

Kulise

Starac, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:215:005832>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-10**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI
ODSJEK SLIKARSTVO

IVA STARAC

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, rujan 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI
ODSJEK SLIKARSTVO

IVA STARAC

KULISE
DIPLOMSKI RAD

Mentor: prof. art. Zoltan Novak

Zagreb, rujan 2021.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Zagrebu
Akademija likovnih umjetnosti
Odsjek za slikarstvo

Diplomski rad
Smjer: slikarstvo
Naziv diplomskog rada: Kulise

Iva Starac
Matični broj kandidata R-K / R-S

Mentor: prof. art. Zoltan Novak

Broj stranica: 24
Broj fotografija: 13
Ključne riječi: slikarstvo, arhitektura, kulise
Datum obrane: 16.02.2022.

Povjerenstvo za diplomski ispit:

- Red.prof.art. Duje JURIĆ
- Red.prof.art. Matko VEKIĆ
- Izv.prof.dr.art. Lucia LABAŠ
- Doc.mr.art. Ivan SKVRCE

Rad je pohranjen u arhivu Akademije likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Ilica 85

SADRŽAJ

Sažetak.....	1
Uvod.....	2
Arhitektura kao inspiracija.....	3
Arhitektura kao kulisa.....	4
Simbolika svjetlosti u arhitekturi i slikarstvu.....	5
Znanost i tendencije u umjetnosti.....	7
Snovi u umjetnosti.....	8
Elementi slike.....	14
Zaključak.....	23
Izbor iz literature	24

Sažetak

Unutar slikarskog rada najveći utjecaj na mene imaju snovi. Kroz njih nanovo procesuiram doživljeno te dobivene podsvjesne slike prenosim na platno. Istražujem načine kako iskazati atmosferske kvalitete unutar reduciranih i apstrahiranih prikaza.

Diplomski rad podjeljen je u dva dijela, prvi govori o utisku arhitekture, svojevrsnim kulisama kojima smo okruženi; a drugi o snovima, gdje te kulise poprimaju novu dimenziju u kojoj *vidim* kroz te zidove i zadirem u podsvjesno.

Uvod

Umjetnost je prvenstveno jedan od načina komunikacije. Potreba da se ostavi trag urođena je svim ljudskim bićima. Možda je onda umjetnost pokušaj prenošenja onoga što se logički ne može objasniti ili prenijeti samo riječima.

Još kao dijete imala sam prvi lucidni san, iskustvo koje mi je pomoglo osvjestiti koliko je tanka nit između zbilje i mašte, sna i jave, koliko je veo stvarnosti krhak i koliko lako se može dekonstruirati i modulirati. Pa, iako, u najvećem broju slučajeva naš perceptivni sustav prepoznaje događaje iz okoline, naša nas osjetila ponekad mogu i prevariti. Upravo mi je bila želja, poigravajući se s poznatim elementima, stvoriti imaginarni svijet oblika koji poprima smisao tek u očima gledatelja. Apsolutna sloboda mašte i kontrola nad materijalnim u snu omogućava mi primjenu tih iskustava u slikarstvu. U pokušaju da svjesno promatram svijet, zamišljam kako prvi put otvaram oči, bez ikakvih predisponiranih znanja o svijetu oko sebe, i tražim načine kako da taj doživljaj prenesem kroz oblik slikanja. S jedne strane javlja se neiscrpna potreba za istraživanjem, a s druge, nemogućnost da se udovolji znatiželji. Kao slikar-narator, promatrač sam koji osijeća sraz između fizičkog tijela kao točke u prostoru, mjesta koje zauzimamo i svega ostalog, onkrajnog i onostranog, što pretačem u sliku. Kao što umjetnički proces teče u kontinuitetu i jedna ideja se veže na drugu, tako je svaka pojedina slika samo segment cjeline te jedna upotpunjuje drugu istovremeno postajući njezin epilog. Svaka od njih izražava egzistencijalno iskustvo življenja u svijetu koji čovjek kroji prema sebi, ali samim tim činom on biva otuđen i dehumaniziran.

Prema francuskom filozofu Merleau-Ponty-u slika je produžetak ne samo slikareve ruke već i cijelog bića. Mapirajući prostor koji stvara, slikar zakoračuje preko praga i zauzima metafizički prostor slike. Što ostaje, naslikano, produžetak je materijalnog bića.¹

*Slikati malu sliku, je postavljanje sebe izvan vlastitog iskustva, slika je prozor, no što je slika veća, pozicionira se kao jednaka prostoru u kojem se nalazi, pa je neizbježno biti dio te slike.*²

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Eye and Mind*, 1980., str. 163.

² Mark Rothko, *Statement on the artist's attitude in painting*, 1949., slobodan prijevod. Dostupno na: <https://www.rothkocenter.com/en/art-center/mark-rothko/statement-about-art> (pristupljeno: 10. 9. 2021.)

Arhitektura kao inspiracija

Arhitektura je dio naše svakodnevnice, od kada je čovjek izišao iz pećine postoji i arhitektura, ona je neizbježna i sastavi dio onoga što nas čini ljudima. No, arhitektura nije svojstvena samo ljudskoj vrsti; u prirodi možemo svjedočiti fantastičnim građevinama koje stvaraju ptice, ribe, insekti i neki od sisavaca. Ono što nam je zajedničko jest primarna uloga ovih tvorevina: zaštita od vanjskih uvjeta i potencijalnih opasnosti, ali prostor stvoren ljudskom rukom evoluirao, on je osobna karta točno određenog vremena, podneblja i mentaliteta. Arhitektura svjedoči o našem postojanju te se time izdiže iznad čiste koristi prostora.

Iako se stvari i njihova stanja oko nas uvijek mijenjaju, kao dokaz vremenu ostaju formacije i obrisi gradova i ulica. Ne možemo govoriti o arhitekturi, a isključiti što ona predstavlja van okvira njene prvotne svrhe. Ona je preslika egzistencijalnog iskustva življenja, ona označava mjesto čovjeka u organiziranom i smislenom svijetu. Smjestiti se negdje predstavlja ozbiljnu odluku jer podrazumijeva sam način čovjekova života.³

³ Mircea Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, 1983., str 38.

Arhitektura kao kulisa

Arhitektura u slikarstvu uključuje i vanjske i unutrašnje depikcije. Kroz povijest slikarstva ponajviše se koristila kako pozadina da bi u renesansi postala sredstvo kojim se stvarala iluzija dubine i prostora. Formirajući se kao jedno od tradicionalnih pravila stvaralaštva, perspektivu u umjetnosti žestoko su napali početkom 20. stoljeća glavni avangardni pokreti poput impresionizma, kubizma i apstraktne umjetnosti. Istražujući novu perspektivu predstavljanja svijeta, autori su odbacivali već naučena pravila perspektive u umjetnosti.

M. C. Escher je bio nizozemski umjetnik koji se proslavio svojim drvorezima, litografijama i raznim gravurama. Njegovi motivi su najčešće bili potpuno nadrealni. Prikazivao je nemoguće konstrukcije, istraživao je beskonačnost i arhitekturu. Escherova djela su imala snažan utjecaj na stvaranje brojnih ideja o alternativnim stvarnostima, misticizmu i mentalnoj emancipaciji. On je sam za svoje radove rekao: “Pokušavam prikazati da živimo u prekrasnom i uređenom svijetu, a ne u kaosu u kojem ne postoje nikakve norme, iako se ponekad čini tako”.

Polazeći od pretpostavke da je naslikano kulisa⁴ koja u suštini može posjedovati više dimenzija odjednom i gdje trodimenzionalni prostor može biti intepretiran kao npr. dva trodimenzionalna prostora, odnosno dvije prostorije, gledatelj prisustvuje kao treće lice, promatrač u punom smislu jer jedino on ima perspektivu koja mu omogućuje da vidi scenu u cijelosti kako bi objektivno mogao sagledati svoje misli i svoj položaj u njima. Kao što su slikari sakralnih prizora koristili ovu dualnost prostornih scena kako bi dočarali prisustvo Svetog Duha. Nadalje, ta igra se nastavlja izmjenom unutarnjeg i vanjskog prostora. Arhitektura je tvorevina koja, da bi ispunila svoju funkciju, traži da bude penetrirana kako bi oživila. Sastoji se od prostora i vremena, za razliku od slike u koju se, barem fizički, ne može ući. Arhitektura sa svojim zidovima na kraju krajeva predstavlja svojevrsni oklop, metaforički preneseno, svako od nas gradi svoje vlastite zidove, tako na arhitektonsko gledam kao na svojevrsnu presliku fizičkog i duhovnog bića. U toj analogiji prozor kao procjep u tom oklopu omogućava uvid kako ‘u sebe’ tako i u svijet koji nas okružuje.

⁴ *Ad vocem*: kulisa (franc. *coulisse*, prema *coulis*: koji klizi, klizeći) u prenesenom značenju je pomagalo koje nadomješćuje autentične elemente ili koje nešto pokriva; prividna ili varljiva vanjština; varka, paravan. Vidi: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=34528> (pristupljeno: 10. 9. 2021.)

Kuća nije predmet, naprava u kojoj se živi; to je svemir kojeg čovjek gradi za sebe oponašajući paradigmatičko stvaranje bogova; Čak i u suvremenom društvu, emancipiranom od religijskog 'čitanja' svijeta, svaka ova kuća, grad, naselje, 'inicira' se narednim radnjama koje obilježavaju trenutak kosmogonijske paradigme.⁵

Tako prostor u kojem čovjek živi poprima ne samo fizičku nego i egzistencijalnu dimeziju.

Simbolika svjetlosti u arhitekturi i slikarstvu

Svjetlost je zajednički prirodni element svake tvari, bilo da je duhovna ili materijalna. Svjetlost i tama osnovni su prirodni fenomeni kao i simbolička ili metaforička značenja koja se često izjednačavaju sa postankom svemira i stvaranjem života. Prema najstarijim shvaćanjima ranih civilizacija Bliskog istoka, svjetlo i tama doživljavaju se u ritmičkoj izmjeni i stoga su uvjetovani jedno drugim. Tama je tajanstveno, neprobojno tlo i izvor svjetlosti; a svjetlost se povezuje sa stvaranjem. Ona daje i stoga je simbol za iskonske uvjete života: toplinu, senzualnost, intelektualno i duhovno prosvjetljenje.

Tumačimo li svjetlost i tamu kao naizmjenične faze koje omogućavaju jedna drugu, one postaju komplementarne, a ne opozicionirane strane. Uvjetujući jedno drugom pojavljivanje, obje su neophodne faze životnog ciklusa koji se sveukupno percipira kao skladna cjelina. Općenito govoreći, svjetlo služi kao simbol života, sreće, blagostanja i, u širem smislu, savršenog bića. Kao simbol života, svjetlost može poslužiti i kao simbol besmrtnosti. Tama je, s druge strane, povezana s kaosom, smrću i podzemnim svijetom. Međutim, čak i ako se ovaj polaritet suvremenom umu čini kao opreka s jednom pozitivnom i jednom negativnom stranom, ne smije se zaboraviti da u nelogičkom, komplementarnom razmišljanju to dvoje nije isključivo jedno za drugo.

Na simboliku svjetla u zapadnim religijama presudno je utjecala grčka filozofija, koja je dala svjetlu istodobno intelektualnu i etičku konotaciju. Čini se da je grčka filozofija pomaknula značenje svjetla kao iskonskog simbola života na značenje svijesti. Svjetlost također predstavlja mudrost budući da su kroz nju stvari vidljive. Praktično sve religije simbolično izražavaju – u

⁵ Mircea Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, 1983., str 43.

mitologiji, štovanju i ikonografiji – svoje vrednovanje svjetlosti kao simbola blagoslova. Čak i kada svjetlo i tama nisu dijametralno suprotni kao dva neprijateljska principa, već su zamišljeni kao komplementarni kozmički modusi i kreativni agensi (kineski yin i yang), postoji izrazita sklonost prema svjetlu.

Svjetlo se koristi za stvaranje psiholoških i fizioloških učinka u arhitekturi. U sakralnoj umjetnosti svjetlo je poistovjećeno sa stvoriteljem. U vjerskim prostorima, dizajn prostora i rasvjete mijenja se prema bogoslužju i liturgiji. Dakle, željeni svjetlosni efekt varira ovisno o religiji.

Religija i mit dugo su služili kao sredstvo za objašnjavanje svijeta i našeg mjesta u njemu. Stvaranje sustava uvjerenja dalo je odgovore na pitanja postojanja i ojačalo ključni osjećaj sigurnosti u neprijateljskim fizičkim i društvenim okruženjima. Arhitektura služi sličnu svrhu, preobražavajući funkciju kako bi ponudila simbolični odgovor na fundamentalna egzistencijalistička pitanja. Svjetlo i sjena prvenstveno se koriste za komponiranje punih tijela i praznina u arhitekturi, no također se rabe za stvaranje psiholoških i fizioloških učinka u arhitekturi. Od početaka povijesti arhitekture svjetlo i prostor su u interakciji. Ova interakcija je odraz dinamike dizajna oblikovanog zemljopisnim uvjetima, društvenom strukturom, uvjerenja, religije, ekonomije i politike.

Znanost i tendencije u umjetnosti

Ideja da je svijet pun stvarnih objekata koji postoje bez obzira na činjenicu da li ih obznanjujemo ili ne, većina nas uzima zdravo za gotovo. Čini se neupitnim da svakodnevnu stvarnost čine faktori koji imaju osobine okusa, mirisa, boje, teksture i težine. Sve osjetilne osobine koje povezujemo sa svijetom nisu posljedica načina na koje stvari jesu same po sebi, odnosno same od sebe, već ih generiraju naši preceptivni sustavi. Na kraju je naš um taj koji gradi svijet stvarnosti prema sposobnostima percipiraja naših osjetila. Predmeti svijeta nerazdjeljivi su dio uma koji ih stvara. Upravo je um mjesto gdje je iskustvo najstvarnije, dok je hipotetski, vanjski svijet, prema tome, imaginiran. Umjesto da se pitamo kako to da materijalni svijet generira svjesni um, možemo pitati kako svjesni um stvara materijalni svijet.⁶

To su si pitanje kroz povijest postavili mnogi umjetnici i teoretičari. Prema Focillonu *umjetničko djelo postoji samo kao forma*.⁷ Međutim, njegovo poimanje forme nije toliko jednostavno i pravocrtno. Ako je umjetost tvar i duh, odnosno oblik i sadržaj, forma je konkretnost koja odlikuje umjetnost kao i život. Focillon tvrdi da je forma *način života*. Sadržaj, znak i smisao dio su umjetnosti, ali ona je prije svega aktivnost kojom jedna intencija postaje stvarnost, a kao stvarnost ona je forma. Umjetničko djelo neodjeljivo je od forme dok je umjetnički sadržaj taj koji se mijenja ne samo prema tome tko ga izvodi, već i prema tome tko ga procesuirao. Forme su proistekle iz ljudskog duha, ali duha koji je neodvojiv od fizičkog svijeta materije, prostora i vremena, pa kao takav kroji svoj odnos prema svijetu. Forme su podložne biologiji čovjeka kao duhovnog bića.

*U principu, svijet formi se putem metamorfoze neprekidno bogati nepoznatim formama i nizom novih geometrija unutar jedne univerzalne, fizičke geometrije. Pritom intervenira jedan novi, ljudski element, koji prirodne fenomene, kao što su prostor ili svjetlost, koristi i osmišljava na jedan novi način. Prema tome, umjetnost je i subjektivna i objektivna realnost, odnosno svojevrsno jedinstvo duha i materije.*⁸

⁶ Robert Pepperell, *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, 2003.

⁷ Henri Focillon, *Život oblika*, 1995., str. 5.

⁸ Henri Focillon, *Život oblika*, 1995., str. 5.

Snovi u umjetnosti

Jedna od funkcija mozga i perceptivnog sustava jest kategorizacija podataka iz svijeta u diskretne značajne dijelove kako bi nametnuo diferencijalnost koja je u skladu sa osjetilnim funkcijama primatelja.

Ideja da stvari mogu postojati neovisno jedna o drugoj dolazi iz percepcije da imaju početak i kraj. Ali nemoguće je pronaći početak ili kraj bilo čega. Istraživanjem te razdaljine između unutarnjeg duhovnog svijeta i njegove materijalne manifestacije, kao izmijenjeno stanje svijesti, snovi su beskrajno igralište. Nemoguće je vidjeti jedno, dvaput. Potrebno je samo odvratiti pogled i ono je već promijenjeno. Pri manjku koncentracije ili nepažljivosti, pasivne sljepoće, promjene nisu niti zamjetne. Kada se probudimo, tada san poprima formu, završni oblik, tada priča poprimi vremenski slijed, no dok sanjamao, ne poznajemo ograničenja budne stvarnosti jer ona još ne postoji. Lucidni snovi omogućavaju svijest o međusobnom isprepletanju vremena i prostora, te odnos pojedinca unutar toga svijeta.

Snovi se najčešće javljaju tijekom REM-spavanja, a vrlo rijetko tijekom drugih faza spavanja. Iako neki ljudi tvrde da nikada ne sanjaju, ispitivanja upućuju na to da svi sanjaju, ali da postoje osobe koje se svojih snova ne sjećaju kada se probude. Posebnu vrstu snova čine *lucidni snovi*. To su snovi tijekom kojih je spavač svjestan da sanja i može utjecati na tijek sna. Snovima se u svim ljudskim društvima pripisivao velik značaj i pokušavalo ih se tumačiti. Tijekom XX. st. bilo je prihvaćeno Freudovo tumačenje da snovi imaju svoju osnovu u podsvijesti pojedinca i predočuju njegove potisnute misli i želje. No danas je najprihvaćenija *teorija sinteze aktivacije*. Ona se temelji na činjenici da se tijekom REM-spavanja aktivira niz neuronskih krugova u moždanom deblu odakle signali odlaze u koru velikoga mozga, gdje se aktiviraju pojedina područja. Kora velikoga mozga te slučajne signale nastoji povezati i dati im neki smisao, što može rezultirati bizarnim i nelogičnim sadržajima snova. Tako lucidnost omogućava objektivno posmatranje manifestiranja podsvjesnog.

Nadrealizam je stil u kojem fantazijski, imaginarni i često iracionalni prikazi bivaju preneseni direktno iz podsvijesti na platno, bez namjere da djelo bude logički razumljivo. Nadrealizam se temelji na vjerovanju u superiornu stvarnost asocijacije i u onipotentnost snova i njihovog značenja. Djela sadrže element iznenađenja, neočekivane suprotnosti. Kreativni

mislioci uvijek su se igrali s realnošću, ali u ranom 20. stoljeću nadrealizam se pojavio kao filozofski i kulturni pokret. Potaknuti učenjem Freuda i Juga, te buntovnim djelima umjetnika i pjesnika pokreta *Dada*, nadrealisti poput Salvadora Dalíja, René Magrittea i Max Ernsta promovirali su podsvjesno i slike snova.

Polimorfnost nadrealističkog slikarstva potječe od viška individualnih i manjka objektivnih normi, zbog čega se uspješnije iskazivao raslojavanjem stvarnosti, nego ostvarenjem jasne stilske morfologije. Nadrealizam ide za time da promijeni svijet i u toj pobuni svi imaju pravo na sve načine izražavanja koji vode cilju. Zajedničko svim nadrealistima bilo je svjesno odbacivanje one spoznajne razine koja je ravnodušna prema podacima intuicije. Nadrealistička se jednostranost teoretski iskazuje *grafičkim automatizmom*⁹, srazom realnog i irealnog, dvostrukošću značenja u predodređenom znaku koji je stvarna slika stvarnog.

Sklonija sam hrvatskim nadrealistima i duhu hrvatskog nadrealizma. U njihovim djelima naišla sam na najviše inspiracije i poveznica sa vlastitim radom.

Miljenko Stančić danas se smatra začetnikom Hrvatskog nadrealizma, iako u njegovim radovima ima elemenata i metaforičnog, metafizičkog, fantastičnog, fantazmagoričnog, magičnog nadrealizma. On sam dao je najbolja pojašnjenja svojih djela. Smatrao da je od nadrealizma prihvatio automatizam i funkciju koju igraju snovi, ali se nije htio u potpunosti definirati kao nadrealist, smatrajući da mu nije potrebna definicija kojom bi nadoknadio nedostatak vlastite mašte. Dominantni motivi Stančićeva slikarstva su prizori spavanja, predodžbe snova i rekviziti spavaonice. Tu pripadaju i motivi erotskoga „spavanja“ (ljubavnici), prikazi posljednjeg počinka/vječnog sna (mrtvačnice, grobišta) te prikazi nemogućeg koje tek san čini stvarnim (lebdeći pokojnik, leteći izletnici, katapultirani dječaci).

⁹ *Ad vocem*: automatizam (prema grč. *αὐτόματος*: samopokretan, koji se događa sam od sebe), pojave i funkcije organa ili čitava organizma koje se odvijaju samostalno. Automatizmi središnjeg živčanog sustava obuhvaćaju motorne radnje bez svjesnog upravljanja njima. Vidi: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4746> (pristupljeno: 10. 9. 2021.)

On kaže:

*Slika je svjetlost, vlastita svjetlost. U tami, koja postoji prije svake slike, taloži se i odražava ona ljepša stvarnost. Posežući prema njoj, osjećam njenu trajnu neodredivost i mnogoznačnost. Kontrolirati te pobude koje pokreću, usmjeruju u meni slikara, u stvari, graniči kao i svaka druga introspekcija s nemogućim, njihovi me elementi prožimlju.*¹⁰

Najveću draž njegovim slikama daje atmosfera sugerirana difuznim svjetlom koje se rasipa po licima i pejzažu. Figure i predmeti kao da lebde u sfumatu blijedo-zelene, žute, smeđe i narančaste boje. Tim svjetlom postiže gotovo nadrealističke efekte, poetičnu vizija stvarnosti. Granice između boja i oblika, u drugom planu, date su u prijelazima. Njegovi oblici su kubistički, a strogost je razbijena fragmentima sa naglašenom materijalnošću. Svijetlo je razrijeđeno maglom što stvara opčinjavajuću liniju nerealnosti, modulacijama svijetla tvore atmosferu u kojoj se nekad ne zna poprimaju li svijetla tijelo ili svijetlo zrači iz materije.¹¹



Miljenko Stančić, *Varaždinski krovovi*

¹⁰ Miljenko Stančić: *Slika je vlastita svjetlost*, u: *Vjesnik – Nedjelja*, 26. XII. 1965., Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora.

¹¹ Jacqueline Hondermarcq, *Osvrt na izložbu Miljenka Stančića*, u: *Fantasmagorie*, 25. V. 1967., Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora.

Josip Seissel je pripadao tzv. organskoj, tj. biomorfnoj struji nadrealizma koja se razlikovala od psihičkog automatizma. Automatski crteži su mu ponekad upotpunjeni realističkim detaljima ili organskim oblicima među predmetima i likovima, intenzitet i koloristički odnosi ovisili su o tehnici koju je koristio, a s vremenom su oblici postajali sve nekontroliraniji. Naslove svojim djelima davao je po principu ironije i humora – što su značajne komponente nadrealizma. Šezdesetih godina vratio se nadrealizmu stvarajući serije erotskih crteža s motivima nogu i korijenja koje je radio prema zapisima snova ili kao reakciju na stvarne događaje, a značenje im se može donekle shvatiti iz sačuvanih zapisa i stihova. Glavna okosnica njegove nadrealističke tendencije upravo je veza između teksta i prikaza – u riječima je tražio igru i višeznačnost koju je onda prenosio u značenja svojih radova, bilo crteža, akvarela, tempera ili ulja.



Josip Seissel, *Pafama/Rez*

Slavko Kopač svojim je stvaralaštvom na specifičan je način sintetizirao nemir epohe.

Sirovost i određena razina naivnosti koja podsjeća na dječji crtež uvjetovane su razvitkom situacije modernistički ekspresivne i egzistencijalističke koncepcije slikarstva čije teme, odabir materijala, rukopisa, promjene značenja i ostalo proizlaze iz osobnih, unutrašnjih stanja.¹²

Od pedesetih godina radikalizirali su se njegovi stvaralački postupci, formati su postajali sve veći, a tehnika mu se sastojala od urezivanja, oslikavanja, utiskivanja i obrublivanja uljem. Slike nije radio prema viđenim predlošcima već po sjećanju dopuštajući da na njega utječu misli i osjećaji.

...Gledao je oko sebe i raspoznavao ono što je iznimno interpretirao – fantastični svijet koji je istodobno i stvaran i nadrealan, materičan i nježno proziran...¹³



Slavko Kopač, *Profil*

¹² Sandra Križić Roban, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Zagreb, 2013., str. 96.

¹³ Isto, str. 100.

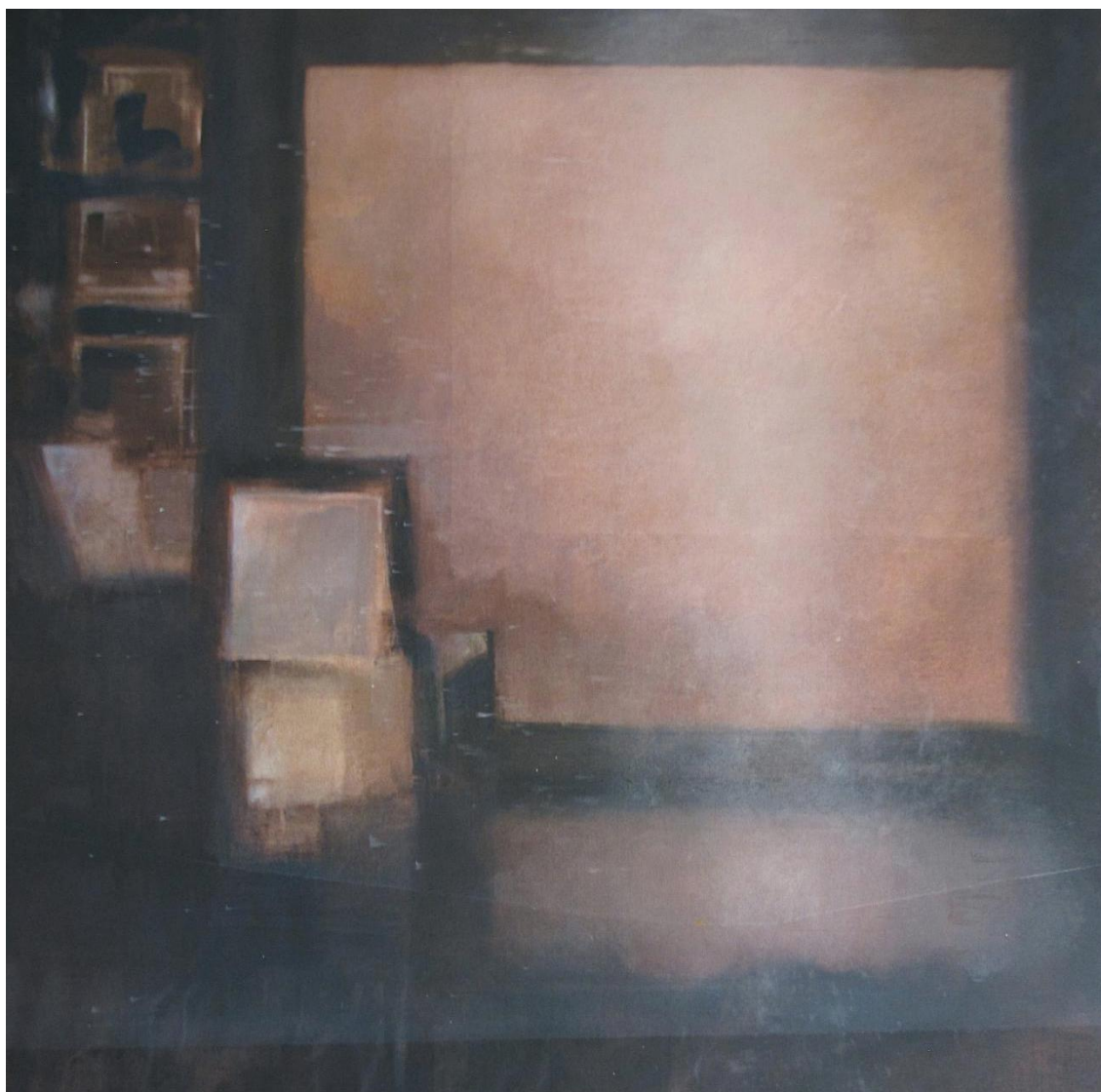
Josip Vaništa je bio zaokupljen konstrukcijom osjećanja (jednim od problema metafizičkog slikarstva). Njegovo je slikarstvo metafizičko samo u početnoj fazi, kada su nastali onirički organizmi, koji su predstavljali metafizičku konkretizaciju racionalnog i iracionalnog.



Josip Vaništa, *Pogled kroz prozor*

Elementi slike

Fokus rada su motivi grada, kuća, domova koji kao zatvorena cjelina nisu dostupni svakome. Ti zatvoreni prostori postaju kutije imaginativog, prostor sna. Prostor doživljavamo kao skup visine, širine i dubine unutar kojih je sazdano sve što postoji. U snovima taj prostor generira naš um i ti se međuodnosi gube, ali ga to ne čini ništa manje stvarnim.

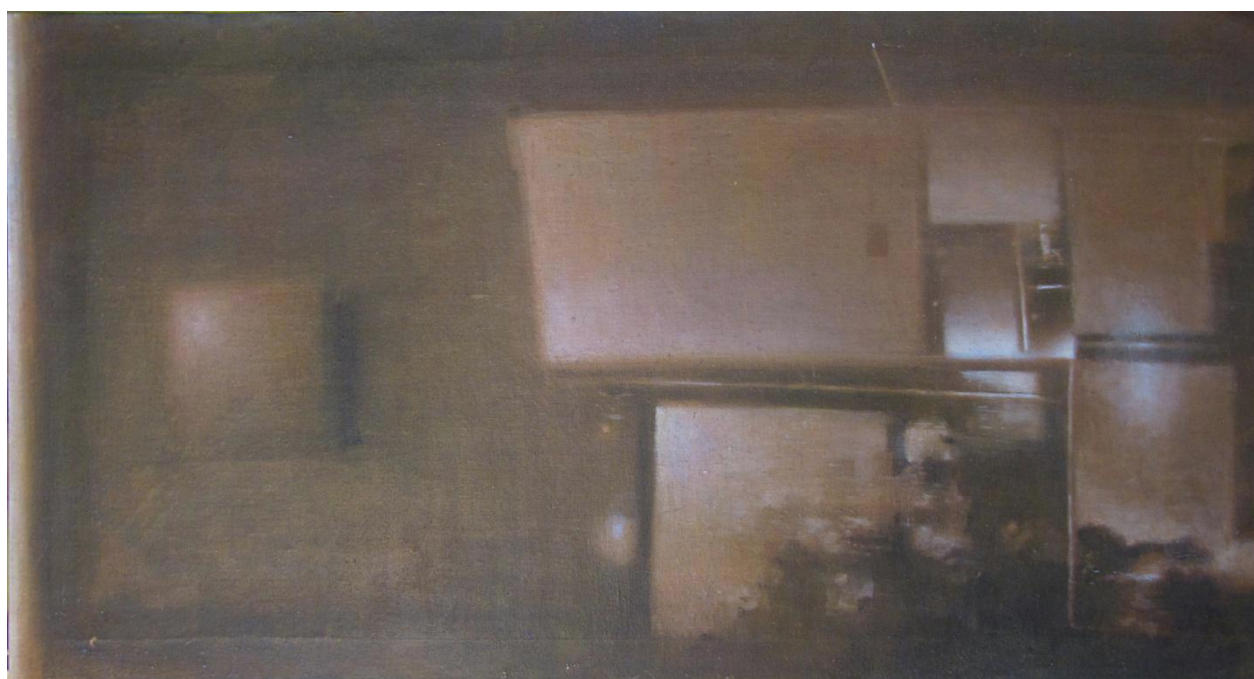


'Šesti kat'

Akril na platnu

100x100cm

Motivi na slikama 'izrezani' su iz vedute grada, grada koji metaforički služi kao kulisa na kojoj se odvijaju životi, ali koji je i sam organizam na makro skali. Kulisa nadomješćuje autentične elemente te ih pokriva; prividne je ili varljive vanjštine; ona je iluzija koja preuzima prostor gledaoca. Unutar konteksta modernog čovjeka, kulisa je reprezentacija tanke linije između opipljive stvarnosti i projekcije vlastitog doživljaja svijeta.



'Haustor'
Akril na platnu
92x49cm

Arhitektonski elementi svedeni su na osnovne geometrijske oblike te prilagođeni obliku kvadrata – obliku koji instiktivo podsijeća na pogled kroz prozor. Prozor uokviruje pogled na svijet, ali i omogućava da zavirimo unutra, on je poveznica između vanjskog svijeta kulisa, te unutarnjeg svijeta duha.



‘Pogled u prozor’

Akril na platnu

107x79cm

Kvadrat je fragment građevine, arhitektonskog elementa kojemu je, kao kontrast, suprotstavljena svjetlost, tekstura platna i boja. Oni, nasuprot kristaliziranim i oštrim formama hladnih oblika, unose element biološkog i živućeg te aludiraju na nerazdvojjivost prirode od čovjeka. Preslikavajući i utrljavajući 'svjetlost' preko naslikanih motiva, ona poprima ulogu koprene (vela) te dodat no naglašava odmak između površine platna i naslikane iluzije. Interakcijom između platna kao podloge, fizičkog objekta u prostoru i nanosa kista modeliran je prostor, te je naglašn odnos objekt - slika - promatrač koji na neki način razotkriva iluziju slike te opisuje ne samo zbroj njenih dijelova, već i same dijelove od kojih je slika sačinjena.



'Utvrda'
Akril na platnu
107x79cm

Tretiranjem elemenata koji čine sliku kao djelova kulise stvara se dojam sličan aranžmanu kakve mrtve prirode. Kako bi se dočarala istovremenost prostora i vremena koja je prisutna u snovima, nedefinirana umjetna svjetlost postaje veza između kulisnih scena i scena u snovima, a neprirodnost između sna i jave naglašena je poliperspektivom i neprirodnim položajima očišta.



'Moja soba'

Akril na platnu

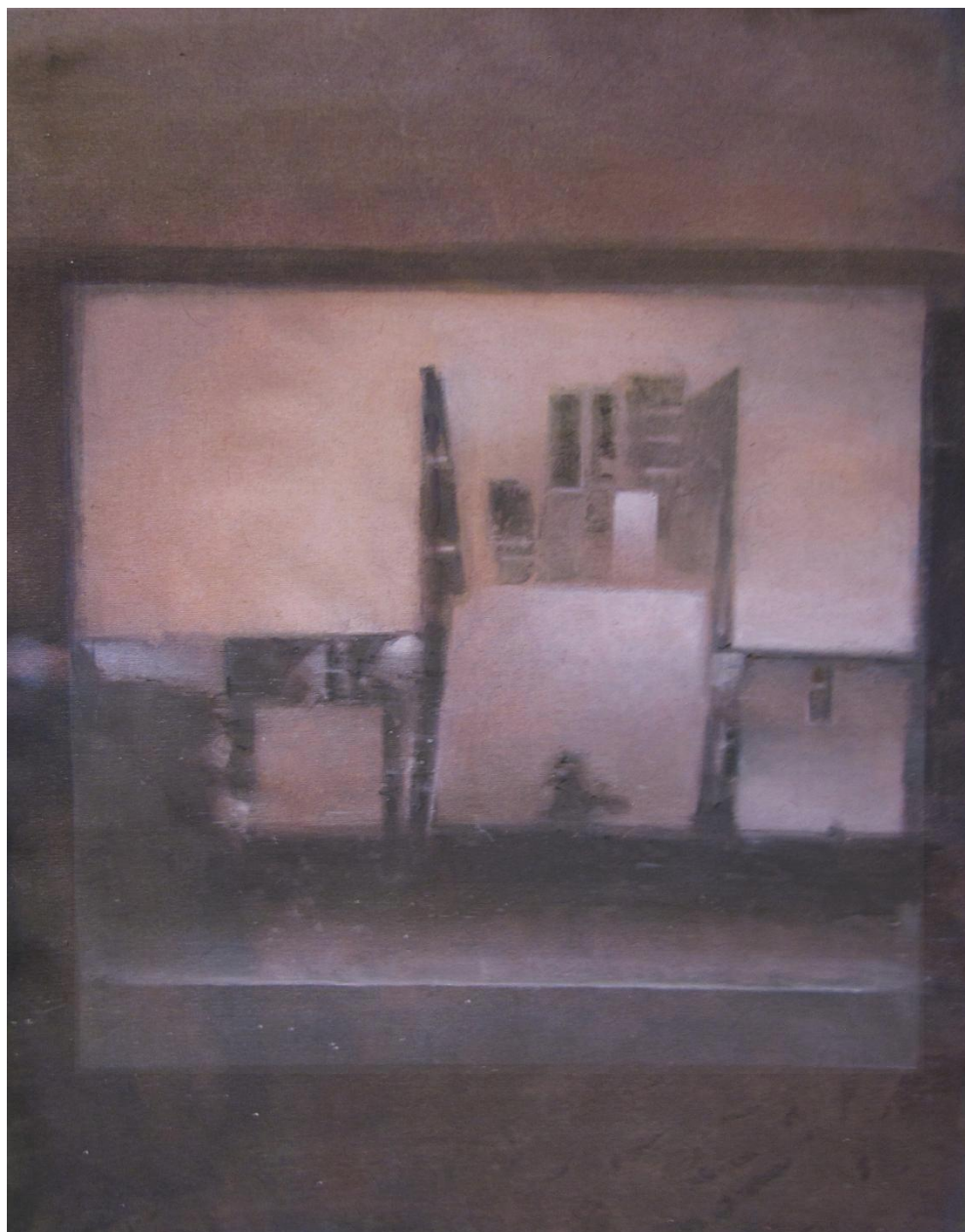
95x70cm

Pustoš i praznina preslikavaju osjećaj pesimizma prema čovjeku koji proizlazi iz prirode, no neumornim nastojanjem da njome ovlada kako bi stvorio bolje društvo, 'bolji svijet', mjesto za sebe, čovjek nestaje iz te simbioze te se udaljava sam od sebe. Kao poveznica između ova dva svijeta, na slici se izmjenjuju likovni elementi koji služe u svrhu pukog sugeriranja, a ne definiranja onog što je prikazano.



'Talas'
Akril na platnu
60x70cm

Samo "sugerirajući", a ne definirajući ono što je prikazano, ostavlja se prostor za osobno iskustvo. Upravo taj put, od promatranja do prepoznavanja viđenog pa sve do shvaćanja viđenog, pridaje važnost iskustvu gledanja. Takvim angažmanom aktivnog promatranja promatrač zauzima ulogu detektiva, nekoga tko rješava zagonetke i pronalazi uzorke. U masi nedefiniranih oblika prepoznaje u sebi ono podsvijesno, te s malo fokusa, transformira viđeno u nešto što ima značenje ili barem daje osjećaj smisla za gledatelja.



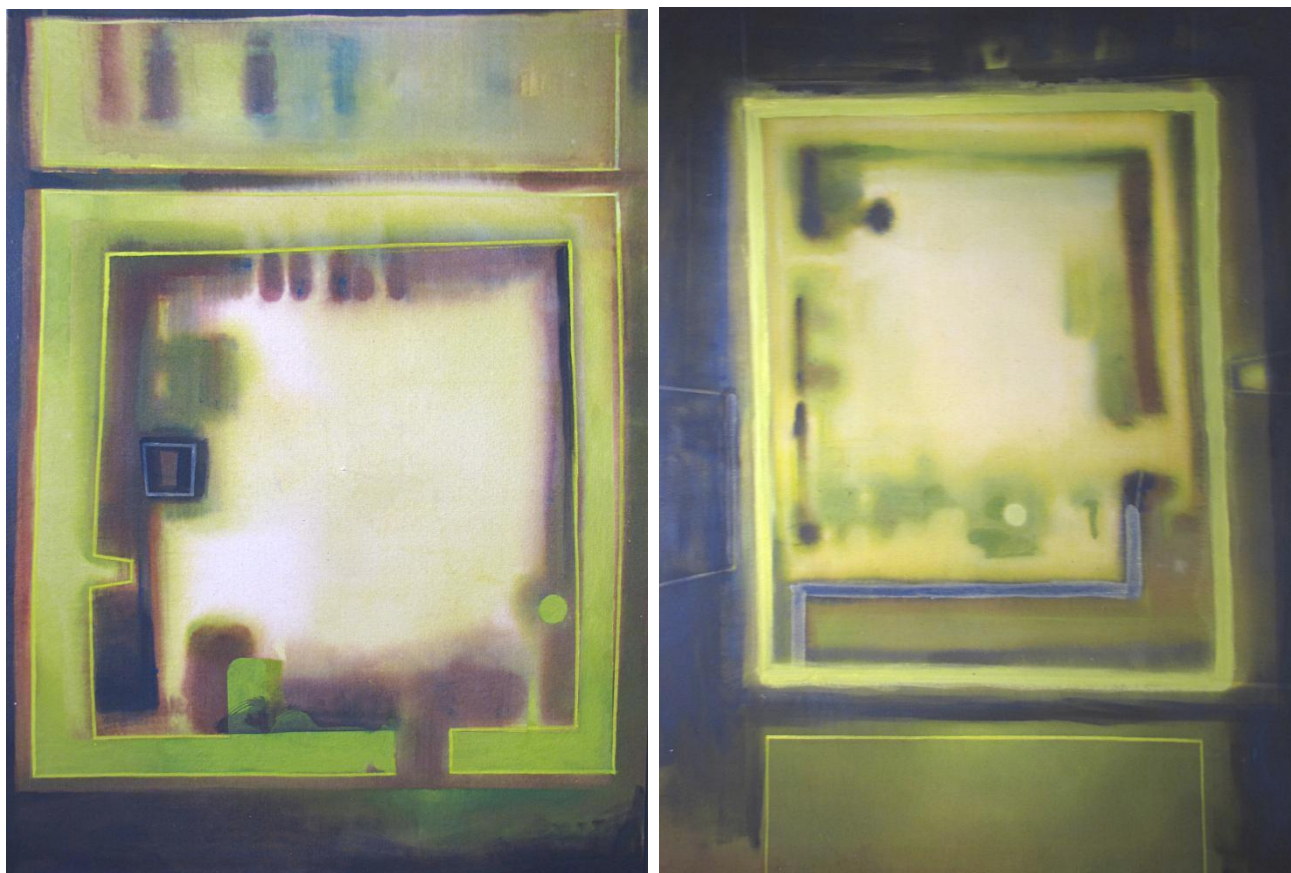
‘Ogledalo’

Akril na platnu

55x75cm

Kao odgovor na kubizam i talijanski futurizam javlja se suprematizam. Osnivač, slikar Kazimir Maljevič uporište za svoju umjetnost traži u čistoj osjećajnosti i odsutnosti predmeta te ostvarenju apsolutne usklađenosti čistih plošnih geometrijskih oblika (kvadrat, kružnica, trokut, križ) i boja, što je ostvario na prvome suprematističkom platnu *Crni kvadrat na bijeloj površini*. Godine 1918. nastalo je njegovo platno *Bijeli kvadrat na bijeloj površini*, najradikalniji izraz suprematističkoga shvaćanja, koje označuje početak geometrijske apstrakcije.

Apstrahiranje arhitektonskih formi koje je ponegdje dovedeno do samog minimuma, golog, neobojenog kvadrata, označava ono podsvjesno, odnosno nesvjesno, skriveno ili neizustljivo. Pod neizustljivim podrazumijeva se nešto nama nepoznatljivo, odnosno pojava koju ne možemo spoznati korištenjem logičkih, tjelesnih ili vizualnih mjerila.



‘Školsko dvorište I i II’

Akril na platnu

105x78cm

Govoreći o nemjerljivosti najčešće pomišljamo na pojave poput prostora. Tako se je povijest slikarstva u Europi od 14. stoljeća do vremena romantizma temeljila na prikazima mjerljivog prostora. Ne računajući prvotno barokno otkriće nesagledivosti fizičkog svemira, tek su se slikari romantike uhvatili u koštac s problemom prikaza nemjerljivosti prostora. Njihova rješenja navijestila su i gdje leži ključno pitanje. Naime, nije problem kako zamisliti sliku, pa bila ona i prikazom nemjerljivog prostora, već se prava nevolja otvara onoga trenutka kad postavimo pitanje gdje se mi sami nalazimo unutar te nemjerljivosti.

Ako interes za materiju vežemo uz egzistencijalizam¹⁴, onda potragu za čistim formalnim rješenjima spajamo sa strukturalizmom¹⁵. Radi se o metodi koja traži pravila odnosa, te organizacije među stvarima. Ona pokušava održati objektivno stanje stvari, te zato ne uključuje stajalište subjekta-promatrača. Jasno je kako djela postoje kao materijalne i vidljive činjenice, forma predstavlja princip suprotan onome materije, a svodi se na pravila organiziranja nekog sklopa ili cjeline.¹⁶ Kao što se apstraktni ekspresionist služi bojom da zabilježi svoje kretanje, tako se minimalist služi prostorom da zabilježi kretanje forme. Minimalizam stoga neprestano titra na granici praznine, a obilato se služi geometrijom. Kako bi takva umjetnost poprimila smisao, ona postoji jedino u kontekstu direktnog odnosa čovjeka i slike, odnosi takva djela označena su i potom mjerljiva našom prisutnošću.

¹⁴ *Ad vocem*: egzistencijalizam (francuski: *existentialisme*, od latinskoga: *existentia* opstojanje): u središtu svega je egzistencija čovjeka koja prethodi esenciji. Tijekom egzistiranja čovjek izabire egzistentnim nacrtom svoju esenciju i time sam sebe čini onim što jest i postaje slobodan, jer egzistirati i biti slobodan isto je. Vidi: *Proleksis enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://proleksis.lzmk.hr/19267/> (pristupljeno: 10. 9. 2021.)

¹⁵ *Ad vocem*: strukturalizam (franc. *structuralisme*, prema *structure*: struktura), teorija i metodologija proučavanja, poglavito u humanističkim i društvenim, ali i u drugim znanostima, temelji se na pretpostavci da svaki predmet proučavanja tvori strukturu, tj. organsku cjelinu sastavni elementi koje nemaju autonomne funkcionalne vrijednosti, nego njihove funkcije i narav proizlaze iz opozicijskih i razlikovnih (distinktivnih) odnosa svakoga pojedinog elementa prema svim drugim elementima sustava. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=58479> (pristupljeno: 10. 9. 2021.)

¹⁶ *Ad vocem*: formalizam (njemački *Formalismus*, od latinski *formalis*: koji se odnosi na formu)ističe važnost forme, oblikovnih i strukturnih elemenata djela (simetrije, harmonije), a niječe značenje sadržaja i idejnosti umjetnosti - forma ispred sadržaja. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=20144> (pristupljeno: 13. 9. 2021.)

ZALJUČAK

Doživljavamo svijet istodobno kao fragmentirani i cjelokupni organizam, sačinjen od dijelova i cjelina, razlika i asocijacija. Biti svjestan ne znači iskusiti niti jedinstvo niti fragmentaciju, već istovremeno prisustvo ovih suprotstavljenih kvaliteta. Učimo gledati, gledanjem učimo o svojoj stvarnosti. Samim time umjetnost u svom neuspjehu da preslika stvarnost, opetovano, uspješno materijalizira unutarnju neuhvatljivost živog bića. Tim činom umjetničko djelo postaje svojevrsna arka ljudskog duha.

Izbor iz literature:

- Damjanov, Jadranka: *Likovna umjetnost 2*, 2008.
- Eliade, Mircea: *Okultizam, magija i pomodne kulture*, 1983.
- *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.
- Ivančević, Radovan: *Perspektive*, 1996.
- Johnson, G. A.; Smith, M.B.: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, 1993.
- Merleau-Ponty, Marcel: *Phenomenology of Perception*, 1962.
- Pepperell, Robert: *The Posthuman Condition: Consciousness Beyond the Brain*, 2003.
- *Proleksis enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.
- Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 2005.
- Focillon, Henri: *Život oblika*, 1995
- Web:
<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/light-and-darkness>
- Web:
https://www.researchgate.net/publication/256715298_Space_Light_Beliefs_The_Use_of_Daylighting_in_Churches_and_Mosques