih vrsta tkanja (juta, lan, pamuk, sintetika), ali sa asocijacijom na početnu ideju – dovođenje do maksimalne „nečujnosti“ tkanja odnosno određenih pripadnih značajki materijala ovisno o vlastitim asocijacijama. Stoga će se uz razlaganje puta nastanka slikarskog opusa priložiti evidencija vlastitih asocijacija kao također jedna vrsta polaznih točaka koje prate istraživanje.

Asocijacije – tkanje:

prigušenost, nečujnost, toplina, zrnatost, struktura, grubost/nježnost (istovremeno), reljefnost, lakoća/težina (istovremeno), obješenost/napetost (istovremeno), hrapavost, zgužvanost/izglačanost (istovremeno), tišina, iskonsko, priroda, dom, starina, tradicija, stisnutost, zaokruženost, vijorenje, sloboda, zemlja

1. skupina tkanih nosioca

Istraživanje na tkanom nosiocu krenulo je gradnjom na lanenom tkanju napetom na klinasti okvir, na većem broju podloga manjih formata. Napeta tkanja obrađena su *Schmincke* impregnacijom/pred-zaštitni premazom (šifra proizvoda: 50 510) u 2 sloja te nakon sušenja, *Schmincke* transparentnim zaštitnim premazom (šifra proizvoda: 50 516) u 3 sloja. Ovi su providni premazi nanoseni kako bi se površina tkanja zaštitila te ujedno kako bi tekstura i prirodan izgled tkanja ostali vidljivi.

Nakon sušenja zaštitnih premaza, na podloge napetog lanenog tkanja fiksirana je gaza *Schmincke* akrilnim vezivom/ljepilom (šifra proizvoda: 50 555), a ista je odabrana za izradu strukture zbog svojeg nježnog/krhkog i rasterskog karaktera, kako bi se istovremeno postigla prozračnost i reljefnost skice.

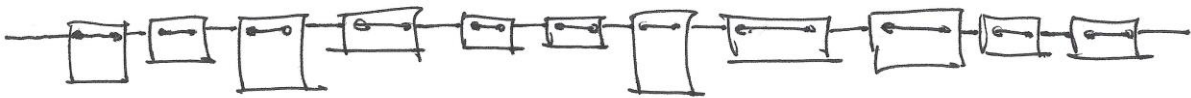
Potom su na ovako pripremljenim podlogama vršeni slikarski eksperimenti u skicom zadanom spektru boja (tabela 3) sa zadržavanjem prirode obje vrste tkanja. S obzirom da se namjerno nije išlo sliku graditi sustavom podslikavanja svijetlim tonovima radi postizanja prosijavanja kroz lazurne tamnije slojeve, već se eventualna bjelina postigla pomoću strukture izvedene u gazi, konstatira se kako su postignuti ishodi potpuno obilježeni karakterom tkanja (lan i pamuk/gaza) koja čine podlogu slike. Dakle, radovi odišu i djeluju zagasitom atmosferom, posjeduju istaknutu zrnatu, mrežastu teksturu, i doista zrače nekom čudnom – futurističkom starinom. Nosilac je neupitno odredio tijek i mogućnosti, ali i definirao završnu kakvoću likovnih produkata ove dionice.

2. skupina tkanih nosioca

Istraživanje na tkanom nosiocu dalje je vršeno na lanenom tkanju ali nešto drugačije zrnatosti i kvalitete od onoga u 1. skupini, pri čemu se mali formati ostavljaju nenapeti, i to u dvije podskupine – svjetlijeg i tamnijeg prirodnog tona tkanja. Otvara se namjera da će se ova tkanja tretirati u smjeru različitih mogućnosti koje ista potiču krenuvši od forme visećeg tkanja kao polazne točke.

Dakle, prije slikanog sloja, sva su tkanja obrađena *Schmincke* transparentnim zaštitnim premazom (šifra proizvoda: 50 516) u 3 sloja te je time postignuta impregnacija, prirodan izgled tkanja i mat karakter podloge.

U ovom se momentu pojavljuje zamisao o formi izlaganja dvije dotične skupine radova, na način da bi se isti izvjesili pomoću žice provučene kroz perforacije na podlogama (slika 33) kako bi se mogao pratiti proces razvoja ideje u danom pravcu.



Slika 33

Shematski prikaz forme izlaganja radova manjeg formata na tkanom nosiocu (izvješeni pomoću žice provučene kroz perforacije na podlozi)

Odlučuje se da će se ovako obrađene podloge ostaviti podijeljene u dvije osnovne skupine prema razlici u prirodnom tonu tkanja, od kojih će se u obje skupine slika graditi na dva načina. Jedan je način opterećenje podloge određenim bojenim teksturama, dok je drugi metoda lazurnog nanošenja slikanog sloja, te se na oba načina, samo drugačijim putem, ima namjera postići karakter zadane skice uz zadržavanje i akcentiranje značajki nosioca.

Za radove proizašle iz obje skupine na kojima su izgrađivane i bojene teksture i lazure, tijekom rada se konstatira da se teško postižu svijetle dionice koje na samoj skici predstavljaju važan dio u smislu prosijavanja bijelog podslika kroz lazure plavih tonova. Odlazi se u smjeru eksperimenata mogućnostima boje koja je zadana skicom na sirovom tkanju, dakle kroz mrlje, razlijevanje, slučajnosti, lazure, čiste plohe, sve bez podslikanog svijetlog sloja, pri čemu se zadržava jednak spektar boja (tabela 3) kao kod skice.

Zaključuje se da su lazure prigušene, boja ne svijetli (kao na skici), sve je muklo, tamno, pomalo tmurno – djelo preuzima značajke nosioca. Dolazi do izražaja nečujnosti samog tkanja, čime se svakako pokazuje djelovanje materijala nosioca na izgled slike.

U ovom se momentu odlučuje kako će se istraživanje razvijati dalje u smjeru proba vezanih za još neke vrste tkanja, i potencirajući pripadnu strukturu pojedinog materijala bez bojenog sloja.

3. skupina tkanih nosioca

S obzirom da je za tkanog nosioca odabrano laneno tkanje zbog već prethodno navedenih razloga odnosno svojih tehnoloških svojstava koja garantiraju kvalitetu te svrstavaju lan kao sirovinu za slikarske nosioce u najbolji tkani materijal, te s obzirom da je laneno tkanje kao samostalni nosilac u uporabi za slikarske podloge od cca. 1500. godine, u ovoj je skupini polazna točka bila ići u smjeru mogućnosti koje su neuobičajene u smislu tradicionalnog pristupa gradnji slike na tkanom nosiocu (klasično slaganje sastavnih slojeva slike: tkanje, osnova, boja).

Stoga se u ovom slučaju odabralo koristiti više različitih vrsta tkanja za gradnju slike i to lan, jutu, sintetičko tkanje, pamuk i konoplju, bez slikanog sloja. Na taj se način pokušalo postići karakter i djelovanje skice isključivo pomoću tkanih segmenata, koristeći njihovu prirodu i mogućnosti, pri čemu se provlačenjem zadane teme odlazi u krajnosti naglašavanja naravi pojedinih vrsta tkanja.

Odlučilo se kako će se koristiti nešto veći format podloge od prethodnih radova, radi postizanja boljeg učinka odabranih materijala za gradnju. Proces rada je tekao na način da je laneno tkanje fiksirano na kartonsku podlogu pomoću *Schmincke* akrilnog veziva/ljepila (šifra proizvoda: 50 555) te je nakon sušenja vršena gradnja slike različitim vrstama tkanja (juta, pamuk, sintetika, konoplja) tako da je strukturalni kolaž spajan također akrilnim vezivom. Različitim vrstama tkanja gradili su se reljefni oblici koji su predstavljali određene dionice skice. Tako je npr. gaza/pamuk korištena tamo gdje su na skici lazurniji nanosi, dok su teže vrste tkanja upotrijebljene na onim dijelovima gdje i skica posjeduje jače nanose.

Zaključuje se da su postignute vrlo atraktivne asocijacije sa karakterom i djelovanjem skice, bez obzira na potpuno nepredvidiv medij u odnosu na početke istraživanja.

4. skupina tkanih nosioca

Ova se skupina odnosi na radove izvedene na nešto većim formatima lanenog tkanja od onih u prethodnim skupinama, jer se došlo do zaključka kako bi isti pružili veće mogućnosti slijeda zadane teme. Naime, ovdje se radi o izvješnim tkanjima, dakle, slobodnim, neravnim, čak izgužvanim, koja sama već svojim početnim stanjem sugeriraju na dramatiku i kakvoću skice, ali i na prirodu tkanja. Prije slikanja se nosioci nisu obrađivali, uz napomenu da za gradnju akrilnom tehnikom isto nije nužno, već se slikani sloj izvodio direktno na sirovo, nenapeto tkanje.

Smatra se kako su ovi radovi otišli najdalje u postizanju cilja zadane teme, dakle isti su uspješno objedinili karakter skice i značaj nosioca. Izvješnim, nagužvanim stanjem te

slobodno slikanim tamnijim, prigušenim dionicama naprosto djeluju na primatelja prvenstveno svojom kakvoćom odnosno fakturom, koja ujedno u sebi direktno ocrtava punoću skice. Stoga je jedan od ovih radova odabran za konačno izvođenje u velikom formatu.

3.2.3.2. Drvo

S obzirom da je drvena ploča kao nosilac štafelajske slike prisutna više od 4000 godina u zapadnom svijetu, u ovoj je istraživačkoj dionici drvenom nosiocu namjera pridati novi značaj na način korištenja njegovih materijalnih i značenjskih potencijala uz suvremeni pristup gradnje slike. Kao podloge odabrane su dvije vrste industrijskih drvenih ploča – ljepljenice i vlaknatice. Dakle, prema njihovoj kakvoći već je na samom početku istraživanje raščlanjeno na dvije osnovne cjeline, te će se u ovoj argumentaciji i ostati pri ove dvije glavne skupine, ali uz napomenu da je u svakoj od njih ideja razvijana i raščlanjena u mnogim smjerovima, što je opisano pri argumentiranju pojedine dionice rada.

Općenito se razvoj ideje na manjim formatima drvenog nosioca kretao u odnosu na ishodišnu skicu na način potenciranja karaktera nosioca u smislu njegovog djelovanja i karakteristika (npr. vidljivost godova, muklost, težina, čvrstoća, svjetliji ili tamniji ton, osjećaj „površine“ određenog drvenog nosioca) do krajnosti u smjeru radova bez nanošenja boje, izgrađenih od drveta i strukture (pijesak, strukturne paste, gelovi, mediji), ali sa asocijacijom na početnu ideju – dovođenje do maksimalne „muklosti“ drveta odnosno određenih pripadnih značajki materijala ovisno o vlastitim asocijacijama. Stoga će se uz razlaganje puta nastanka slikarskog opusa priložiti evidencija vlastitih asocijacija kao također jedna vrsta polaznih točaka koje prate istraživanje.

Asocijacije – drvo:

muklost, čvrstoća, težina, solidnost, snaga, masivnost, glatkost/hrapavost (istovremeno), plemenitost, suhoća, mračnost, tmurnost, nečujnost, raspucanost, toplina, moć, energija, smirenost, priroda, miris, smola, arhaičnost, klasika, antika, starina, god, slojevitost, struktura, građa

1. skupina drvenih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na drvenom nosiocu krenulo je gradnjom na ploči ljepljenici, koja iako spada u industrijski proizvedene, suvremene drvene ploče, svojim frontalnim izgledom zadržava

karakter masivne drvene ploče. Radilo se na većem broju podloga manjih formata te iste nisu obrađivane prije gradnje slike, budući da ovaj postupak pri radu akrilnom tehnikom nije nužan, već su samo odmašćene denaturiranim¹¹³ alkoholom. Riješilo se kako će se zaštita nosioca i slikanog sloja provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firmisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Odlučilo se kako će se unutar ove skupine na podlogama izgrađivati različite vrste struktura, i to u materijalima koji se svojom kakvoćom, prema vlastitoj ocjeni i naslućivanju, podudaraju i sa nosiočevom materijom, ali i sa prirodom skice. Nosilac će se opteretiti strukturom kako bi se, između ostalog, naglasila pripadna čvrstoća te mogućnost podnošenja opterećenja, ali će se i samom robusnošću reljefnih formi akcentirati svojstva nosioca koji je čvrst, težak, masivan...

Dakle, za pravljenje reljefnih oblika na ploči ljepljenici koristi se kvarcni pijesak marke Boesner/Guardi fiksiran pomoću *Schmincke* akrilnog veziva/ljepila (šifra proizvoda: 50 555). Kvarcni pijesak je odabran zbog svojstvenog značaja i djelovanja, stanovite srodnosti sa nosiočevom drvenom materijom te također radi određenih asocijativnih elemenata. Isti posjeduje toplinu, zlatno-žute je boje, zrači plemenitošću, također je prirodan materijal.

Također se za postizanje raznih vrsta struktura koriste i brojne slikarske akrilne paste, upravo namijenjene ovoj svrsi. Paste koje su svjetlijeg karaktera odabiru se zbog mogućnosti dobivanja finih podslika koji mogu predstavljati izvrsnu podlogu za lazurno slikanje, čime se postiže prosijavanje svjetlosti poput one na dionici skice, ili pak zasebnu bogatu strukturu. Dakle, to su *Schmincke* akrilna strukturna pasta (šifra proizvoda: 53 543); *Schmincke* College akrilna pasta za modeliranje (šifra proizvoda: 53 015); *Schmincke* College akrilna strukturna pasta (šifra proizvoda: 53 020) i *Schmincke* fina akrilna pasta za modeliranje (šifra proizvoda: 53 541).

Nadalje, za izvođenje struktura odabiru se i akrilni gelovi koji omogućavaju izradu efektnih struktura specifičnog, posebnog izgleda, poput karaktera lave ili pak stanovitog „nezemaljskog“ stanja, a to su *Schmincke* akrilni gel sa mineralnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 533) i *Schmincke* akrilni gel sa crnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 532).

¹¹³ denaturiranje – (lat.), dodavanje raznih primjesa nekim proizvodima, da bi se spriječila njihova upotreba za hranu ili piće. Npr. denaturiranje alkohola piridinom (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 205)

Dakle, pripremljene podloge su, prema zadanim kriterijima, podijeljene na dvije skupine. Na određenoj količini podloga vršeni različiti slikarski eksperimenti akrilnim bojama u skicom zadanom spektru boja (tabela 3) sa zadržavanjem vidljivosti materije nosioca, s obzirom da ploča ljepljenica posjeduje manifestnost godova. Štoviše, išlo se prema naglašavanju strukture drveta u smislu razlijevanja boje u smjeru godova, uz kreiranje lazurnih slojeva preko izgrađenih struktura kako bi se pratio smjer prirode skice. Konstatira se kako će se nadalje potencirati priroda nosioca, te će se ostati pri zadanom spektru boja unutar kojeg se pokazuje adekvatna mogućnost razvitka u različitim smjerovima i dobar rezultat.

Određena količina strukturnih podloga nije oslikavana akrilnim bojama, već je na ovim nosiocima vršena gradnja isključivo pomoću reljefnih segmenata, koristeći njihovu prirodu i mogućnosti, pri čemu se provlačenjem zadane teme odlazi u krajnosti naglašavanjem kakvoće pojedinih vrsta granulata, pasti i gelova. Na taj se način pokušalo postići karakter i djelovanje skice isključivo pomoću strukturalnih segmenata, te se ujedno ova dionica drži zanimljivom radi prezentiranja samoga tijeka razvoja ideje kroz prikaz krajnjih potencijalnosti koje nisu bile pretpostavljene prije početka istraživanja, već su se upravo nametnule na samom putu rada, ali produkti ove dionice istovremeno upućuju i na beskrajne mogućnosti gradnje koje akrilna tehnika pruža u smislu reljefa i slojevitosti.

Proces gradbe vrši se na način da se različitim vrstama (prethodno specificiranih) strukturnih materijala stvaraju reljefni oblici koji predstavljaju određene dionice skice. Tako su npr. svjetlije paste korištene tamo gdje su na skici lazurniji nanosi, dok su kompaktnije, tamnije i grublje vrste granulata upotrijebljene na onim dijelovima gdje i skica posjeduje jače nanose. Gradnjom u strukturama pokušava se ujedno postići suhoća, potmulost, toplina drveta. Dakle, radovi ove skupine odišu i djeluju određenom muklošću, snagom, ali i toplom atmosferom, posjeduju zanimljivu, ponegdje i raspucanu teksturu gradbenog sloja, i doista zrače nekom posebnom, istovremeno smirujućom i uzbuđljivom energijom.

Općenito u ovoj cjelokupnoj 1. skupini, istraživanje nosioca i njegove prirode putem slikarske kreacije odvija se, kao što se dalo iščitati, u više putanja u smislu krajnjih mogućnosti istog. Ide se u smjeru različitih varijanti, – raznih vrsta struktura, lazurne slojevitosti uz prosijavanje podloge, grubljih nanosa boja, lišenosti bojenog sloja – sve to uz istodobno naglašavanje prirode nosioca. Odustaje se od preopterećenja prevelikom slojevitošću, kako bi se izbjeglo zasićenje podloge – „ubijanje“ materije nosioca. Na kraju se određeni proizašli likovni radovi,

prema vlastitom nahodanju, prekrivaju *Schmincke* univerzalnim mat lakom u spreju (šifra proizvoda: 50594) i *Schmincke* akrilnim tekućim polu-mat medijem (šifra proizvoda: 50 553) Rezimira se kako je nosilac neupitno odredio tijek i mogućnosti, ali i definirao završnu kakvoću likovnih produkata ove dionice. Zaključuje se da su na radovima bez slikanog sloja postignute vrlo atraktivne asocijacije sa karakterom i djelovanjem skice, te se jedan od tih radova odabire za izvođenje u velikom formatu.

2. skupina drvenih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na drvenom nosiocu dalje je vršeno na ploči vlaknatici koja zbog svoje strukture i načina izrade (prešanjem, stiskanjem) ne posjeduje uvriježenu narav masivne drvene ploče, jer je ista sastavljena iz vlaknaca drveta te ne manifestira vidljivost godova, međutim svakako cjelovito odiše kakvoćom drvene materije, tako da se i za ovu skupinu podrazumijevaju već određene asocijacije, uz dodatak sprešanosti, sabijenosti, stisnutosti i mekoće.

Otvara se namjera da će se ove podloge tretirati u smjeru različitih mogućnosti koje iste potiču krenuvši od izražene muklosti, mutnosti, stanovitog „osjeta mekoće“ kao polazne točke i nešto manjeg formata od onih u prethodnoj skupini, kako bi se upravo postigla i naglasila stisnutost kojom djeluju.

Radilo se na većem broju podloga manjih formata te iste nisu obrađivane prije gradnje slike, budući da ovaj postupak pri radu akrilnom tehnikom nije nužan, već su samo odmašćene denaturiranim¹¹⁴ alkoholom. Odlučilo se kako će se zaštita nosioca i slikanog sloja provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firnisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Općenito u ovoj cjelokupnoj 2. skupini, istraživanje nosioca i njegove prirode putem slikarske kreacije odvija se u više putanja u smislu krajnjih mogućnosti istog. Ide se u smjeru različitih varijanti: – lazurne slojevitosti uz vidljivost podloge te neznatan odmak od zadanog spektra boja¹¹⁵ radi potenciranja stanja vlaknatice; gradnja u crnim i plavim tonovima, odnosno djelomična redukcija zadanog spektra boja¹¹⁶ uz oštećivanje bojenih slojeva grebanjem čiji efekt predstavlja strukture na skici, kako bi se postigla narav početne skice kao predložka za razvijanje ideje; minimalni dodatak crvenog obojenja na nekolicini radova, kako bi se

¹¹⁴ denaturiranje – (lat.), dodavanje raznih primjesa nekim proizvodima, da bi se spriječila njihova upotreba za hranu ili piće. Npr. denaturiranje alkohola piridinom (iz *Leksikona JLZ*, JLZ, Zagreb, 1974., str. 205)

¹¹⁵ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

¹¹⁶ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

prezentirala svjetlina poput dojma „iskrenja“ skice radi pripadnog prosijavanja bijelog podsluka na samoj skici; grubljih nanosi boje; lišenost bojenog sloja uz gradnju strukture iz kvarcnog pijeska marke Boesner/Guardi fiksiranog pomoću *Schmincke* akrilnog veziva/ljepila (šifra proizvoda: 50 555) – sve to uz istodobno naglašavanje prirode nosioca. Odustaje se od preopterećenja previše reljefnom strukturom, kako bi se zadržao karakter ploče vlaknatice. Kao potpuno novi pristup pri gradnji odlučuje se određeni broj podloga potpuno prekriti bojenim slojem, te na taj način pokušati izvući kakvoću materije nosioca na površinu. Površina se oslikava, djelomično i lazurnim tonovima, u više slojeva, ponegdje sa dodatkom zrnatih struktura, te se postupak gradnje izmjenično kombinira sa brušenjem određenih dijelova električnom brusilicom sa brusnim papirom, uz postizanje osjećaja oštećenosti, uništenosti, dakle starine, te istodobno ovi radovi potenciraju muklost i sabijenost materije nosioca, upravo djelujući pomalo tmurnom atmosferom, a istovremeno energijom nečujnosti, ali i snage. Zaključuje se da su na ovim radovima usto postignute vrlo djelotvorne asocijacije na karakter i osjećanje skice, te se jedan od ovih radova također odabire za izvođenje u velikom formatu.

Dakle, iz skupine likovnih radova na drvenom nosiocu, zbog nepredvidljivog, višestruko vrsnog rezultata dobivenog istraživanjem, odnosno uspješnog postignuća djelovanja materijala nosioca uz zadržavanje karaktera skice i uspostavu značaja cjelokupne fakture djela, odabrane su dvije slike, po jedna iz svake skupine na različitim drvenim nosiocima (ljepljenica i vlaknatice) koje će se prenositi na veliki format.

3.2.3.3. Pleksiglas/ akrilno staklo

S obzirom da akrilno staklo, u odnosu na ostale odabrane nosioce u ovom istraživanju, spada među novije, suvremene vrste materijala, pa time i kao nosilac štafelajske slike predstavlja potencijalno velik izazov, bitno je za napomenuti kako je ova vrsta materije upravo srodna tehnici koja je odabrana za izvođenje slikarske dionice, odnosno kako su oba materijala, – i nosilac i slikarska tehnika – zapravo akrilne supstancije. Stoga se pri radu ova kvaliteta i svojstvo maksimalno uzima u obzir.

Kao podloge odabrane su dvije varijante akrilnih ploča čija se razlika očituje u pripadnoj debljini koja iznosi 1mm i 2mm za pojedinu kategoriju. Dakle, prema njihovoj debljini već je na samom početku istraživanje raščlanjeno na dvije osnovne cjeline.

Razvoj ideje na manjim formatima akrilnog stakla kretao se u odnosu na ishodišnu skicu na način potenciranja karaktera nosioca u smislu njegovog djelovanja i karakteristika (npr. naglašavanje sjajnosti akrilnim slikarskim dodacima, uporaba akrilnog stakla različite debljine, postizanje i isticanje trodimenzionalnosti, klasičan pristup gradnji, obrnuto slikanje uz grebanje, osjećaj prozirnosti i glatkoće pleksiglasa) do krajnosti u smjeru radova uz minimalno nanošenje boje, sa reljefnim oblicima izrađenim iz raznih vrsta providnih ili pokrivnih struktura, ali sa asocijacijom na početnu ideju – dovođenje do maksimalne „dubine“ akrilnog stakla odnosno određenih pripadnih značajki materijala ovisno o vlastitim asocijacijama. Stoga će se uz razlaganje puta nastanka slikarskog opusa priložiti evidencija vlastitih asocijacija kao također jedna vrsta polaznih točaka koje prate istraživanje.

Asocijacije – akrilno staklo:

transparentnost, prozirnost, providnost, staklenost, mobilnost, trodimenzionalnost, sjaj, hladnoća/toplina (istovremeno), čvrstoća, dubina, neprirodnost, sintetičnost, savitljivost, plastičnost, krhkost/žilavost (istovremeno), budućnost, kibernetika, velebnost, brzina

1. skupina akrilnih staklenih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na akrilnom nosiocu krenulo je gradnjom na pleksiglasu usporedno na više načina, iz čega su se nadalje razvijali novi putovi.

Radilo se na većem broju podloga manjih formata debljine 2mm, te većina nije obrađivana prije gradnje slike, budući da ovaj postupak pri radu akrilnom tehnikom nije nužan. Na neke se podloge ipak odlučilo nanijeti *Schmincke* akrilni sjajni gel velike viskoznosti (šifra proizvoda: 50 520), kako bi se postigla providna struktura podloge, što je kasnije diktiralo novi put istraživanja.

Ostale su akrilne podloge samo odmašćene denaturiranim alkoholom. Riješilo se kako će se zaštita ovih nosioca i slikanog sloja eventualno provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firmisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Odlučilo se kako će se unutar ove skupine na podlogama izgrađivati različite vrste oblika, sa namjerom postizanja i isprobavanja što većeg broja mogućnosti, kako bi potencijal ovog suvremenog materijala bio svestrano iskorišten.

Gradnja slike se vršila simultano na različite načine u različitim smjerovima: – na način klasičnog pristupa u smislu nanošenja slojeva boje na „lice“ nosioca, korištenjem pretežito lazurnijih premaza, ali u više slojeva, pri čemu je nosilac ostajao djelomično vidljiv i(li)

neoslikan. Cilj je postići strukturu skice uz naglasak naravi nosioca; – građenje reljefa bojenog lazurnog karaktera u materijalima koji se svojom kakvoćom, prema vlastitoj ocjeni i naslućivanju, podudaraju i sa nosiočevom materijom, te sa prirodom skice. Dakle, to su *Schmincke* College akrilni mat gel (šifra proizvoda: 53 010), *Schmincke* College akrilni sjajni gel (šifra proizvoda: 53 005), *Schmincke* akrilni prostorni gel (šifra proizvoda: 50 534), *Schmincke* akrilni gel sa kristalnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 531) i *Schmincke* akrilni mat gel velike viskoznosti (šifra proizvoda: 50 522). Nosilac se parcijalno prekriva strukturom kako bi se, između ostalog, istakla pripadna trodimenzionalnost, ali se i samom providnošću reljefnih formi namjerava naglasiti svojstva nosioca kao što su transparentnost, prozirnost, staklenost, sjaj...; – nanošenje bojenih reljefnih slojeva (gore navedenim slikarskim materijalima miješanim sa bojom) sa strane „lica“/ klasična gradnja; – nanošenje slikanih slojeva na „naličje“ nosioca u smislu obrnutog procesa gradnje, poput klasičnog slikanja na staklu; – iz posljednjeg se načina nametnuo proces gradnje „oduzimanjem“ odnosno skidanjem slojeva boje ili odstranjivanja sloja grebanjem kako bi se linearnim efektom postigla dionica strukturalnog svojstva skice.

Sam je nosilac nametao mnogobrojne pristupe gradnji, budući da svojim transparentnim karakterom dopušta širenje raspona ne samo gradbenih mogućnosti, već i smještaja u prostor pri izlaganju gledatelju. Dakle, načinom rada se već određuje način prikazivanja publici. Svakako se u ovu fabulu uključuje i svjetlost kao važan faktor pravog doživljaja nekolicine nastalih radova. Primjećuje se kako se, izlaganjem radova sa stražnjim osvjetljenjem ili bez njega, postiže potpuno različit izgled, a samim time i djelovanje slikane površine. Također se napominju i uviđaju razlike u smislu gledanja radova sa uvjetno rečeno „prednje“ i „stražnje“ strane. Stvara se potreba da umjetnik/autor određuje/odabire koja je strana „ona prava“ za prikaz ideje, iz čega toga proizlazi potreba i potencijal izlaganja pojedinih radova u prostoru, poput trodimenzionalnog objekta, jer se djelo želi prikazati obostrano. Time se ulazi u prostor, te se nameće način izlaganja nekih radova – u prostoru kako slobodno vise.

2. skupina akrilnih staklenih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na akrilnom staklu dalje je vršeno na pločama manjih formata debljine 1mm. Samom činjenicom što su ovi nosioci tanji od onih u 1. skupini, diktirali su nešto drugačiji način razvoja ideje, međutim svakako cjelovito odišu kakvoćom akrilne prozirne materije, tako da se i za ovu skupinu podrazumijevaju već određene asocijacije, uz dodatak gibljivosti, elastičnosti, podatnosti i tankosti.

Otvara se namjera da će se ove podloge tretirati u smjeru različitih mogućnosti koje iste potiču krenuvši od izražene providnosti, plastičnosti, „osjeta dubine“ kao polazne točke, te nešto manjeg formata od onih u prethodnoj skupini, kako bi se upravo podobno upotrijebila tankost kojom djeluju.

Radilo se na većem broju podloga manjih formata te iste nisu obrađivane prije gradnje slike, budući da ovaj postupak pri radu akrilnom tehnikom nije nužan, već su samo odmašćene denaturiranim alkoholom. Odlučilo se kako će se zaštita nosioca i slikanog sloja provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firnisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Općenito u ovoj cjelokupnoj 2. skupini, istraživanje nosioca i njegove prirode putem slikarske kreacije odvija se u više putanja u smislu krajnjih mogućnosti istog. Za početak se određeni broj podloga brusi najfinijim brusnim papirom radi postizanja matirane površine i „grešaka“ na prirođenoj glatkoći i sjaju, kako bi se „obrnutim“ efektom isprobalo dobivanje dojma reljefnih struktura na skici, uz istovremeno korištenje kvaliteta sjaj/mat–kontrasta.

Na svim se podlogama nadalje ide se u smjeru različitih varijanti razvijanja ideje:

– lazurne slojevitosti uz vidljivost podloge te neznatan odmak od zadanog spektra boja¹¹⁷ radi potenciranja stanja akrilnog stakla; – gradnja u crnim i plavim tonovima, odnosno djelomična redukcija zadanog spektra boja¹¹⁸, sa dodatkom *Schmincke* akrilnog slikarskog medija (šifra proizvoda: 50 550) i *Schmincke* akrilnog tekućeg sjajnog medija (šifra proizvoda: 50 552) radi boljeg prijanjanja i postizanja sjajnog efekta na matiranoj površini; – oštećivanje bojениh slojeva grebanjem čiji efekt predstavlja strukture na skici, kako bi se postigla narav početne skice kao predložka za razvijanje ideje; – gradnja pomoću nanošenja bijelih pokrivnih premaza *Schmincke* finom akrilnom pastom za modeliranje (šifra proizvoda: 53 541) razrijeđenom *Schmincke* akrilnim tekućim polu-mat medijem (šifra proizvoda: 50 553), kako bi se naknadno izvodile bojene lazure na obrnutoj strani ploče.

Kao potpuno novi pristup pri gradnji likovnog djela pokazuje se potencijal za međusobno naknadno kolažiranje/preklapanje akrilnih stakala u providni kolaž, budući da je jedna od možebitnosti koja se nametnula zbog tanjeg stanja nosioca, svakako, vrlo slično situaciji u prethodnoj skupini akrilnih ploča, „odlazak“ u prostor, dakle, trodimenzionalnost. U tom se smislu vršilo istraživanje na slijedeće načine: – nanošenje jednoboјnih ili višebojnih lazura sa

¹¹⁷ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

¹¹⁸ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

dodatkom *Schmincke* akrilnog slikarskog medija (šifra proizvoda: 50 550) i *Schmincke* akrilnog tekućeg sjajnog medija (šifra proizvoda: 50 552) radi postizanja sjaja, sa namjerom i predumišljajem preklapanja čime se ima postići kakvoća prosijavanja na skici; – nanošenje reljefnih oblika mat ili sjajnog karaktera što se postiže pomoću *Schmincke* College akrilnog mat gela (šifra proizvoda: 53 010) ili *Schmincke* College akrilnog sjajnog gela (šifra proizvoda: 53 005) sa ili bez dodatka boje; vršenje preklapanja svježih oslikanih akrilnih stakala „u mokro“ pomoću *Schmincke* akrilnog veziva/ljepila (šifra proizvoda: 50 555) čime se iskazuje široki spektar mogućnosti akrilnog medija u slikarstvu; – gradnja potpuno transparentnih nježnih struktura, poput rastera, na podlozi pomoću *Schmincke* College akrilnog sjajnog gela (šifra proizvoda: 53 005) radi postizanja pripremljene strukturne podloge za slikanje.

Zaključuje se da su u obje skupine radovima postignute vrlo djelotvorne asocijacije na karakter i osjećanje skice te je ujedno višestruko manifestiran značaj i djelovanje nosioca.

Za izvođenje na velikom formatu odabran je likovni rad iz prve skupine, na debljoj varijanti akrilnog stakla, pri čemu se donosi odluka kako će se veliki format izvesti na debljem pleksiglasu debljine 3mm. Naime, smatra se kako je upravo gradnjom pomoću reljefa bojenog lazurnog karaktera u materijalima koji se svojom kakvoćom podudaraju i sa nosiočevom materijom, a ujedno i sa prirodom skice, postignuto cjelokupno osjećanje i djelovanje strukture djela. Nosilac se parcijalno prekrivao strukturom kako bi se, između ostalog, istakla pripadna trodimenzionalnost, ali su i samom providnošću reljefnih formi uspješno naglašena svojstva materijala kao što su transparentnost, trodimenzionalnost, staklenost i sjaj, pri čemu cjelokupno stanje djeluje nekakvom kibernetikom velebnosti.

3.2.3.4. Metal/ aluminij

S obzirom da je metalna je ploča jako rano predstavljala kvalitetnu podlogu za dekorativno linearno izražavanje dvodimenzionalnog karaktera (zlato i srebro koriste se već u kameno doba, a bakar, olovo i srebro tope se već krajem 4. tisućljeća pr.n.e.) u ovoj je istraživačkoj dionici metalnom nosiocu namjera pridati novi značaj na način korištenja njegovih materijalnih i značenjskih potencijala uz suvremeni pristup gradnji slike. Za metalnog nosioca odabran je aluminij zbog svog specifičnog modrikasto-srebrnog odsjaja te zbog pripadne laganosti, i to u dvije varijante debljine i tipa ploče. Jedna je vrsta ploče metalna/aluminijska

sendvič ploča debljine 3mm, dok je druga metalna/aluminijska lim-ploča debljine 0,8mm. Dakle, prema njihovoj kategoriji već je na samom početku istraživanje raščlanjeno na dvije osnovne cjeline.

Razvoj ideje na manjim aluminijskim formatima kretao se u odnosu na ishodišnu skicu na način potenciranja karaktera nosioca u smislu njegovog djelovanja i karakteristika (npr. naglašavanje sjajnosti akrilnim slikarskim dodacima, kontroliranje refleksije, uporaba aluminijske različite debljine, postizanje i isticanje hladnoće, klasičan pristup gradnji, slikanje uz grebanje, osjećaj glatkoće aluminijske) do krajnosti u smjeru radova uz minimalno nanošenje boje, sa reljefnim oblicima izrađenim iz raznih vrsta providnih ili pokrivnih struktura, ali sa asocijacijom na početnu ideju – dovođenje do maksimalne kakvoće aluminijske odnosno određenih značajki materijala ovisno o vlastitim asocijacijama. Stoga će se uz razlaganje puta nastanka slikarskog opusa priložiti evidencija vlastitih asocijacija kao također jedna vrsta polaznih točaka koje prate istraživanje.

Asocijacije – metal/aluminij:

hladnoća, glatkoća, sjaj/mutnost (istovremeno), refleksija, oštrina, patina, suvremenost/starina (istovremeno), tvrdoća, krutost/savitljivost (istovremeno), čvrstoća, težina/laganost (istovremeno), monumentalnost, graviranje, tehnologija, odsutnost, daljina, industrija, stroj, futurizam, budućnost, robotika

1. skupina aluminijskih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na aluminijskom nosiocu vršeno je usporednom gradnjom na manjim formatima aluminijske sendvič ploče debljine 3mm, i to na više načina, iz čega su se nadalje razvijali novi putovi. Većina podloga nije obrađivana prije gradnje slike, budući da ovaj postupak pri radu akrilnom tehnikom nije nužan. Na neke se podloge ipak odlučilo nanijeti *Schmincke* akrilni tekući sjajni medij (šifra proizvoda: 50 552) kako bi se potencirao sjajni karakter aluminijskog nosioca, što je kasnije diktiralo novi put istraživanja.

Riješilo se kako će se zaštita ovih nosioca i slikanog sloja eventualno provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firmisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Odlučilo se kako će se unutar ove skupine na podlogama izgrađivati različite vrste oblika, sa namjerom postizanja i isprobavanja što većeg broja mogućnosti, kako bi potencijal ovog naročitog materijala bio svestrano iskorišten.

Gradnja slike se vršila simultano različitim metodama u različitim smjerovima u manjim podskupinama aluminijskog nosioca:

Na način klasičnog pristupa u smislu nanošenja slojeva boje na nosioca, korištenjem nanosa boje od lazurnijih premaza do posve pokrivnih, ali u više slojeva, pri čemu je nosilac ostajao djelomično vidljiv i(li) neoslikan. Cilj je postići strukturu skice uz naglasak naravi nosioca. metodom nanošenja transparentnih bojenih slojeva dobiveni miješanjem vodom razrijeđene boje sa *Schmincke* akrilnim slikarskim medijem (šifra proizvoda: 50 550), kako bi se postigao osjećaj patine;

Također se vršilo strukturiranje jačih, debljih bojenih slojeva u zadanom spektru boja¹¹⁹, pri čemu se promišlja kako bi oduzimanje plavih tonova boja iz normiranog opusa možebitno više potenciralo materiju podloge pomoću ostalih tonova boja, u smislu toplo-hladnog kontrasta, s obzirom da u skici prevladavaju plavi tonovi koji se pomalo gube na plavičastoj aluminijskoj podlozi.

Napominje se kako se svakako gradnja u sasvim plavim tonovima uzima u obzir, radi konteksta i putanje istraživanja, jer isto ne mora predstavljati nužno negativnu kombinaciju. Nakon eksperimenata u samo plavo bojenim slikanim slojevima, dapače, dolazi se do konstatacije kako je efikasno, pomoću popratnog akrilnog materijala naglašavanjem nekih slikanih dionica, postignuto priželjkivano djelovanje.

Iz posljednjeg se načina nanošenja boja u smislu debljih nanosa, nametnuo proces gradnje „oduzimanjem“ odnosno skidanjem slojeva boje ili odstranjivanja sloja grebanjem kako bi se linearnim efektom postigla dionica strukturalnog svojstva skice.

Nosiočeva se materija parcijalno „uništava“ postupkom graviranja odnosno urezivanja različitih oblika kako bi se, između ostalog, istakla pripadna reflektivnost, ali se i samim manifestiranjem „oštrih“ „brzih“ poteza namjerava naglasiti svojstva nosioca poput hladnoće, oštine, sjaja...

Rezimira se kako je istraživanjem u okviru 1. skupine aluminijskih podloga, nosilac neupitno odredio tijek rada i raznovrsnih mogućnosti, ali i definirao završnu kakvoću likovnih produkata ove dionice.

¹¹⁹ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

2. skupina aluminijskih nosilaca sa integriranim podskupinama

Istraživanje na aluminijskom limu dalje je vršeno na pločama manjih formata debljine 0,8mm. Samom činjenicom što su ovi nosioci tanji od onih u 1. skupini, diktirali su nešto drugačiji način razvoja ideje, međutim svakako cjelovito odišu kakvoćom metalne aluminijske materije, tako da se i za ovu skupinu podrazumijevaju već određene asocijacije, uz dodatak savitljivosti i tankoće.

Otvora se namjera da će se ove podloge tretirati u smjeru različitih mogućnosti koje iste potiču krenuvši od izražene hladnoće, glatkoće, „osjeta daljine“ kao polazne točke.

Radilo se na većem broju podloga manjih formata te iste nisu obrađivane prije gradnje slike, poput nosilaca u 1. skupini. Odlučilo se kako će se zaštita nosioca i slikanog sloja provesti nakon dovršetka gradnje, pomoću završnog firnisa laka ili medija koji će biti prema potrebi i želji kasnije odabran.

Općenito u ovoj cjelokupnoj 2. skupini, istraživanje nosioca i njegove prirode putem slikarske kreacije odvija se u više putanja u smislu krajnjih mogućnosti istog. Za početak se određeni broj podloga brusi najfinijim brusnim papirom radi postizanja matirane površine i „grešaka“ na prirodnoj glatkoći i sjaju, kako bi se „obrnutim“ efektom isprobalo dobivanje dojma reljefnih struktura na skici, uz istovremeno korištenje kvaliteta sjaj/mat–kontrasta.

Nadalje se gradnja vrši na različite načine, na primjer u smislu klasičnog pristupa metodom nanošenja slojeva boje na nosioca, korištenjem nanosa boje od transparentnih premaza do posve pokrivnih, ali u više slojeva, pri čemu je nosilac ostajao djelomično vidljiv i(li) neoslikan. Cilj je istovremeno postići značaj koji posjeduje skica uz naglasak naravi nosioca. Nadalje se vrši strukturiranje jačih, debljih bojenih slojeva u različitim jednobojnim nanosima na pojedinom nosiocu kako bi se isprobalo što više mogućnosti iz zadanog spektra boja¹²⁰. Nadalje, koriste se slikarski akrilni proizvodi poput *Schmincke* akrilnog tekućeg polu-mat medija (šifra proizvoda: 50 553) i *Schmincke* akrilnog tekućeg sjajnog medija (šifra proizvoda: 50 552) kako bi se regulirala ili potencirala refleksija metalnog nosioca. Zapravo se prekrivanjem nekih dijelova aluminijske podloge, znači obrnutim putem („manje je više“) pokušava naglasiti sjaj i djelovanje aluminijske materije. Poput grebanja u prethodnoj dionici, i u ovom se slučaju slika stvara „oduzimanjem“, ali ne više materije nosioca, već efektom „oduzetog“ bojenog sloja, pri čemu se na neprekrivenim manifestira kakvoća nosioca.

¹²⁰ Zadani spektar boja vidjeti u Tabeli 3

Zaključuje se kako je iz obje skupine radova na aluminijskom nosiocu pridobiven bogat produkt istraživanja, te je za izvođenje na velikom formatu odabran likovni rad iz prve skupine, na debljoj varijanti aluminijske podloge, pri čemu se donosi odluka kako će se veliki format izvesti na još debljoj ploči od 5mm. Naime, smatra se kako su upravo gradnjom slike kojoj je oduzet plavi ton, pri čemu su do izražaja došle određene smeđe nijanse i sivila, dobiven dobar kontrast hladne podloge i toplog bojenog nanosa sa kombiniranjem višestrukih pokrivnih i lazurnih slojeva, te naknadnim grebanjem slikane površine i plohe nosioca, postignute vrlo atraktivne asocijacije sa karakterom i djelovanjem skice.

Djelomičnim zarezivanjem nosiočeve materije, između ostalog su istaknuti njegova refleksija i sjaj, ali i slojevitošću nanesenih formi uspješno su naglašena djelovanja poput daljine ili odsutnosti, pri čemu cjelokupno stanje ostvaruje kvalitetu neke „oštećene monumentalnosti“.

3.3. Proizašli završni umjetnički radovi velikog formata – 3. faza

Treća faza obuhvaća djela velikih formata u rasponu duljine stranica od 140cm do 320cm.

Dakle, nakon izrade radova manjih formata na pojedinom nosiocu u okviru 2. faze, izvršena je selekcija onih koji su odabrani te su isti izvedeni u velikom formatu.

Isti su selektirani prema kriteriju – uspostava strukture/osjećanja skice uz istaknutost djelovanja/svojstava materijala nosioca u kombinaciji sa likovnom/slikarskom nadogradnjom uz postizanje/uspostavljanje estetske/umjetničke cjeline/kvalitete.

Proizašli završni umjetnički radovi velikih dimenzija svojom kakvoćom i komuniciranjem dodatno i uvjerljivo potvrđuju tezu kako su ideja i upotrijebljeni materijal, sa njegovom specifičnom likovnim značajem i izričajem koji je određen svojstvenim mogućnostima i zakonitostima, nerazdvojna cjelina.

3.3.1. Izvođenje umjetničkih radova velikog formata

Slikarska djela velikih formata ostvarena su prema modelu odabranih radova iz produkta druge cjeline, i to iz svake grupe prema vrsti nosioca, na način da je na tkanju, akrilnom staklu te aluminiju producirano po jedan rad, a iznimno su na drvenom nosiocu izvedena dva rada. Prethodno je u poglavlju koje predstavlja 2. fazu, pri opisu istraživanja i izvođenja praktičnih eksperimenata akrilnom tehnikom na manjim formatima različitih vrsta nosioca, zapravo već razjašnjen put kojim se kroz slikarsko eksperimentiranje došlo do argumenata za

odabir pojedinog primjerka koji se izvodi na velikim formatima. Gradnja djela tekla je prema jednakom principu kao i kod predloška koji je odabran za pripadno izvođenje, dakle, ideja i materijal su u cijelosti identični radu u malom formatu. Međutim, sam slikarski proces nije se odvijao na bazi egzaktnog preslikavanja, već na način slijeda ideje te govora materijala, uz maksimalno izražavanje slobode i kreativnosti stvaralačkog čina.

Stoga će se u ovom dijelu, za svaki materijal nosioca posebno, obratiti značaj na komentiranje pripadnog djelovanja odnosno fakture završnih umjetničkih djela.

3.3.1.1. Završni umjetnički rad velikog formata na tkanom nosiocu

Završni umjetnički rad na tkanom nosiocu rađen je na lanenom tkanju, čija visina iznosi 140cm, a širina 320cm. Jednako kao i kod predloška, radi se o izvješnom tkanju, dakle, neravnom, izgužvanom, nenapetom platnu, koje slobodno visi te time ujedno sugerira prirodu materije. Ovakvim inicijalnim stanjem nosioca, pri čemu isti sam po sebi djeluje na primatelja svojom izraženom kakvoćom, uspješno se naglašava struktura i osjećanje primarno odabrane skice iz 1. faze uz istovremeno praćenje karaktera predloška.

Slikani sloj izvodio se direktno na sirovo, nenapeto tkanje, čime je zadržana spontanost koju je bilo potrebno naglasiti tijekom cjelokupnog puta istraživanja, dakle u svim etapama kojima se stvaranje kretalo.

S obzirom da se u prethodnoj fazi, pri nastanku manjih formata, zaključilo da je baš ovaj modalitet pridonio najboljem postizanju određenja zadane teme, dakle isti je uspješno objedinio karakter skice i značaj nosioca, kod proizašlog završnog umjetničkog rada velikog formata upravo se isto potvrdilo.

Svojim visećim, nagužvanim stanjem te slobodno slikanim tamnijim, uzdržanim dionicama cjelokupna slika naprosto djeluje svojom kakvoćom odnosno fakturom, na način emitiranja osjećanja poput nečujnosti te prigušenosti, zaokruženosti, ali i slobode, istovremene lakoće i težine, dok ujedno u sebi neposredno ocrtava punoću skice.

3.3.1.2. Završni umjetnički radovi velikog formata na drvenom nosiocu

Na drvenom su nosiocu izvedena dva završna umjetnička rada, od kojih je jedan realiziran na ploči ljepljenici te drugi na ploči vlaknatici. U ovom će se poglavlju izvršiti pojedinačno komentiranje ovih likovnih djela.

3.3.1.2.1. Završni umjetnički rad velikog formata na ploči ljepljenici

Završni umjetnički rad na ploči ljepljenici čija visina iznosi 150cm te širina 200cm, poput predloška prema kojem je izveden ne posjeduje klasični slikani sloj akrilnim bojama, već je gradnja vršena isključivo pomoću reljefnih segmenata, koristeći prirodu i mogućnosti granulata iz kojeg su strukture izvedene. *Guardi* kvarcni pijesak za slikarske strukturne mase¹²¹ miješan sa *Schmincke* akrilnim vezivom/ljepilom (šifra proizvoda: 50 555), jest toniran u određenoj dozi stanovitim sivilima miješanjem sa akrilnim bojama, te je prilikom gradnje u slojevima kombiniran sa *Schmincke* akrilnim gelom sa crnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 532) kako bi se, s obzirom na svrhovit metalik karakter akrilnog gela, postigla jača trodimenzionalnost te naglasila kakvoća korištenog granulata, pri čemu se upravo ovim načinom gradnje zadana tema vjerno provlači kroz svaki faktorni dio slike. Dakle, ovim strukturnim modeliranjem na drvenom nosiocu čija vidljivost godova idealno korelira osjećanju određene „suhoće“ ali i plemenitosti svih elemenata, što se i željelo postići, ostvaruje se karakter i energija skice, uz dovedenost značajki drvenog nosioca putem gradnje do krajnosti.

S obzirom da se u 2. fazi praktičnog istraživanja, pri nastanku manjih formata, zaključilo da je ovaj oblik pridonio uspješnom postizanju određenja zadane teme, dakle isti je učinkovito objedinio karakter skice i značaj nosioca, kod proizašlog završnog umjetničkog rada velikog formata upravo se isto potvrdilo.

3.3.1.2.2. Završni umjetnički rad velikog formata na ploči vlaknatici

Završni umjetnički rad na ploči vlaknatici čija visina iznosi 130cm te širina 208cm, poput predloška prema kojem je izveden, implementirao je potpuno nov pristup gradnji u smislu cjelovitog prekrivanja površine nosioca bojenim slojem, pri čemu se na taj način kakvoća

¹²¹ *Guardi* kvarcni pijesak za slikarske strukturne mase specificiran je u poglavlju 3.4.1.9.

materije nosioca, iako fizički nevidljiva, sugestivno izvukla na površinu. Podloga se oslikavala, djelomično i lazurnim premazima, u više slojeva, ponegdje sa dodatkom zrnatih struktura pomoću *Guardi* kvarcnog pijesak za slikarske strukturne mase miješanog sa *Schmincke* akrilnim vezivom/ljepilom (šifra proizvoda: 50 555), te se postupak gradnje izmjenično kombinirao sa brušenjem određenih dijelova brusnim papirom pomoću električne brusilice.

Cijela je oslikana površina zapravo građena mješavinom tercijarnog dijapazona boja, dakle okera, maslinastozelene i crvenkastosmeđe, koje su „najnečistije, najneutralnije boje, zemljanog, mirnog i stabilnog karaktera te [z]auzimaju vrlo široka područja djelovanja, gotovo poput sive. Kontrast boje je vrlo nizak, pa stoga slike osnovane na tercijarima djeluju mirno, stabilno i nenametljivo“ (Tanhofer, 2008, 55). Ovom srednjem tonu, dobivenom miješanjem tercijara, dodavane su tamnije slikarske dionice te reljefni oblici, čime se potenciralo osjećanje muklosti i sabijenosti materije nosioca, uz akcentiranje stanja oštećenosti i starine. Stoga ovaj umjetnički rad djeluje izvjesnom tmurnom atmosferom te energijom nečujnosti, istodobno posjedujući neobičnu snagu, što zajednički omogućuje faktornu integralnost likovnog djela, uz postizanje veoma učinkovitih vezivanja sa karakterom i osjećanjem početne skice.

3.3.1.3. Završni umjetnički rad velikog formata na pleksiglas nosiocu (akrilnom staklu)

Završni umjetnički rad na akrilnom staklu izveden je na pleksiglas ploči debljine 3mm čija visina iznosi 150cm i širina 250cm, te je poput predložka prema kojem je realiziran, građen pomoću reljefa bojenog lazurnog karaktera u materijalima koji se svojom kakvoćom podudaraju i sa nosiočevom materijom, a ujedno i sa prirodom skice. Navedeni materijali korišteni za strukturnu gradnju su *Schmincke* akrilni sjajni gel velike viskoznosti (šifra proizvoda: 50 520) i *Schmincke* College akrilni sjajni gel (šifra proizvoda: 53 005), a za dodatno miješanje ili završno prekrivanje radi postizanja većeg sjaja rabljeni su *Schmincke* akrilni tekući sjajni medij (šifra proizvoda: 50 552) i univerzalni sjajni lak (sprej) (šifra proizvoda: 50590). Dakle, razvidno je da se radi o transparentnim akrilnim materijalima, te su isti pomoću svog propusnog, prosijavajućeg karaktera naprosto „oživjeli“ lazurne slojeve plavih tonova oslikavane preko providne strukture, čime se svakako u potpuno novom i krajnje različitom mediju, u usporedbi sa početnom skicom, upravo postiglo djelovanje skice te se naglasilo prirodu stakla koje u sebi nosi, između ostalih, kao prvenstvene značajke providnost, trodimenzionalnost te sjaj. Znači, strukturnim se oblicima koji izlaze u prostor

optimalno naglasila dubina i zapravo se postigao dojam treće dimenzije poput holograma, dok se prosijavanjem svjetlosti kroz plave lazure ujedno dočarala moć skice, ali i potencirala transparentnost staklenog nosioca. Nosilac se samo parcijalno prekrivao strukturom kako bi se, uz ostale likovne elemente, postiglo cjelokupno osjećanje staklenosti i ukupno faktorno djelovanje vidljive konstrukcije djela, što se pokazalo djelotvorno realiziranim.

3.3.1.4. Završni umjetnički rad velikog formata na metalnom/aluminijskom nosiocu

Završni umjetnički rad na metalnom nosiocu izveden je na aluminijskoj sendvič ploči debljine 5mm čija visina iznosi 150cm i širina 200cm, te je poput predloška prema kojem je ostvaren, građen u spektru toplih smeđe-sivih tonova uz potpuno ukidanje plave boje, iako na početnoj skici prevladavaju upravo plavi tonovi. Dakle, jačim je izražavanjem određenih smeđih nijansi u kombinaciji sa baršunastim sivilima, postignut priželjkivan kontrast hladne podloge i toplog bojenog nanosa, i to slaganjem višestrukih pokrivnih i lazurnih slojeva. Ovom se eliminacijom plavila zapravo otišlo u krajnost u smislu odmaka od prvobitnog predloška – skice, kako bi se postiglo baš željeno djelovanje nosioca koji se na ovaj način istaknuo. Nadalje su naknadnim oštećivanjem slikanog sloja i plohe nosioca grebanjem, ujedno dobivene vrlo atraktivne asocijacije sa karakterom i djelovanjem skice. Namjera je bila upravo putem zarezivanja podloge postići efekte koji su na skici ostvareni pomoću svijetle strukture preslikane lazurnim plavim tonovima. Poanta je na metalnom nosiocu, koji svojom prirodom djeluje vrlo intenzivno, glatko, hladno – doista postići osjećanje prethodno skicom određenog slojevitog, zasićenog, plemenitog konstrukta – nešto poput nesputano-personalno gravirane mreže koja budi naslućivanje strukture na skici. Djelomičnim zarezivanjem nosiočeve materije, između ostalog su istaknuti njegova refleksija i sjaj, te su i slojevitošću nanesenih formi uspješno naglašena djelovanja metalne materije poput daljine ili odsutnosti, čime je postignuta željena rezultanta – naglašavanje kakvoće nosiočeve građe uz dosljednost prirodi skice, što zajednički rezultira ostvarenjem cjelovitog i kompaktnog faktornog stanja.

3.4. Specifikacija korištenih materijala¹²²

Kao još jedna važna dionica specificirani su procesi i materijali pri obradi nosioca i tijeku stvaranja likovnih djela u smislu primjene profesionalnih akrilnih slikarskih proizvoda te zahtjevnosti pri pripremi specifičnih materijala za slikarske svrhe, što pretpostavlja planiranje gradnje slike u svrhu bolje realizacije vlastite ideje kao jedan od ciljeva ovog istraživanja.

3.4.1. Akrilni slikarski materijali za obradu nosioca i gradnju slike

Akrilni materijali korišteni za obradu nosioca i gradnju slike (likovno eksperimentiranje) odabrani su prema utvrđenim kriterijima kvalitete koju garantira njemački proizvođač *Schmincke* sa dugogodišnjom tradicijom.

Povijest proizvođača *Schmincke*

Kroz četiri generacije tradicionalni cilj proizvođača *Schmincke* je proizvesti i ponuditi samo najbolje umjetničke boje. Josef Horadam i Hermann Schmincke udružili su se 1881.g. u istraživanju i pronalasku tradicionalnih recepata smolno-uljenih boja, koji su zamalo izgubljeni za vrijeme posljednjeg perioda prije otkrića metalne tube (bez nepropusnih spremnika poput tuba, smolno-uljene boje ne bi bilo moguće dugotrajno sačuvati za vrijeme slikanja u eksterijeru).

Na Akademiji u Firenci profesor Cesare Mussini (nikada nije slikao u eksterijeru) sačuvao je stare obiteljske recepte najboljih prirodnih smolno-uljenih boja. One su postale inicijalno i trenutno uspješan ekskluzivni program manufakturnog postrojenja za proizvodnju boja koji su osnovali kemičari Hermann Schmincke i Josef Horadam, dok su ostali suvremenici nastavili praviti jednostavnije uljene boje bez smole koje su se koristile prije otkrića tube.

Josefu Horadamu trebalo je 11 godina nakon osnutka tvornice *Schmincke* 1881.g. kako bi istražio, razvio i unaprijedio svoju liniju akvarelnih boja do stupnja vrhunske kvalitete akvarelnih boja izumljenih ranije u Engleskoj. 1892.g. prihvaćen je njegov prvi Pruski patent za „HORADAM Patent-Akvarelne boje“, nakon čega su slijedili patenti nekolicine drugih Europskih zemalja poput Francuske i Mađarske. Još i danas MUSSINI® najfinije damar-smolno-uljene boje i HORADAM® AKVAREL najfinije akvarelne boje predstavljaju najснаžnije i najčუvenije dionice *Schmincke* programa vrhunskih umjetničkih boja.

¹²² Podaci navedeni u poglavlju „Specifikacija korištenih materijala“ za *Schmincke* materijale, preuzeti su iz kataloga *Schmincke* proizvođača, a isti se također mogu pronaći na internetskoj stranici www.schmincke.de

Dakako, cijeli je program neprestano prilagođavan i daljnje unaprjeđivan imajući posebno koristi od novijeg kolosalnog razvoja globalnog istraživanja pigmenata.

Manje skupi, ali istovremeno najbolji „normalni“ mali asortimani uljenih boja za potrebe visoke kvalitete podučavanja brojnih akademskih profesora ubrzo su usklađeni, optimizirani, „normalizirani“ u razmjerno manji, ali i dalje „najfiniji“ Norma® asortiman uljenih boja (danas Norma® PROFESSIONAL linija najfinijih uljenih boja).

Ova Norma® PROFESSIONAL linija najfinijih uljenih boja u usporedbi sa ostalim vodećim svjetskim firmama, omogućuje *Schmincke* proizvođaču neposredno konkuriranje drugim glavnim svjetskim markama bez potrebe komuniciranja sa korisnicima s obzirom na nadmoć većine tradicionalnih damar-smolno-uljenih boja MUSSINI®.

U periodu prijelaza stoljeća, pod vodstvom druge generacije vlasnika, nećak osnivača Dr. Julius Hesse predstavio je liniju najfinijih mekih pastela i golem program gvaš boja za umjetnike, dizajnere i retušere fotografija. Svi su ovi proizvodi postali znameniti u svojim kategorijama.

Nakon prekida izazvanih ratom, treća generacija, konzul Ernst O. Hesse, koji je i dalje ostao aktivno angažiran u pogonu *Schmincke* do svoje smrti 1992.g., predstavio je najfinije umjetničke akrilne boje. Pod imenom PRIMAcryl® te moderne umjetničke boje postale su važna dopuna asortimanu, posebno na domaćem njemačkom tržištu.

Nakon preseljenja u novoizgrađenu tvornicu 1974.g. te nakon 100 godišnje obljetnice postrojenja *Schmincke* 1981. godine, utjecaj globalnog proširenja pojačao je vodeće *Schmincke* marke MUSSINI®, NORMA® PROFESSIONAL, HORADAM® AKVAREL i meke paste. 1999.g. malen, ali većinom oplemenjen HORADAM® GVAŠ program dodan je također kao posebnost poput kaligrafskog gvaša.

U prosincu 1998.g. predstavnik četvrte generacije vlasnika, predsjednik tvrtke *Schmincke* od 1971.g. konzul Peter Hesse, predao je dužnost upravljanja tvrtkom *Schmincke* pomno odabranom slijedniku Nilsu Knappeu.

Filozofija, ciljevi i strategija tvrtke *Schmincke* nastavljeni su u suradnji sa obiteljskim vlasnicima i usmjereni globalnom tržištu najkvalitetnije klase tradicionalnih umjetničkih boja. Na domaćem tržištu *Schmincke* također nudi potpuni asortiman dodatnih referentnih proizvoda za zahtjevne umjetnike. Cilj je uvijek bio klijente snabdjeti ne samo proizvodima vrhunske kvalitete, već i istovjetnom vrstom usluge.

Tvrtku *Schmincke* motivira zadovoljstvo umjetnika te smatra kako se oni koji poklanjaju svoje dragocjeno vrijeme kreativnim aktivnostima, žele služiti najboljim mogućim

materijalima. Dakle, u tvrtki *Schmincke* vjeruju u želju umjetnika za vrhunskim materijalom te rade upravo na tome da udovolje toj potrebi u partnerstvu sa kvalificiranim i specijaliziranim maloprodajnim trgovinama.

Schmincke želi doprinijeti prelijepom kolorističnom svijetu putem najboljih umjetničkih boja, što dopunjuje njihov temeljni, iskonski moto:

"MELIORA COGITO" - „Težiti boljem“

3.4.1.1. Akrilne boje PRIMAcryl® *Schmincke*

PRIMAcryl® vrhunske akrilne boje velikog viskoziteta *Schmincke* proizvođača, obuhvaćaju bogat i skladan spektar od 84 najfinije boje proizvedene u skladu sa najnovijim recepturama.

U proizvodnji ovih boja korišteni su samo najbolji umjetnički pigmenti maksimalne koncentracije. Ovaj suvremeni PRIMAcryl® asortiman objedinjuje sve utvrđene prednosti koje visoko kvalitetne, vrhunske akrilne boje mogu ponuditi: odabir suvremenih, najkvalitetnijih pigmenta maksimalne stabilnosti i osobito visok udio pigmenta pružaju seriji PRIMAcryl® boja neobično intenzivnu briljantnost i izvanredno ekspresivan karakter.

Najviša svjetlo-stalnost od 4 do 5 zvjezdica kod svih boja i ravnomjerna svilenosjajna površina svih boja predstavljaju zaštitni znak ovih vrhunskih materijala za slikanje.

PRIMAcryl® boje su praktično bezmirisne. Posjeduju izvanredna prskajuća svojstva i mogu se nanositi pomoću zračnog kista (airbrush) promjera 0.3 mm, dok zlatna i srebrna boja zahtijevaju raspršivač promjera 0.5 mm zbog upotrebe navedenih pigmenta.

Boje vremenom ne žute i ne dolazi do napuknuća čak i kod debelih nanosa, pod uvjetom pravilne primjene istih. Navedeno svojstvo nemogućnosti napuknuća osušenog nanosa boje neprocjenjiva je prednost za tehnike gradnje djela pomoću špahtle ili drugih metoda apliciranja koje uključuju deblje nanose. Osušeni slojevi boje su trajni, elastični i otporni na vodu. Rad sa *Schmincke* akrilnim bojama vrhunske kvalitete vrlo je jednostavan. Mogu se koristiti direktno iz tube ili miješati i razrjeđivati vodom. S obzirom da se mogu razrjeđivati vodom, nije potrebna upotreba jakih otapala niti sredstava za čišćenje. Praktično svaki materijal koji je čist i na površini ne sadržava prašinu ili masnoću predstavlja prikladnu podlogu za gradnju djela.

3.4.1.2. Evidencija PRIMAcryl® Schmincke akrilnih boja koje su korištene pri gradnji likovnih djela

Tumačenje oznaka na PRIMAcryl® Schmincke akrilnim bojama:

Tabela 1

Oznake za postojanost boje na svjetlu

Oznaka	Deskripcija
★★★★★	visoka postojanost
★★★★	jako dobra postojanost
★★★	dobra postojanost
★★	ograničena postojanost
★	mala postojanost

Tabela 2

Oznake za pokrивnost boje














Oznaka	Deskripcija
	pokrivna
	lazurna
	polu pokrivna
	polu lazurna






Tabela 3

Popis korištenih PRIMAcryl® Schmincke akrilnih boja¹²³

Izgled	Naziv	Pigment	C.I. broj	opis
	Titan bijela 101 901 ★★★★★ 	Titan dioksid	PW 6	Čista, briljantna bijela. Posjeduje maksimalnu pokrivenost i snagu bojenja.
	Kadmij crvena - duboka 322 922 ★★★★★	Kadmij sulfid	PR 108	Briljantna crvena, ali ne toliko svjetlacava kao Rubín crvena (323).

¹²³ Podaci navedeni u Tabeli 3 preuzeti su iz kataloga Schmincke proizvođača, a isti se također mogu pronaći na internetskoj stranici www.schmincke.de

				
	<p>Ultramarin plava 433 933 ★★★★★ <input type="checkbox"/></p>	<p>Natrij-aluminij silikat, sumporast</p>	<p>PB 29</p>	<p>Čista, bazična plava sa crvenkastom primjesom. Miješanjem sa Quinacridon magentom (326) postižu se blistavi, lazurni ljubičasti tonovi.</p>
	<p>Ftalo plava cijan 439 939 ★★★★★ <input type="checkbox"/></p>	<p>Ftalocijanin</p>	<p>PB 15:3</p>	<p>Lazurna, bazična plava bistrog izgleda. Polu pokrivne zelene nijanse mogu se postići miješanjem sa Limun žutom (205). Mješavina sa Quinacridon magentom (326) postiže blistavi, lazurni ljubičasti ton.</p>
	<p>Prusko plava 440 940 ★★★★★ <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Indantron Ftalocijanin Čađavo crna</p>	<p>PB 60 PB 15:1 PBk 7</p>	<p>Crno plava duboke nijanse, koja u lazurnom stanju ili miješana sa bijelom daje zelenkasto plavi ton.</p>
	<p>Zelena zemlja prirodna 571 ★★★★★ <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Zemljani pigment</p>	<p>PBr 7</p>	<p>Polu lazurna, prirodna zemlja smeđeg obojenja.</p>
	<p>Umbra prirodna 677 ★★★★★ <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Zemljani pigment</p>	<p>PBr 7</p>	<p>Polu lazurna, jaka smeđa žutog obojenja. Dobivena iz francuskog prirodnog minerala.</p>
	<p>Siena 678 978 ★★★★★ <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Željezo (III) - hidroksid Željezni oksid</p>	<p>PY 42 PR 101</p>	<p>Pokrivna smeđa sa primjesom žute. Francuska prirodna zemlja imitira originalnu iz Italije. Posjeduje dublji i topliji</p>

				ton od Svijetlog okera (675).
	Siena paljena 679 979 ★★★★★ ☐	Željezni oksid	PR 101	Crveno smeđa boja sa prirodnom paljenom zemljom.
	Umbra prirodna paljena 684 984 ★★★★★ ☐	Zemljani pigment	PBr 7	Blago mutna, duboka smeđa, dobivena iz francuskog prirodnog minerala.
	Vandyck smeđa 685 985 ★★★★★ ☐	Željezni oksid Čađavo crna	PR 101 PBk 7	Jaka, duboka smeđa. Ima izgled sepije ako se nanosi u lazurama.
	Svijetlo siva 788 ★★★★★ ■	Željezni hidroksid Titan dioksid Čađavo crna	PY 42 PW 6 PBk 6	Topla svijetlo siva.
	Crna 793 993 ★★★★★ ■	Željezni oksid Čađavo crna	PBk 11 PBk 7	Čista, pokrivna, duboka crna.

3.4.1.3. Schmincke mediji

32 profesionalna medija različitih tipova za slikanje akrilnom tehnikom osmišljena i razvijena u tvrtci *Schmincke* predstavljaju bitan dio kompletiranja akrilnog asortimana. Svi su proizvodi razvrstani u tematske podgrupe, od početnih premaza preko raznovrsnih slikarskih medija, pasti i gelova do završnih zaštitnih premaza i lakova, te time *Schmincke* nudi sve što je

potrebno za cjelokupnu novu, stvaralačku tehniku. Sav asortiman dizajniran je na način mogućeg međusobnog kombiniranja i predstavlja idealna sredstva za gradnju djela *Schmincke* akrilnim bojama. Rasponu glavnih *Schmincke* akrilnih medija također je u ponudi pridodano 5 novih medija dostupnih pod imenom " College Mediji" (" College Mediiums") pakirani u plastičnim tubama od 200ml.

3.4.1.4. Produkti za početno premazivanje

Impregnacija/pred-zaštitni premaz

(Šifra proizvoda: 50 510)

Preporučuje se za premazivanje/impregnaciju vrlo upijajućih podloga za slikanje poput prirodnog platna. Štiti prirodno platno te povećava elastičnost i prianjanje slijedećeg zaštitnog sloja. Ovaj se proizvod također može upotrebljavati na ostalim nosiocima poput drveta ili kartona, suši bezbojno i transparentno, lagan je i trajan te nakon sušenja tvori elastičnu opnu. Dolazi u formi pripravnoj za upotrebu i potrebno ga je nanijeti u dva tanka sloja.

Temperatura pri radu ne smije biti niža od 8°C. Može se razrijediti vodom maksimalno 10% ovisno o nosiocu. Nakon sušenja nosilac se može dalje obrađivati *Schmincke* zaštitnim premazima (šifre: 50 512, 50 514, 50 516, 50 518, 50 519) ili slikati direktno akrilnim bojama.

Sastav: čista akrilna disperzija.

Pakiranje: posuda od 500 ml



Slika 34 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Impregnacija/pred-zaštitni premaz (šifra proizvoda: 50 510)

Transparentni zaštitni premaz

(Šifra proizvoda: 50 516)

Transparentan, svjetlo-stalan i trajan zaštitni premaz za akrilne i uljene boje te za pastele blago upijajućeg karaktera. Suši u vodootporan, elastičan film mat izgleda.

Dolazi u formi pripravnoj za upotrebu, može se razrijediti vodom maksimalno 10% i potrebno ga je nanijeti na površinu nosioca 3-4 puta kistom.

Temperatura pri radu ne smije biti niža od 8°C. Za ekstremno upijajuće podloge poput prirodnog platna preporuča se kombiniranje sa pred-zaštitnim premazom.

Može se nijansirati dodatkom lazurne akrilne boje.

Sastav: čista akrilna disperzija.



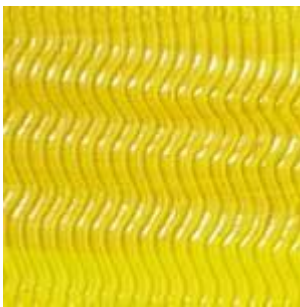
Slika 35 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Transparentni zaštitni premaz (šifra proizvoda: 50 516)

3.4.1.5. Gelovi

Schmincke akrilni sjajni gel velike viskoznosti

(Šifra proizvoda: 50 520)

Transparentan gel visoke konzistencije koji sušenjem tvori proziran, sjajan film. Pri upotrebi čistog gela, debeli nanosi omogućavaju gradnju obilne strukturne površine. Posebno polulazurne boje stvaraju zanimljive transparentne efekte visokog sjaja. Konzistencija i sjaj gela povećavaju se dodatkom *Schmincke* akrilnih boja. Visoka snaga ljepljivosti ovog gela idealna je za gradnju kolaža i povezivanje različitih materijala za specijalne efekte poput pijeska, pigmentata, metalnih i ostalih granulata. Čisti primijenjen akrilat je svjetlo-stalan, ne žuti i trajan je.

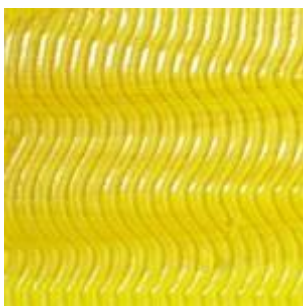


Slika 36 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Prikaz efekta *Schmincke* akrilnog sjajnog gel velike viskoznosti (šifra proizvoda: 50 520)

Schmincke akrilni mat gel velike viskoznosti

(Šifra proizvoda: 50 522)

Transparentan gel visoke konzistencije koji sušenjem tvori neznatno mliječan, mat film. Pri upotrebi čistog gela, debeli nanosi omogućavaju gradnju obilne strukturne površine. Posebno polu-lazurne boje stvaraju zanimljive transparentne efekte mat izgleda. Konzistencija gela povećava se dodatkom *Schmincke* akrilnih boja, a izgled akrilnih boja poprima mat karakter. Visoka snaga ljepljivosti ovog gela idealna je za gradnju kolaža i povezivanje različitih materijala za specijalne efekte poput pijeska, pigmenata, metalnih i ostalih granulata. Čisti primijenjen akrilat je svjetlo-stalan, ne žuti i trajan je.



Slika 37 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Prikaz efekta *Schmincke* akrilnog mat gela velike viskoznosti (šifra proizvoda: 50 522)

Schmincke akrilni gel sa kristalnim pahuljicama

(Šifra proizvoda: 50 531)

Gel za specijalne efekte postizanja kristalne, blještave strukture površine. Transparentni poliesterski blistavi granulat stvara svjetlucavi, fascinantni svjetlosni efekt. Idealan je za miješanje sa polu-lazurnim *Schmincke* akrilnim bojama.



Slika 38 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* akrilnog gela sa kristalnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 531)

Schmincke akrilni gel sa crnim pahuljicama

(Šifra proizvoda: 50 532)

Gel za specijalne efekte postizanja hrapave, kristalne, grafitne strukture površine. Sjaj grafitno obojene površine moguće je dodatno pojačati poliranjem mekanom tkaninom. Gel sa crnim pahuljicama miješan sa *Schmincke* akrilnim bojama stvara specijalne tamne metalik efekte. Sadrži prirodan grafit.



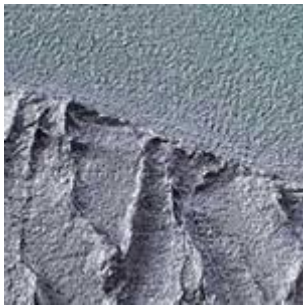
Slika 39 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* akrilnog gela sa crnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 532)

Schmincke akrilni gel sa mineralnim pahuljicama

(Šifra proizvoda: 50 533)

Gel za specijalne efekte postizanja mineralne strukture površine. Gel sa mineralnim pahuljicama miješan sa *Schmincke* akrilnim bojama stvara specijalne svijetle metalik efekte.

Pogodan je za imitaciju kamene površine.



Slika 40 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* akrilnog gela sa mineralnim pahuljicama (šifra proizvoda: 50 533)

Schmincke akrilni prostorni gel

(Šifra proizvoda: 50 534)

Gel za specijalne efekte postizanja treperave, hologramske strukture površine. Debeli slojevi stvaraju blistavi, svjetlucač izgled. Idealan je za mračne prostore. Efekt ovisi o debljini sloja, učestalosti svijetla i boji podloge. Sadrži hologramsku foliju.



Slika 41 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* akrilnog prostornog gela (šifra proizvoda: 50 534)

Schmincke College akrilni sjajni gel

(Šifra proizvoda: 53 005)

Schmincke College akrilni sjajni gel je transparentni gel visoke konzistencije koji nakon sušenja tvori sjajni film. Može se miješati i preslikavati sa akrilnim bojama. Sjaj mu se povećava miješanjem sa akrilnim bojama te je prikladan za izradu kolaža ili vezivanje materijala za postizanje efekata poput pijeska.



Slika 42 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Schmincke College akrilni sjajni gel (šifra proizvoda: 53 005)

Schmincke College akrilni mat gel

(Šifra proizvoda: 53 010)

Schmincke College akrilni mat gel je polu-transparentni gel visoke konzistencije koji nakon sušenja tvori mat film. Može se miješati i preslikavati sa akrilnim bojama. Zanimljive transparentne efekte mat izgleda moguće je postići u kombinaciji sa polu-lazurnim akrilnim bojama. Prikladan je za izradu kolaža ili vezivanje materijala za postizanje efekata poput pijeska.



Slika 43 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Schmincke College akrilni mat gel (šifra proizvoda: 53 010)

3.4.1.6. Paste

Schmincke fina akrilna pasta za modeliranje

(Šifra proizvoda: 53 541)

Bijela akrilna pasta čvrste i veoma visoke konzistencije za postizanje strukturnih i modelirajućih efekata posebno na krutim nosiocima poput drveta. Osušeni strukturni sloj može se obraditi vrlo finim brusnim papirom ili nožem.



Slika 44 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* fine akrilne paste za modeliranje (šifra proizvoda: 53 541)

Schmincke akrilna strukturna pasta

(Šifra proizvoda: 53 543)

Bijela, iznimno lagana akrilna pasta čvrste i visoke konzistencije za postizanje strukturnih efekata na različitim nosiocima poput platna. Niska težina ove paste čini je idealnom za podloge velikog formata te je također izvrstan odabir za kolaže. Suši mnogo brže od ostalih akrilnih pasta.



Slika 45 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled *Schmincke* akrilne strukturne paste (šifra proizvoda: 53 543)

Schmincke College akrilna pasta za modeliranje

(Šifra proizvoda: 53 015)

Schmincke College akrilna pasta za modeliranje je bijela akrilna pasta visoke konzistencije za postizanje strukturnih i modelirajućih efekata na krutim nosiocima poput drveta. Pastu se može obojiti i preslikati akrilnim bojama.



Slika 46 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Schmincke College akrilna pasta za modeliranje (šifra proizvoda: 53 015)

Schmincke College akrilna strukturna pasta

(Šifra proizvoda: 53 020)

Schmincke College akrilna strukturna pasta je bijela, iznimno lagana akrilna pasta koja je vrlo pogodna za postizanje strukturnih efekata na različitim nosiocima poput platna. Niska težina ove paste čini je idealnom za podloge velikog formata te je također odličan odabir za kolaže.



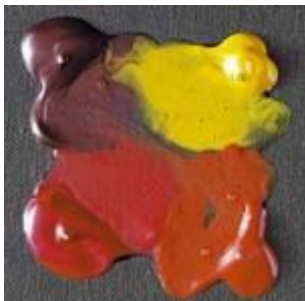
Slika 47 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Schmincke College akrilna strukturna pasta (šifra proizvoda: 53 020)

3.4.1.7. Slikarski mediji i dodaci

Schmincke akrilni slikarski medij

(Šifra proizvoda: 50 550)

Medij rijetke konzistencije koji suši u proziran film te povećava providan i sjajni efekt *Schmincke* akrilnih boja i medija dok istovremeno poboljšava njihova vezivna svojstva. Idealan je za slikanje u slojevima.



Slika 48 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled boje premazane *Schmincke* akrilnim slikarskim medijem (šifra proizvoda: 50 550)

Schmincke akrilni tekući sjajni medij

(Šifra proizvoda: 50 552)

Medij nježno tekuće konzistencije koji suši u proziran film te povećava providan i sjajni efekt *Schmincke* akrilnih boja i medija dok istovremeno poboljšava njihova vezivna svojstva. Ovaj medij produžuje vrijeme sušenja akrilnih boja i idealan je za nosioce velikih formata.



Slika 49 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled boje premazane *Schmincke* akrilnim tekućim sjajnim medijem (šifra proizvoda: 50 552)

Schmincke akrilni tekući polu-mat medij

(Šifra proizvoda: 50 553)

Medij nježno tekuće konzistencije koji suši u gotovo proziran film sa neznatnim mat djelovanjem na *Schmincke* akrilne boje. Opseg stupnja sjajnosti može se regulirati količinom

dodanog medija. Poboljšava vezivna svojstva te produžuje vrijeme sušenja akrilnih boja i idealan je za nosioce velikih formata.



Slika 50 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Izgled boje premazane *Schmincke* akrilnim tekućim polu-mat medijem (šifra proizvoda: 50 553)

Schmincke akrilno vezivo/ljepilo

(Šifra proizvoda: 50 555)

Čista akrilna disperzija namijenjena za proizvodnju akrilnih boja, zaštitnih premaza i medija. Poboljšava vezivna svojstva pri dodavanju akrilnim bojama. Suši u proziran film i povećava sjajni efekt. Može se koristiti u čistom stanju ili u bilo kojem omjeru sa *Schmincke* akrilnim bojama i akrilnim medijima. *Schmincke* akrilno vezivo može se također koristiti za proizvodnju akrilnih boja na način miješanja sa pigmentima u prahu.



Slika 51 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Schmincke akrilno vezivo, pigment u prahu i akrilna boja nastala njihovim miješanjem
(Šifra *Schmincke* akrilnog veziva: **50 555**)

3.4.1.8. Završni zaštitni firnisi i lakovi

Univerzalni sjajni lak (sprej)

(Šifra proizvoda: 50590)

Lak sjajnog izgleda koji vremenom ne žuti, trajan, bezbojan i brzosušecih svojstava. Pruža elastičnu i otpornu zaštitu za sve *Schmincke* i ostale umjetničke akrilne boje, uljene te gvaš boje. Također je pogodan za umjetničke grafike, djela štampana tintom, fotografije i slične površine za unutarnju primjenu. Preporuča se svakako testiranje proizvoda prije konačne primjene. Prije upotrebe sprej je potrebno protresti te nanositi pri sobnoj temperaturi na udaljenosti 30-40 cm od objekta koji treba biti postavljen vertikalno ili lagano nagnut. Postupak je potrebno ponoviti nakon sušenja ovisno o željenom izgledu površine. Sadrži: propan/butan, akrilnu smolu, UV-zaštitu (triazol i piperidil derivat – može prouzročiti alergijsku reakciju), denaturirani alkohol.



Slika 52 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Univerzalni sjajni lak (sprej) (šifra proizvoda: 50590)

Univerzalni mat lak (sprej)

(Šifra proizvoda: 50594)

Lak mat izgleda koji vremenom ne žuti, trajan, bezbojan i brzosušecih svojstava. Pruža elastičnu i otpornu zaštitu za sve *Schmincke* i ostale umjetničke akrilne boje, uljene te gvaš boje. Također je pogodan za umjetničke grafike, djela štampana tintom, fotografije i slične

površine za unutarnju primjenu. Preporuča se svakako testiranje proizvoda prije konačne primjene. Prije upotrebe sprej je potrebno protresti te nanositi pri sobnoj temperaturi na udaljenosti 30-40 cm od objekta koji treba biti postavljen vertikalno ili lagano nagnut. Postupak je potrebno ponoviti nakon sušenja ovisno o željenom izgledu površine. Sadrži: propan/butan, akrilnu smolu, sredstvo za matiranje, UV-zaštitu (triazol i piperidil derivat – može prouzročiti alergijsku reakciju), denaturirani alkohol.



Slika 53 (iz kataloga *Schmincke* proizvođača na internetskoj stranici www.schmincke.de)
Univerzalni mat lak (sprej) (šifra proizvoda: 50594)

3.4.2. Granulat – pijesak

Za gradnju određenih reljefnih dionica upotrijebljen je granulat odnosno kvarcni pijesak marke Boesner/Guardi.

Guardi kvarcni pijesak za slikarske strukturne mase

Veličina zrna 0.2 - 0.6 mm

Pijesak koji služi za izradu akrilne slikarske strukturne mase na način miješanja sa akrilnim vezivom ili akrilnim medijima te za postizanje pješčane strukture na nosiocima obrađenim zaštitnim premazima i na slikama. Također je pogodan za pravljenje finih pješčanih reljefa na zidu, jednostavnim miješanjem sa medijem bez dodatka vode te nanošenjem špahtlom ili nožem u tankom sloju na zid. Pomoću Guardi kvarcnog pijeska i strukturne mase mogu se postizati brojni reljefni efekti.



Slika 54 (iz kataloga *Boesner* proizvođača za 2011.g. / također na internetskoj stranici www.boesner.com)
Guardi kvarcni pijesak za slikarske strukturne mase

4. REZULTATI

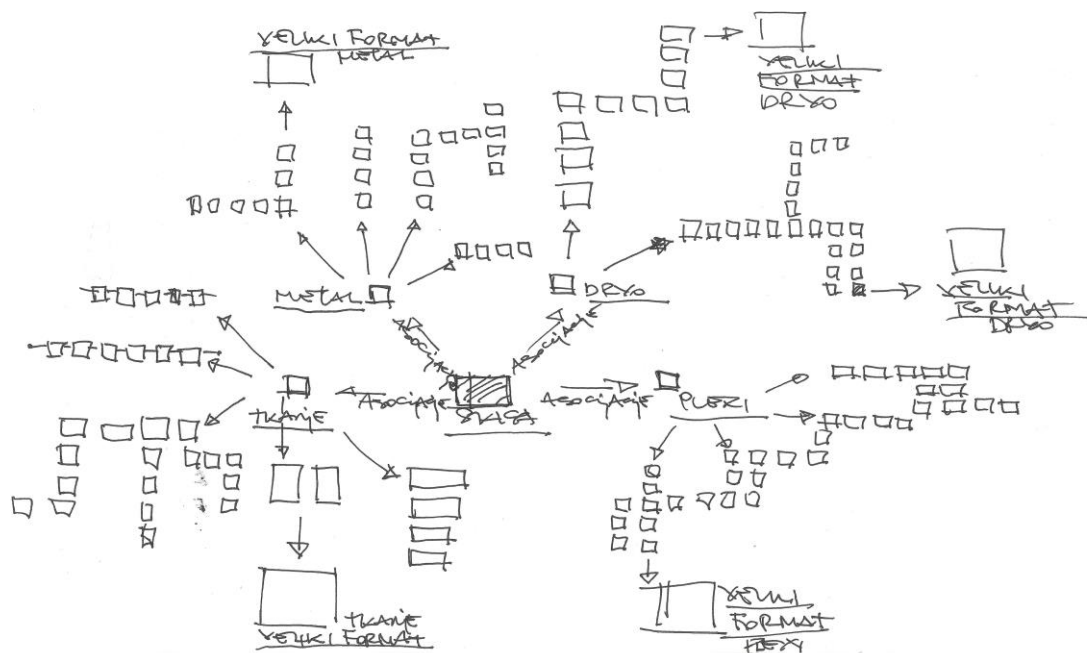
4.1. Grafički i shematski prikaz istraživanja

Budući da se na početku istraživanja ustanovilo kako svojstva materijala nosioca slike određuju zanatsko kreativne mogućnosti kao i likovnu kakvoću nosioca, svojim djelovanjem primarno su vodila kroz istraživanje. Svaki pojedini nosilac pripadnom prirodom posjeduje određene karakteristike, koje su na većini radova fizički ostale vidljive, djelujući svojstvenim likovnim značajem. Prema priloženim shemama vidljiv je put kojim se ispitivanje tijekom rada kretalo, a isto će biti razumljivije pri samom doživljaju kroz praćenje/poimanje slikarskog/likovnog djela rada.

Razrada ideje na različitim nosiocima (tkanje, drvo, pleksiglas, metal) u odnosu na odabranu skicu:

4.1.1. Grafički prikaz istraživanja

Slika 56
Shematski prikaz istraživanja



4.2. Specifikacija svih nastalih likovnih radova

Slikarski dio doktorskog rada sastoji se iz tri osnovne cjeline, a to su autorske skice, djela manjeg formata na različitim nosiocima i proizašli slikarski radovi velikog formata, te će se specifikacija istih izvršiti u ovom poglavlju.

4.2.1. Autorske skice

Skice manjeg formata na slikarskom papiru u akrilnoj tehnici formata cca. 12x16cm u količini od cca. 130 radova

4.2.2. Djela manjeg formata na različitim nosiocima

Četiri osnovne grupe radova na različitim nosiocima:

- **TKANJE**

- a) Laneno tkanje (napeto na klinasti okvir) kao nosilac, slikano u akrilnoj tehnici sa kombinacijom strukture izvedene u gazi fiksirane akrilnim vezivom
 - 11 radova:
 - 2 rada - 20x20cm
 - 2 rada - 18x24cm
 - 4 rada – 24x30cm
 - 3 rada - 30x30cm
- b) Laneno tkanje (nenapeto) kao nosilac slikano u akrilnoj tehnici:
 - Svijetli ton tkanja - 13 radova raspona dužina stranica od 10cm do 24cm
 - Tamni ton tkanja - 14 radova raspona dužina stranica od 6cm do 37cm
- c) Laneno tkanje kao nosilac (nenapeto/neravnano/izvješeno), slikano u akrilnoj tehnici:
 - 1 rad - 44x62cm
 - 1 rad - 62x80cm
- d) Laneno tkanje kao nosilac (kaširano na karton), gradnja slike u različitim vrstama tkanja (juta, pamuk, sintetika, konoplja) – kolaž spajan akrilnim vezivom
 - 4 rada – 24x46cm

- **DRVO**

- a) Drvena ploča ljepljenica kao nosilac (debljine 12mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale te pijesak
 - 22 rada:
 - 12 radova - 24x25cm
 - 10 radova - 18.5x25cm
- b) Drvena ploča vlaknatica kao nosilac (debljine 5mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
 - 42 rada raspona dužina stranica od 12cm do 22cm

- PLEKSIKLAS (akrilno staklo)
 - a) Pleksiglas ploča kao nosilac (debljine 2mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
 - 16 radova – 15x20cm
 - 12 radova – 20x30cm
 - b) Pleksiglas ploča kao nosilac (debljine 1mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
 - 40 radova – raspona dužina stranica od 7cm do 24cm

- METAL (aluminij)
 - a) Metalna/aluminijska sendvič ploča kao nosilac (debljine 3mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
 - 14 radova – 15x20cm
 - 14 radova – 20x30cm
 - b) Metalna/aluminijska lim-ploča kao nosilac (debljine 0,8mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
 - 20 radova – 15x25cm
 - 20 radova – 20x30cm
 - 20 radova – 15x20cm

4.2.3. Proizašli umjetnički radovi velikog formata

Djela velikih formata izvedena prema modelu odabranih radova iz druge cjeline - iz svake grupe po jedan (iznimka drvo dva rada).

- TKANJE:
 - Laneno tkanje kao nosilac (nenapeto/neravnano/izvješeno), slikano u akrilnoj tehnici: 1 rad - 140x320cm

- DRVO:

- a) Drvena ploča ljepljenica kao nosilac (debljine 12mm) slikano u akrilik tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale te pijesak
1 rad -150x200cm
- b) Drvena ploča vlaknatica kao nosilac (debljine 5mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
1 rad - 130x208cm
- PLEKSI GLAS (akrilno staklo):
Pleksiglas ploča kao nosilac (debljine 3mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
1 rad – 150x250cm
- METAL (aluminij):
Metalna/aluminijska sendvič ploča kao nosilac (debljine 5mm) slikano u akrilnoj tehnici/uz popratne akrilne slikarske materijale
1 rad– 150x200cm

4.3. Prikaz u fotografskom mediju

Tijekom cjelokupnog istraživanja vršeno je bilježenje procesa rada digitalnim/fotografskim medijem. Dionice razvoja ideje i rezultati eksperimentiranja fotografirani su po vlastitom zaključku, evidentirane su odlučujuće raskrsnice stvaranja i mogućnosti u odnosu na materijal nosioca slike kao glavnog čimbenika.

Sva će se navedena fotografska građa priložiti likovnoj produkciji pri izlaganju u okviru cjelokupnog završnog, doktorskog rada.

Dakle, ovdje u sklopu pisanog djela disertacije, namjera nije foto medijem prikazati cijeli put, već autorskim izborom u novom mediju istaknuti materiju kroz pripadno vizualno djelovanje, što se veže na McLuhanove postavke kako „fotografija vrlo svestrano otkriva i hvata stav i strukturu“ (McLuhan, 2008, 173). Stoga će se u ovom poglavlju prikazati snimke podijeljene u četiri osnovne skupine u odnosu na materiju nosioca, dakle, tkanje, drvo, pleksiglas i metal, pri čemu je kroz gradnju djela, ali i potencijal fotografskog medija, ideja razvijana u smjeru naglaska odnosno izražajnosti prirode nosioca. U ovom slučaju prikazane fotografije interpretiraju se istodobno kao prijenosnik istraživačkog koncepta te kao zaseban vizualni sistem.

Kriterij prema kojem se rezimira da je odabrani snimljeni opus relevantan za tezu te ujedno i za iz istraživanja proizašle rezultate i zaključke, jest konstatacija da isti također, iako u mediju različitom od slikarskog, dakle fotografskom mediju, komunicira kroz karakter i djelovanje gradbenog materijala slikarskih, likovnih djela.

4.3.1. Tkanje



Slika 57

Prikaz u fotografskom mediju – tkani nosilac br.1

Autorski likovni rad na tkanom nosiocu iz 2. faze istraživanja



Slika 58
Prikaz u fotografskom mediju – tkani nosilac br.2
Autorski likovni rad na tkanom nosiocu iz 2. faze istraživanja



Slika 59

Prikaz u fotografskom mediju – tkani nosilac br.3

Autorski likovni rad na tkanom nosiocu iz 2. faze istraživanja

4.3.2. Drvo



Slika 60

Prikaz u fotografskom mediju – drveni nosilac br.1

Autorski likovni rad na drvenom nosiocu iz 2. faze istraživanja



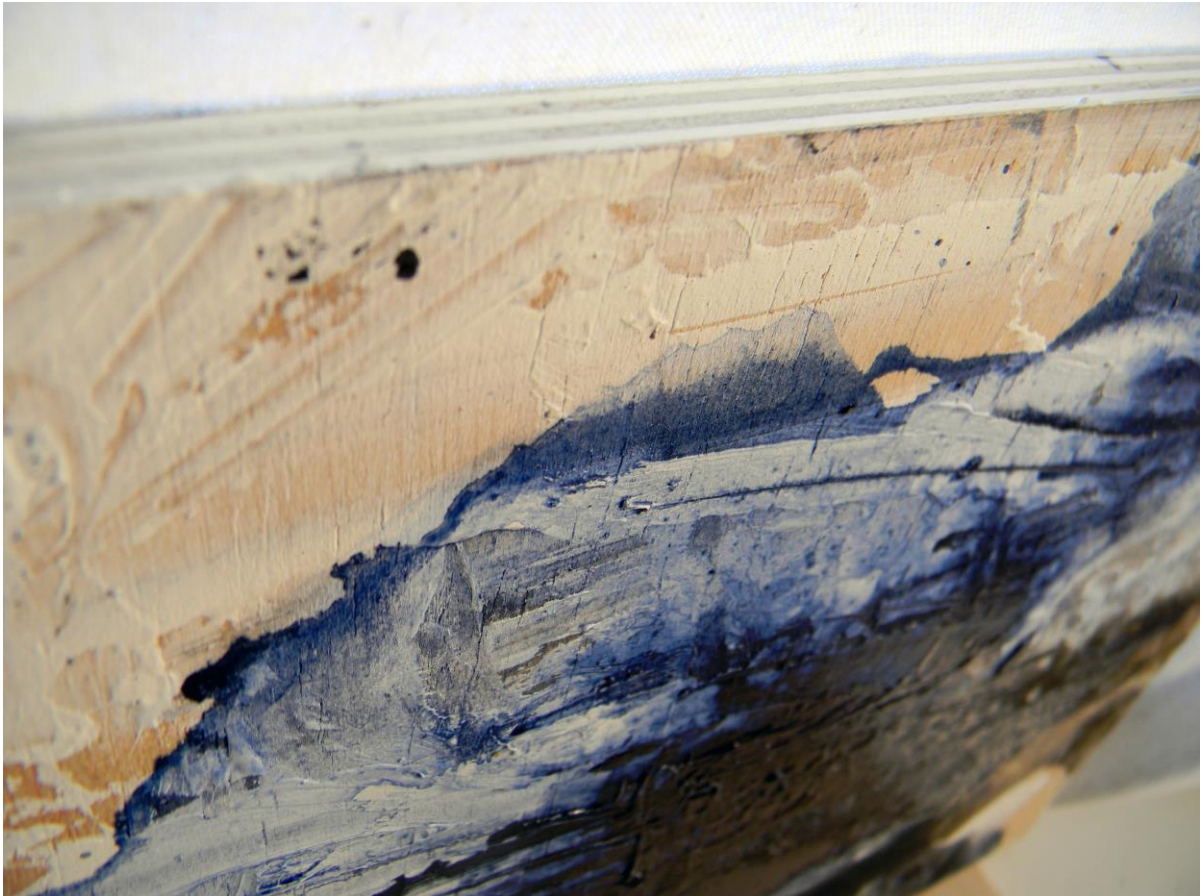
Slika 61
Prikaz u fotografskom mediju – drveni nosilac br.2
Autorski likovni rad na drvenom nosiocu iz 2. faze istraživanja



Slika 62

Prikaz u fotografskom mediju – drveni nosilac br.3

Autorski likovni rad na drvenom nosiocu iz 2. faze istraživanja

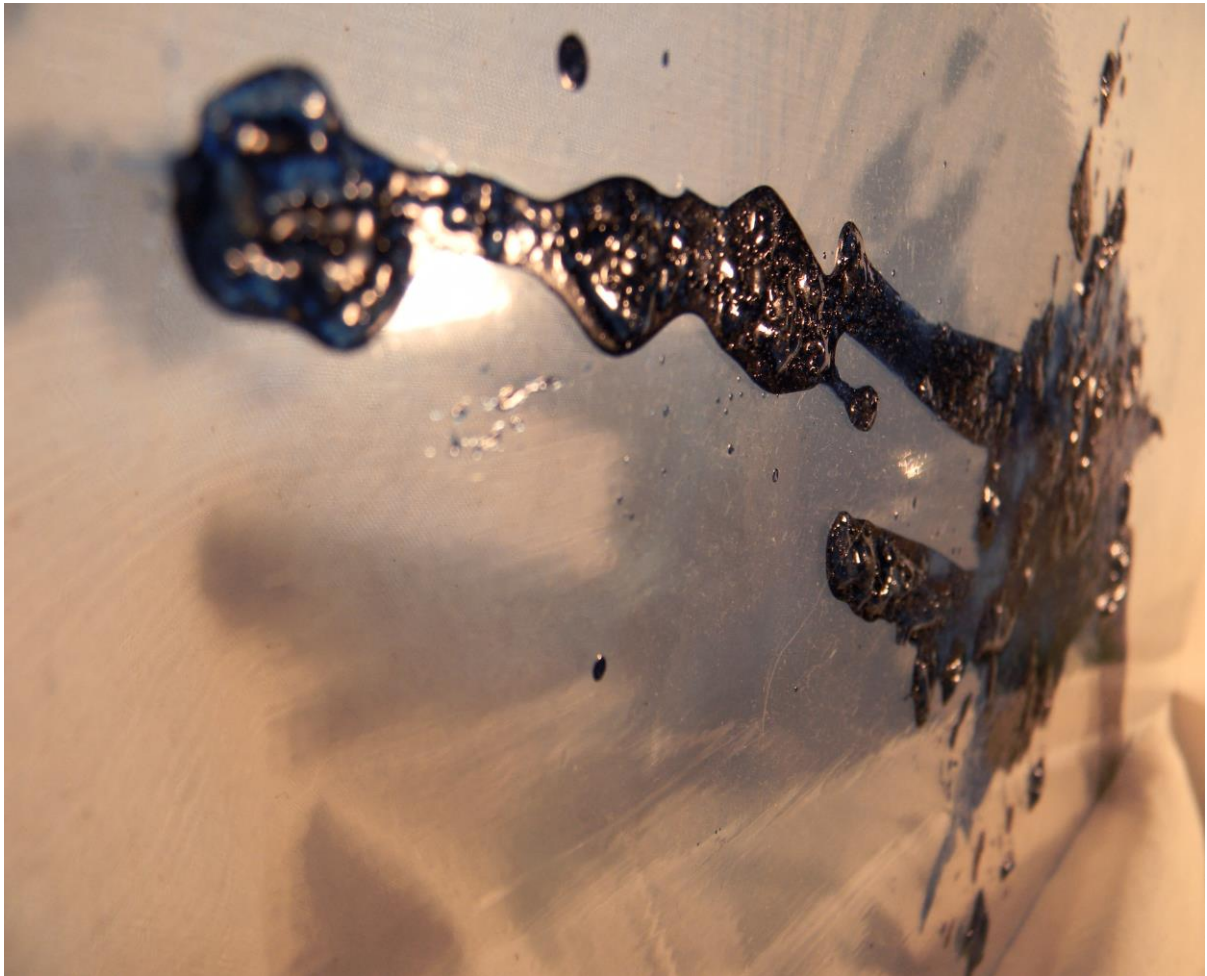


Slika 63

Prikaz u fotografskom mediju – drveni nosilac br.4

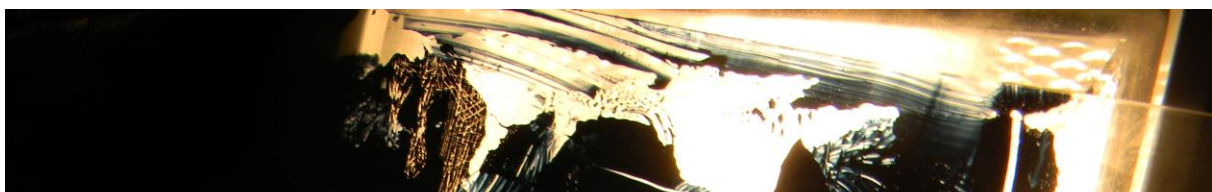
Autorski likovni rad na drvenom nosiocu iz 2. faze istraživanja

4.3.3. Pleksiglas (akrilno staklo)



Slika 64

Prikaz u fotografskom mediju –nosilac pleksiglas/akrilno staklo br.1
Autorski likovni rad na pleksiglasu/akrilnom staklu iz 2. faze istraživanja



Slika 65

Prikaz u fotografskom mediju –nosilac pleksiglas/akrilno staklo br.2

Autorski likovni rad na pleksiglasu/akrilnom staklu iz 2. faze istraživanja



Slika 66

Prikaz u fotografskom mediju –nosilac pleksiglas/akrilno staklo br.3
Autorski likovni rad na pleksiglasu/akrilnom staklu iz 2. faze istraživanja

4.3.4. Metal (aluminij)



Slika 67

Prikaz u fotografskom mediju – metalni/aluminijski nosilac br.1

Autorski likovni rad na metalnom/aluminijskom nosiocu iz 2. faze istraživanja



Slika 68

Prikaz u fotografskom mediju – metalni/aluminijski nosilac br.2

Autorski likovni rad na metalnom/aluminijskom nosiocu iz 2. faze istraživanja



Slika 69

Prikaz u fotografskom mediju – metalni/aluminijski nosilac br.3

Autorski likovni rad na metalnom/aluminijskom nosiocu iz 2. faze istraživanja

5. ZAKLJUČCI

Iz prethodnih podataka kao i rezultata umjetničkog istraživanja može se zaključiti kako su ideja i upotrijebljeni materijal sa njegovom specifičnom likovnom kakvoćom i izričajem koji je određen svojstvenim mogućnostima i zakonitostima, nerazdvojna cjelina, te također da svaki materijalni dio likovnog djela neminovno sudjeluje u završnoj ukupnoj faktornoj rezultanti. Pridavanjem prvenstvene važnosti materiji nosioca slike, u ovom je radu teoretski i praktično kroz slikarski medij vršeno umjetničko istraživanje, kao i ciljana analiza umjetničkih pravaca i pojava kroz povijest u kontekstu pridavanja važnosti materijalnim segmentima slike, kako bi se došlo do zaključnih argumenata vezanih za područje koje je predstavljalo interesnu tematiku.

U tu svrhu napravljen je cijeli niz uzoraka u obliku likovnih skica, proba i radova, kao i krajnji rezultat nova, originalna, autorska, umjetnička djela te se na osnovi ishoda eksperimentalnog ispitivanja, popratnih promišljanja i zabilješki te literaturnih podataka zaključuje da cjelokupan slikarski materijal i način njegove upotrebe, određuju ne samo kvalitetu slike u profesionalnom tehnološkom smislu, već svakako i mogućnost ili završni stupanj ostvarenja likovne zamisli.

Odabir akrilnog medija sa mogućnosti variranja u samoj tehnici izvođenja doprinio je razvoju ideje kroz promjenjivost izričaja određenog nosioca.

Opširnim istraživačkim putem slikarske naravi, kretalo se od početne skice preko, iz nje proisteklih brojnih likovnih radova na različitim materijama nosioca, te potom autorski izdvojenih uspješnica koje su služile kao smjerokaz do završnih umjetničkih djela velikog formata, pri čemu je karakter početnog stupnja zadržavan tijekom cijelog istraživanja, potencirajući i koristeći značajke pojedinog materijala nosioca. Ovim je pristupom ujedno postignuto razjašnjenje različitosti likovne kakvoće materije nosioca, njegovog izričaja te time i osebujnog djelovanja.

Prema tome, može se konstatirati da ne postoje sekundarni segmenti slike koji se atribut često vezivao uz nosioca, što se ovim istraživanjem i dokazalo da isti neminovno utječe na završno stanje cjeline odnosno na fakturu djela.

Isticanje različitosti nosiočeve materije putem osvještavanja diferencija u kvalitetu građe, pridonijelo je ne samo razvoju i razgranavanju procesa istraživanja u više smjerova uz nastajanje veće količine likovnog opusa (koji isto sadrži pretpostavku modela), već je doprinijelo i ostvarenju novih autorskih umjetničkih djela koja naprosto svojom prirodom,

ujedinivši u cjelinu tkivo nosioca te pripadnu slikarsku formu, djeluju potpuno posebnom, za pojedinu materiju specifičnom „moći“.

Stoga se dolazi do zaključka kako se na ovaj način postiže optimalan ishod ukazivanja na važnosti nosioca slike kroz vizualan prikaz značaja i funkcije nosioca u smislu utjecaja na ostvarivanje likovne ideje.

Ova istraživačka metoda upravo je sa namjerom bila bazirana na vizualnoj prezentaciji tijeka rada i stvaranja, uz istovremeno pripadno razmišljanje, prosuđivanje i odlučivanje što predstavlja simultanu dionicu kreaciji, a u ovom radu je osvijesteno te teoretski zabilježeno. Dakle, upravo ovaj cjelokupan proces predstavlja sam prikaz razvitka fakture.

Tako dobiveni rezultati ukazuju na značaj promišljanja gradnje slike u svrhu djelotvornog ostvarenja i razvitka vlastite umjetničke ideje. Temeljem niza ishoda procesa rada uz popratnu teorijsku evidenciju, iskazuju se elementi edukativnog karaktera ovog istraživanja.

Na osnovi ovih saznanja i dobivenih rezultata ispitivanja zadanih tematskih okupacija, dakle potencijala materije nosioca, razvitka ideje kroz putanju krajnosti materijala uz uspostavljen mjerilo vodilje putem značaja i strukture predloška, te na osnovi postignutih završnih umjetničkih radova i osjećanja kakvoće svih tvarnih elemenata djela, zaključuje se kako se fakturu definira kao stanoviti *konduktor cjelokupnog likovnog djelovanja slike*.

Temeljem eksperimentalnih produkata i podataka došlo se do generalnog zaključka da su likovni koncept i tvorbeni materijal, kao posjednik likovne kakvoće te njoj razmjernog homogenog djelovanja, sastavnice upravo jedne cjeline, koja se onda kao umjetničko djelo osjeća u svim svojim elementima.

„Opažam ovaj stol na kojemu pišem. To, među ostalim, znači da me moj akt opažanja *zaokuplja*, i *zaokuplja* me toliko da ne mogu, dokle zbilja opažam stol, zapaziti sebe opažajući

njega. Kada to hoću da učinim, prestajem da tako kažem, roniti u stol svojim pogledom, vraćam se prema sebi koji opažam, i tada se dosjećam da je moja percepcija morala proći kroz izvjesne subjektivne izgledе, interpretirati izvjesne moje „osjete“, napokon, ona se pojavljuje u perspektivi moje individualne podsvijesti. Polazeći od vezanog, sekundarno imam svijest o djelatnosti vezanja, kada, zauzimajući analitički stav, rastavljam percepciju u kvalitete i u osjete i kada sam, da bih polazeći od njih sustigao objekt u koji sam najprije bio bačen, prinuđen pretpostaviti akt sinteze koji je samo kontrolna knjiga moje analize. Moj akt percepcije, uzet u svojoj naivnosti, sam ne izvodi ovu sintezu, on se koristi jednim već izvršenim poslom, općom sintezom koja je načinjena jednom zauvijek, a to je ono što izražavam govoreći da opažam svojim tijelom ili svojim osjetilima, budući (da su) moje tijelo, moja osjetila, upravo ovo uobičajeno znanje o svijetu, ova implicitna ili sedimentirana znanost. Kad bi moja svijest zbiljski konstituirala svijet koji ona opaža, između nje i njega ne bi bilo nikakve distance i među njima nikakvog mogućeg razilaženja, ona bi prodirala u njegova najskrovitija uglobljenja, intencionalnost bi nas prenosila u srce objekta, a u isti mah percipirano ne bi imalo gustoću nečeg nazočnog, svijest se ne bi gubila, ne bi se na nj ljepila. Mi, naprotiv, imamo svijest o jednom neiscrpivom objektu i mi smo u njega zaglibljeni, jer, između njega i nas, ima ono latentno znanje kojim se koristi naš pogled, o kojem mi sebi samo utvaramo da je moguće racionalno izlaganje, i koje ostaje uvijek s ovu stranu naše percepcije. (...) Perceptivna sinteza za nas je vremena sinteza, subjektivnost, na razini percepcije, nije ništa drugo negoli vremenost, i to je ono što nam dopušta da subjektu percepcije ostavimo njezinu neprozirnost i njezinu povijesnost. Gledam na ovaj stol, moja svijest je obasuta bojama i zbrkanim odbljescima, ona se jedva razlikuje od onoga što joj se pokazuje, ona se pruža kroz svoje tijelo u prizor koji još nije prizor ničega. Odjednom, fiksiram stol koji još nije tu, gledam u daljinu premda još nema dubine, moje tijelo se usredotočuje na jedan još virtualni objekt i raspoređuje njegove osjetilne površine tako da ga čini zbiljskim. Tako mogu uputiti na njegovo mjesto u svijetu nešto što me doseglo, jer mogu, uzmičući u budućnost vratiti u neposrednu prošlost prvi napadaj svijeta na moja osjetila, i orijentirati se prema određenom objektu kao prema jednoj bližoj budućnosti. Akt pogleda je nepodijeljeno prospektivan, jer objekt je u meni moga pokreta fiksacije, i retrospektivan, jer će se upravo prikazati kao prethodan svojoj pojavi, kao „stimulus“, motiv ili prvi pokretač od svoga početka.“

(Iz knjige *Fenomenologija percepcije*, Maurice Merleau-Ponty, 1990, str. 280-282)

6. LITERATURA

- Aksenov, I.A. (1917) *Pikasso i okrestnosti*, Moskva: Centrifuga.
- Alain (1921) *Quatre-vingt-un chapitres sur l'esprit et les passions*, Paris: C. Bloch.
- Bachelard, G. (1942) *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris.
- Bernard, É. (1920) *La Méthode de Cézanne*, Paris: Mercure de France.
- Birnbaum, D., Butler, C.H. and Cotte, S. (2011) *Defining Contemporary Art - 25 years in 200 pivotal artworks*, Phaidon.
- Böhme, J.B. (1945) *Mysterium Magnum*, Paris: Trad. de N. Berdiaeff, 2. vol.
- Burljuk, D. (1913) *Izobrazitel'nyje elementy rossijskoj fonetiki*, Moskva.
- Cacciari, M. and Celant, G. (1997) *Anselm Kiefer*, Milano: Charta.
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (1994) *Rječnik simbola*, Zagreb : Nakladni zavod MH.
- Denegri, J. (2003) *Dossier Beuys*, Zagreb: DAF/Biblioteka Fluxus.
- Eliade, M. (1964) *Traite d'histoire des religions*, Paris.
- Erlanger, S. (2009) *The New York Times*, www.nytimes.com, 8 Jul, [Online], Available: HYPERLINK "<http://www.nytimes.com/2009/07/09/arts/music/09bastille.html>" <http://www.nytimes.com/2009/07/09/arts/music/09bastille.html> [11 Sep 2011].
- Flaker, A. and Ugrešić, D. (ed.) (1984) *Pojmovnik ruske avangarde 1*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Fressl, I. (1966) *Slikarska tehnologija*, Zagreb: Naklada radionice ŠPU.
- Gasquet, J. (1926) *Cézanne*, Paris: Editions Bernheim.
- Gelb, A. (1929) *Die 'Farbenkonstanz' der Sehdinge. In: Von Bethé WA, ed. Handbuch der Normal und Pathologische Psychologie Vol. 12 :594–678.*, Berlin: Springer.
- Griščenko, A. (1917) *"Krizis iskusstva" i sovremennaja živopis'*, Moskva: Voprosy živopisi. Vypusk 4-j.
- Herbert, J. (1964) *Aux sources du Japon*, Paris.
- Hofmann, W. (1966) *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart: Alfred Kroner Verlag.
- Jakobson, R. (1919) *Futurizm, u: "Iskusstvo"*, Moskva: 7. August 2.
- Jung, C.G. (1944) *Psychologie und Alchemie*, Zürich.
- Kaverin, V. (1964) *Hudožnik neizvesten, u: Sobr. soč., II.*, Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Koffka, K. (1935) *Principles of Gestalt Psychology*, New York: Har-court.
- Kraigher-Hozo, M. (1991) *Slikarstvo/Metode slikanja/Materijali*, Sarajevo: Svjetlost.
- Lagneau, J. (1926) *Célèbres leçons*, Nîmes: Imprimerie coopérative La Laborieuse.
- Lamarche-Vadel, B. (1980) *Artists*, vol. 3, 2-3, pp. 15-19.
- Markov, V. (1914) *Principy tvorčestva v plastičeskikh iskusstvah*, Petrograd: Faktura.

- Massey, R. (1980) *Recepture za slikare*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- McLuhan, M. (2008) *Razumijevanje medija*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Merleau-Ponty, M. (1990) *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost.
- Papadakis, A., Farrow, C. and Hodges, N. (1991) 'New Art', *Academy Editions*, pp. 11-21.
- Poeée-Maspero, Ę. (1962) *Etude sur les rites agraires des Cambodgiens*, Paris: La Haye.
- Rosenthal, G.a. (1964) 'Zum Problem der Wirkung der Fnrben auf den Orguntsmus', *The Journal of General Psychology*, vol. 70, no. 1.
- Sartre, J.-P. (1940) *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard.
- Schapp, W. (1910) *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung* , Michigan : University of Michigan Library.
- Schapp, W. (1910) *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung* , Michigan : University of Michigan Library.
- Scheler, M. (1915) *Die idole der selbsterkenntnis*, Leipzig : Verlag Der Weissen Bücher.
- Scheler, M. (1980) *Die Wissensformen und die Gesellschaft* , Germany: Francke; 3., durchgesehene Aufl edition.
- Schellmann, J. (1997) 'Joseph Beuys, The Multiples', *Catalogue raisonné of multiples and prints*, pp. 9-28.
- Servier, J. (1964) *L'Homme et l'Invisible* , Paris.
- Steiner, R. (1964) *The Arts and Their Mission* , New York: Anthroposophic Press.
- Summerecker, S. (1973) *Podloge štafelajske slike*, Beograd: Umjetnička akademija u Beogradu.
- Šklovski, V. (1923) 'Evgenij Onegin'. *Puškin i Stern, u Očerki po poetike Puškina*, Berlin.
- Štrumberger, N. (1998) *Tehnologija materijala*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
- Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent: Horetzky, Vless & Beton.
- Tanhofer, N. (2008) *O boji* , Zagreb : ADU Sveučilišta u Zagrebu/Novi Liber.
- Thomas, K., Konnertz, W. and Adriani, G. (1973) *Joseph Beuys: Leben Und Werk*, Köln: DuMont.
- Tisdall, C. (1976) *Joseph Beuys*, München : Schirmer/Mosel.
- Werner, H. (1930) *Untersuchungen über Empfindung and Empfinden*.
- Wullschlager, J. (2009) *Financial Times*, www.ft.com, 4 Jul, [Online], Available: hyperlink "<http://www.ft.com/intl/cms/s/0/80b23f64-6764-11de-925f-00144feabdc0.html>" \l

"axzz1lbqNYggH " <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/80b23f64-6764-11de-925f-00144feabdc0.html#axzz1lbqNYggH> [9 Sep 2011].

Zdanevič, I.N.G.M.L.M.1. (1913) Moskva.

Životopis autorice s popisom umjetničkih izlaganja

Lucija Konda Labaš rođena je 1975. u Zagrebu, gdje je završila osnovnu školu, Francusku alijansu (međunarodno priznata škola Francuskog jezika) i Srednju školu primijenjene umjetnosti i dizajna (unutrašnja arhitektura). Istovremeno je pohađala Glazbeno učilište «Elly Bašić» u Zagrebu s glavnim predmetom violončelo. Studirala je na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu gdje je diplomirala Slikarstvo 1999. u klasi mentora akademskog slikara i profesora Vasilija Josipa Jordana te stekla naziv Akademska slikarica. Tijekom studija bila je dobitnica Stipendije grada Zagreba za najuspješnije studente generacije. Pohađala je Magistarski studij Slikarstva na Akademiji likovnih umjetnosti u Ljubljani, Slovenija (2004.-2006.) kod mentora slikarstva red. prof., mag., akad. slik. Hermana Gvardjančića te mentora slikarske tehnologije izv. prof., mag., akad. slik. Boruta Vogelnika. baveći se temom „Mogućnosti primjene novih materijala u području likovnosti“.

Od 2004. zaposlena je na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu u svojstvu asistenta na Slikarskom odsjeku za kolegije Izrazi u slikarskim materijalima 1, 2, 3 i 4 te na Odsjeku za restauriranje i konzerviranje umjetnina za kolegije Slikarska tehnologija 1, 2 i 3. Polja djelatnosti su joj slikarstvo, slikarski materijali i tehnike, fotografija i video.

Od 2006.-2010. bila je članica Povjerenstva za recenziju udžbenika i pripadajućih dopunskih nastavnih sredstava za realizaciju redovitoga nastavnog plana i programa iz predmeta Likovna kultura pri Ministarstvu znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske.

Lucija Konda Labaš svoje je likovne radove samostalno prezentirala u Zagrebu, a na skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Neke od izložbi su: Hrvatski triennale akvarela, Gradski muzej Karlovac, Galerija umjetnina grada Slavenskog Broda, Galerija Zvonimir, Zagreb (2004.), Pasijska baština 2005., Muzej Mimara, Zagreb (2005.), Izložba sakralnih motiva, Galerija Šovagović, Zagreb, Apostolska nuncijatura, Zagreb (2005.), Izložba Akademije likovnih umjetnosti u Ljubljani, ALU Ljubljana, Slovenija (2006.), Izložba sedam autorica, Galerija Balen, Slavonski Brod (2007.), Izložbeni prostor FitnessA, Celje, Slovenija (2008.), Skupna izložba, HKLD, Zagreb (2009.), Galerija Sunce, Zagreb, Samostalna izložba „Lucius“ (2010.), HAZU Palača Milesi, Split, II. Međunarodni bijennale slikara i kipara - MEDITERAN 2010 HRVATSKA (2010.), HDLU, Zagreb, Izložba recentnih radova članova HDLU 2010. (2010.), KGZ/Knjižnica Vjekoslava Majera, Zagreb, Samostalna izložba „9“ (2010.), HDLU, Zagreb, Izložba recentnih radova članova HDLU 2011. (2011.).