

Ivešić, M.

SUODNOS CRTEŽA I BOJE U UMJETNIČKOM DJELU

Sažetak: Metodološko-istraživačkim pristupom predstavljena je jedna nova analiza umjetničkog djela. Istraživački rad nakon uvodne točke započinje s analizom crteža i boje kroz povijesnu sintagmu. Još u pećinskim crtežima i slikama čovjek se počeo vizualno izražavati kroz crtež i boju. Kasnije će to izražavanje postati više od potrebe te prerasti u svojevrsan doživljaj i osobni umjetnički pečat. Nakon toga, u trećoj točki dat će se naglasak na formu kroz boju i crtež. Umjetnik će njome postavljati brojna pitanja i tražiti odgovarajuća nova rješenja. U strogim i iznimno zahtjevnim disciplinama umjetnik je oduvijek tražio vlastitu formu, uzimao već postojeće tradicionalne vrijednosti i nadograđivao ih vlastitim vrijednostima. Tragajući za novim oblikom, on je zadržavao i već iskazane, provjerene oblike i forme. Također, u četvrtoj točki postavljeno je i pitanje samog razgraničenja crteža i boje u slici, te crteža kao nositelja slike i introspekcije boje. Daljnja analiza u konačnici dat će i determinaciju stila, osobnog izraza kroz crtež i boju u kojoj će se dati vlastiti originalni teorijski doprinos na obrađivanu temu. Upravo je bit umjetnika i umjetnosti općenito – ispitati formu u prostoru, nastojati ju odrediti u vremenu i prostoru u kojem umjetnik egzistira te time dati svoj doprinos i stav.

Ključne riječi: metodološko-istraživački pristup, povijesna sintagma, introspekcije boje, imaginacija, stvaralačka mašta, determinaciju stila

Podatci o autoru: doc. dr. art. Ivešić M[laden], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, mladen.ivesic@sve-mo.ba

Ivešić, M.

CORRELATION BETWEEN DRAWING AND COLOUR IN WORK OF ART

Abstract: One new analysis of work of art is presented with methodological research approach. After introducing part, research work starts with analysis of drawing and colour throughout the historical syntagma. Even in cave drawings and paintings human started to express visually. Later, that expression will become more than just need and it will outgrow in a kind of experience and personal artistic stamp. The third section will give emphasis on the form through the colour and drawing. In strict and extremely demanded disciplines artist looked for personal form, took existing traditional values and upgraded them with his own values. Looking for the new form, he has kept already expressed and tested forms and shapes. In the fourth section it was also asked a question about demarcation between drawing and colour in painting and drawing as the holder of painting and introspection of colour. Finally, further analyses will give determination of style, personal expression through drawing and colour in which it will be given personal original theoretical contribution to elaborated topic. The intention of artist and art is generally to explore the form in space, try to determine it in time and space, in which artist exists, to give his contribution and attitude.

Key words: methodological research approach, historical syntagma, introspection of colour, imagination, creative imagination, determination of style

Author information: Ass. Prof. Ph. D. Ivešić M[laden], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, mladen.ivesic@sve-mo.ba

1. Uvod

Crtež i boja su u samom središtu stvaralačkog života, a to su sredstva komuniciranja kojima se dolazi do intelektualne spoznaje. Umjetnici su prvi bili spremni otkriti tajnu antike istodobno kad i tajnu prirode, jer u svojim rukama držali su i drže oruđe, metodu promatranja njihova mjerenja. Svaki oblik umjetnosti ima vlastito sredstvo i način izražavanja, a razlike se javljaju uslijed interakcije različitih sredstava umjetničkog izražavanja. Simbol novijeg izražajnog poimanja je sredstvo svojstveno nekoj vrsti umjetnosti, te briga da se vizualno analizira više eksperimentalnim nego apofatičkim. [7]

Česta je zadaća umjetnika izvlačiti originalne sklopove iz svakidašnjeg izgleda stvarnosti, izmjenjujući joj konvencionalne veze koje obični čovjek poslije ne razumije. To je nerijetko i vrlo koristan postupak stvaranja. Suodnos crteža i boje u nekoj kompoziciji nije ovisan samo o karakteru linije i nanesenih boja, već i o karakteru i načinu strukturiranja tih elemenata. Njihov suodnos ovisi i o umjetničkoj sadržajnosti, podrijetlu elemenata sadržanih u nekom umjetničkom djelu, samom stanju umjetnikove svijesti te spoznaji stvari što djeluju na njegovo saznanje o svijesti samog sebe. Glede kvalitete nekog umjetničkog ostvarenja važno je samo oblikovanje tih elemenata, kao i njihov međusobni odnos. Odnos crteža i boje, te njihovo međusobno djelovanje može imati raznovrstan učinak na vizualnu predodžbu nekog sklopa pojedinih cjelina. Katkad se te cjeline (kroz međusobno suprotstavljanje) dovode u odnos negiranja, a katkad u prevladavanje i uvezane forme.

2. Crtež i boja u povijesnoj sintagmi

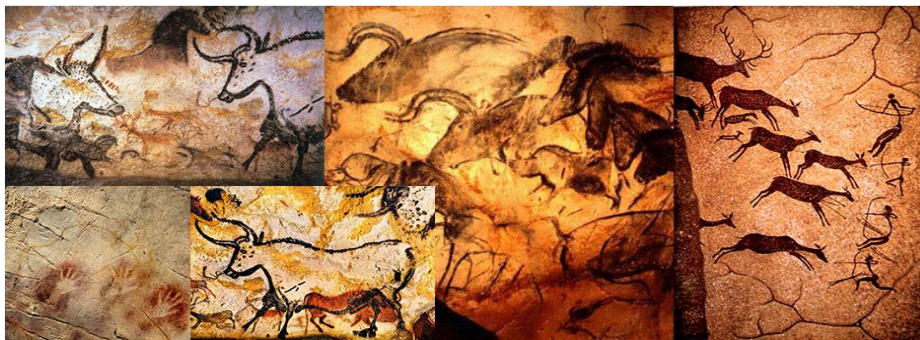
Analizom, tumačenjem značenja te činjeničnim prolaskom kroz povijesnu sintagmu odnosa crteža i boje, jasnije i dublje ulazi se u njihovu međusobnu vezu i značenje. Gledano kroz povijesnu sintagmu crteža i boje, uvidjet će se

kako crtež i boja nisu uvijek u istom povijesnom razdoblju i prostoru korespondirali u istoj, naznačenoj formi. Tijekom povijesti znalo se dogoditi djelomično odsustvo jednog ili, pak, zanemarivanje drugog. Činjenica je da se ne može dati konačan sud o prevladavanju jednog ili drugog, ali postoje jasne naznake i dokazi da se to ipak moglo događati.



Slika 1: Bizoni, slikarije na zidovima špilje *Altamira*, Španjolska, [18]

Pećina *Altamira* u španjolskoj pokrajini Cantabrii otkrivena je 1876. godine i predstavlja jedan od prvih dokaza pećinskog slikarstva. Početci umjetničkog stvaranja, špiljski crteži i slike, jasno prikazuju kako je prije XIII. tisućljeća čovjek-umjetnik svojom unutarnjom voljom imao potrebu ostaviti trag svojega postojanja (vidjeti sliku 1). Slike pokazuju umjetnikovo jako zanimanje – kako za crtež, tako i za boju.



Slika 2: *Prikaz životinja*, špiljski crteži [18]

Svrha i namjena pećinskog slikarstva nije u potpunosti rasvijetljena. Mnogi su uvjerenja kako je sami čin stvaranja imao svojstvo namjere posjedovanja te sadržajnosti, dok drugi drže kako je riječ o prikazu oblika vjerskoga kulta. Najjednostavnije mišljenje je da je pećinsko slikarstvo imalo svojstvo i ulogu ukrasnog. Mnogi povjesničari umjetnosti govore kako su prapovijesna špiljska umjetnost i njezino slikarstvo uvod u nadolazeće buduće pismo.

Egipćani su svojim slikoprikazima iskazivali podjednako zanimanje – kako za bojom, tako i za crtežom. Pigmenti boja jasno ukazuju da su Egipćani istraživali boju i njezinu vizualnu uvjerljivost (vidjeti sliku 3). Boja je čak ukrašavala njihovo tadašnje hijeroglifsko pismo, a linija (koja je, u pravilu, doslovce obrubljivala određeni sadržaj) uvjerljivo je ostavljala dojam vidljivog crteža (vidjeti sliku 4).



Slika 3: Egipatsko slikarstvo [14]



Slika 4: Egipatsko pismo, *hijeroglifi* [14]

Helenistički motiv mozaika *Bitka kod Issa*, gdje Aleksandar Veliki pokorava perzijskog cara Darija (vidjeti sliku 5), veličanstven je prizor potenciran snažnim pokretima; oblici su modelirani sjenama, a prostorna rješenja poznaju uvjerljiva skraćivanja. Slika je uvjerljiv dokaz strasti starih Rimljana za svim onim što je antičko i grčko.



Slika 5: *Bitka kod Issa*, mozaik s likom Aleksandra Velikog, 350. pr. Krista; desno: detalj mozaika [14]

Kod starih Rimljana može se zorno vidjeti kako je linija u službi boje. Boja je nositelj same forme sadržaja koja prevladava djelom, a u oblikovnom principu crtež je u službi boje (vidjeti sliku 5). Volumen i prostornost su naglašeni kroz modelaciju boje. Freske u Pompejima prikazuju jasnu sliku raskošna života toga vremena (vidjeti sliku 6).



Slika 6: *Vila misterija*, Pompeji, Napulj, VII.-I. st. pr. Krista [14]

Slika iz 1474. godine *Ples mrtvaca* Vinceta iz Kastva (vidjeti sliku 7) simbolički prikazuje tamu smrti posljednjega suda, pred kojom su svi jednaki. Život je čudo: netko će se prikloniti Božjem, netko svemirskom, a u vrijeme toga čuda svatko će živjeti svoju sudbinu. Sve vrijednosti života koje je isključivo čovjek odredio (slava, čast, bogatstvo, ljepota, mladost, snaga...) su prolazne i samim time isprazne, jer sve čeka isti kraj. *Ples mrtvaca* je umjetničko djelo koje u čovjeku izaziva užas jer ga suočava s onim što je u svačijem životu jedino izvjesno. [11]

Razdoblje gotike, tijekom kojega Vincet iz Kastva radi seriju freski (među kojima je i *Ples mrtvaca*), općepoznato je kao mračno doba srednjeg vijeka. Naznake novog, ne simboličkog i povijesnog, već osobnog, promišljenog i doživljenog se polako nazire. Usporedbom freske *Ples mrtvaca* s freskama iz *Vila misterija* pompejskog slikarstva uočiti će se naznake novog, simboličkog i osobno promišljenog slikarstva. Podloga je i dalje nositelj slike, a ona se još uvijek tretira kao prostor na kojem se prepričava događaj. Kolorit se poprilično obogaćuje i mijenja, dok gotički crtež postaje znakovitiji, s nerijetko naglašenim detaljima naturalističkog opisa.

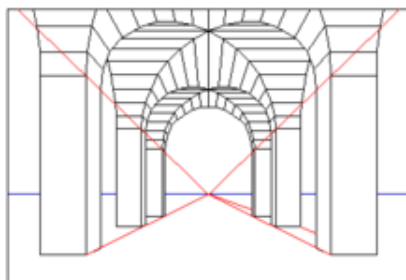


Slika 7: Vincent iz Kastva, *Ples mrtvaca*, fresko-ciklus, desno: detalj, Istra, XV. stoljeće [14]

Renesansa je prvo razdoblje u povijesti umjetnosti koje je bilo svjesno svojega postojanja i koje je samo sebi nadjenulo ime. Svijet u kojem je stvoren renesansni umjetnik bio je mnogo složeniji od svijeta njegovih prethodnika. Umjetnik ne samo da je bio prijatelj humanista, filozofa i književnika, nego je i sam bio univerzalno obrazovan i svestran stvaralac. On uvodi čak i perspektivu u svoje slike te na taj način prikazuje određene arhitektonske oblike u svojim slikama (vidjeti sliku 8). Osjeća se usustavljen put koji sve više vodi ka traženju treće dimenzije u prostoru. Crtež u renesansi služi za poboljšavanje slike te se proučavaju pokret, anatomija i crte lica koje izražavaju emocije. Na njihovim slikama boja nije dopuna crtežu, već bitan element u oblikovanju i stvaranju slikarskog jedinstva. Nakon razdoblja gotike, u renesansi umjetnik istupa kao pojedinac iz bezimenog mnoštva te kao vladar svojega duha izražava i svoju narav. [20]



Slika 8: Rafaello Santi, *Atenska škola*, 1510.-1511. [14]



Slika 9: Prostorna vrijednost, perspektiva [14]

Quattrocentom završava srednji vijek i započinje novo doba. Barok je rođen u Italiji, kao i sve ono što ta epoha uvodi u slikarstvo. Karakteriziraju ga jake boje, snažni svjetlosni kontrasti i iluzija dubokog prostora postignuta primjenom radikalnih, perspektivnih rješenja. U početku ga karakteriziraju i oštri kontrasti svjetla i sjene. Za razliku od manirizma (vidjeti sliku 10) gdje se forme izdužuju, ovdje su svjetlo i sjena uznemireniji te katkad neprimisni, kao i boje koje više nisu lokalne prirode, nego postaju slobodne i proizvoljne (vidjeti sliku 11). Ostvaruju se prikazi neumjerena obilja i raskoši, materijalnih bogatstava, jarkih boja, usmjerenost izvanjskom i površnom, u često pretrpanim kompozicijama povijesnih, alegorijskih, mitoloških ili religijskih tema. Osamostaljuju se brojne slikarske teme, kao što su portret, akt, krajolik ili mrtva priroda. Pojedini slikari tad se opredjeljuju za samo jednu od tih tema, ili unutar njih za još uža područja. U baroku postaje osobito važan subjektivni dojam pa se osobni stilovi nekih umjetnika posve razlikuju – upravo je u tome bogatstvo barokne umjetnosti. Jaki kontrasti dovode do dramatičnih, gotovo teatralnih djela, što je u potpunom skladu s baroknim pretjerivanjem. Linija i crtež nisu naglašeni kao u razdoblju renesanse, dok boja poprima iznimnu važnost. Svojim svjetlo-tamnim kontrastima boja ne samo da nadopunjuje, već i diktira kompozicijski suodnos oblika. Crtež i linija postaju iznimno mekanoga karaktera jer se oblici nastali crtežom rastapaju u boji. Crtež i boja u baroku ostaju u jednom izmirenom odnosu, u kojem boja svojim snažnim svjetlosnim razlikama uspostavlja red i izražava jasan sadržaj.



Slika 10: El Greco, *Laokont*, oko 1610. [17]



Slika 11: Peter Paul Rubens, *Posljedice rata*, 1618. [17]

„Čovjek je rođen slobodan, a posvuda je u lancima“ – ova krilatica predstavlja neprestano traganje za idealom ljudskoga života i povratak iskonskoj slobodi. Njome se ističe individualno, osjećajno, nerijetko i iracionalno u čovjeku i životu; ona oslikava pogled uprt u budućnost, u vlastitu dušu ili u mračne sile koje iznutra i izvana razdiru čovjeka; često ona dočarava i ushićenje trenutačnim osjećanjem. Kod romantičara (za razliku od klasicista i realista) bitan je vizionarski, a ne analitički odnos prema predmetu vlastite umjetnosti. Romantizam se nije skrasio ni u izboru subjekta ni u točnoj istini, već u tragu osjećaja. Općenito se smanjilo eksperimentiranje s formom i tehnikom. Slikarstvo je obogaćeno bojom koja dominira nad crtežom (vidjeti sliku 12), a izražajan kolorit nadopunjen je igrom svjetla i sjene. Slikarstvo manirizma je pripremio teren za pojavu impresionizma, koji priznaje osobnost umjetnika – slika je, naime, odraz njegovih osjećaja i načina doživljavanja.

Potkraj 60-ih godina XIX. stoljeća tri su umjetnika (Monet, Renoir i Pissarro) običavali odlaziti na obale rijeka Seine i Oise te ondje slikati prirodu. Nadasve ih je zanimao odraz svjetlosti na površini rijeka pa su svoje palete učinili svjetlijima podijelivši različite sjene, nesvjesni da pritom primjenjuju teoriju komplementarnih boja. [14]



Slika 12: Eugene Delacroix, *Sloboda vodi narod*, 1827. [14]

Impresionisti su, tijekom iznimno kratkoga razdoblja, uvelike utjecali na paletu boja i njezinu temporalnu uporabu s crtežom. S pojavom impresionizma, prikazivanje povijesnih tema izgubilo je primat. Vizualne forme i boje predmeta na impresionističkim slikama se neprestano mijenjaju pod utjecajem promjena

svjetla. Saznanje da je svjetlost sastavljena od boja i da u njoj nema bijele i crne, već samo pregršt toplih i hladnih boja kojima je moguće izraziti svjetlost i sjenu, našlo se u središtu impresionističkoga zanimanja. Prikaz je izgubio prirodne tragove, koji su ga koncem romantizma držali usidrenog u stvarnosti. Vizualne forme i boje predmeta na impresionističkim slikama se neprestano mijenjaju pod utjecajem promjena svjetla. Stoga se gube lokalne boje, a na njihovu mjestu se pojavljuju točke boja, koje se (kroz samo „oko“ promatrača i njegovu metamorfozu) ostvaruju kao nov način vizualnog izražavanja.



Slika 13: Claude Monet,
Japanski most, 1899. [13]



Slika 14: Piere-Auguste Renoir,
Žena, 1873. [13]

3. Forma kroz boju i crtež

Ekspresionizam se isprva pojavio u Francuskoj, a suvremeni istraživači ekspresionizma ističu da su na njegovu pojavu posebice utjecali slikari Vincent van Gogh, Edvard Munch i Paul Gauguin.

Edvard Munch i njegova slika *Krik* (vidjeti sliku 15) ogledni su primjer pesimističke ekspresije unutarnjeg stanja koje će obilježiti ekspresionizam poput suvremene ikone ljudske tjeskobe. *Krik* je najpoznatije Munchovo djelo koje je imalo presudan utjecaj na rođenje vlastitoga stila, a prikazuje biće koje vrišti ili, pak, čuvši vrisak pokriva uši. Za razliku od impresionizma, koji je za cilj imao poticanje unutarnje emocije (impresija) preko izvanjskog podražaja

prikazujući doživljaj trenutka, ekspresionizam si postavlja za svoj temeljni cilj izricanje unutarnjeg stanja samog autora. Ekspresionizam je prvi jasan krik modernoga čovjeka koji će, tijekom razdoblja kasnog modernizma, dobiti svoje filozofsko uobličjenje. Vincent van Gogh je prethodnik cjelokupnog europskog ekspresionizma po tome što je strastveno pokušavao izraziti svojim slikama ono što se ne može izraziti riječima. On je jedan od prvih umjetnika koji je deformirao prirodni oblik kako bi postigao što jaču i intenzivniju izražajnost ekspresionizma (vidjeti sliku 16). Strukturalnost forme u slici isključivo je građena kroz boju, koja u ekspresionizmu ne samo da ima primat nad crtežom, već oponaša i one crtačke vrijednosti koje se u osnovi pridodaju crtežu. [12] Od impresionističkog luminizma doputovalo se u područje čistog kolorita. Nastup mladih slikara izazvao je negodovanje šire publike i kritičara. Dočekivali su ih s porugom, kao što su i inače bili dočekivani svi inovatori francuske umjetnosti.



Slika 15: Edvard Munch,
Krik, 1893. [19]



Slika 16: Vincent van Gogh,
Zvezdana noć, 1889. [19]

Henri Matisse u svojoj slici *Radost življenja* (vidjeti sliku 17) jasno prikazuje kako su svi dijelovi slike u službi cjeline. On svjesno ne daje figurama prirodnu snagu i emocije, već im kroz ujednačenu plastičnost svih oblika ostvaruje istovjetan izraz i poveznicu s cjelinom, a samim time i neodrživost u samostalnom obliku ili dijelu slike.



Slika 17: Henri Matisse, *Radost života*, 1906. [19]

Apstraktni elementi te forme crteža i boje prestaju biti tek puki elementi prethodnog rada i postupaka u promišljanju, već se prometnu u sheme tumačenja za povjesničare. U odnosima oblika, boja i linija nazočne su različite silnice (ovisno o kvaliteti i svojstvima, kao i o količini uporabljene boje) u jačem ili slabijem „grafološkom“ elementu, a crtež započinje ponovno oblikovati boju, dajući joj apstraktniju ulogu i značenje.



Slika 18: Wassily Kandinsky, *Kompozicija*, 1919. [14]

Vrativši se 1908. godine nakon šetnje u svoj atelje, Wassily Kandinsky ugledao je svoju sliku okrenutu naopako, čineći zbog takva položaja apstraktnu kompoziciju – boje i oblici imali su neprikazivačku ulogu. Slika *Kompozicija* (vidjeti sliku 18) Wassilyja Kandinskog iz 1919. godine predstavlja zalet umjetničkog temporalnog usmjerenja suodnosa crteža i boje u slici zato što crtež ravnopravno počinje suorganizirati – kako kompoziciju, tako djelimice i strukturu djela. [8]

Nadolazeći stil se počeo oblikovati u lirskoj fantaziji iracionalnih formi, koji se predstavljao preko apstraktnih kompozicija. Slika *Harlekin je karneval* školski je primjer ove promjene i primjera nadrealističkog slikarskog poimanja. Svijet mašte i podsvijesti bio je za Miroa način oblikovanja životnih iskustava i sjećanja (vidjeti sliku 19). Suodnos linije i boje u slikarstvu Joana Miroa jasno upućuje na buduću snažnu poveznicu linije i boje u slici. [15]



Slika 19: Joan Miró, *Harlekin je karneval*, 1924.-1925. [15]

U Picassovu djelu *Žena koja plače* iz 1937. godine (vidjeti sliku 20) crtež i boja (u svojem međusobnom izmjenjivanju i povezivanju) sjedinjuju se u istovjetnu formu, čija je struktura podjednako snažno građena bojom i crtežom. Gestualnost, koju je autor naglasio crtežom u izrazu samog portreta, nadopunjena je bojom, a oštri, pravokutni oblici na licu portreta suprotstavljeni su jakim kontrastu boja. Boja se, pak, u svojem plavo-ljubičastom koloritu nametnula toploj pozadini jednako snažno kao i pravokutnici, i to zahvaljujući komplementarnom odnosu boja. Izjednačavanjem crteža i boje kroz njihove međusobne vrijednosti i kvalitete, Pablo Picasso uspio je uspostaviti njihovu ravnotežu. Katkad dobro postavljen kolorit može „spasiti“ loše napravljen crtež. Nije istaknuto pravilo da boja, u doticaju s nekim crtežom, automatski ugrožava taj crtež; nužna je dodatna intervencija (kroz materijal i tehniku izvedbe) koja će kroz modifikaciju i inverziju iznova egzistirati kao samostalno i samodostatno umjetničko djelo. Primjerice, ako boja svojom nazočnošću u nekom crtežu materijalom i tehnikom izvedbe eksplicitno mijenja formu oblika

nastalog upravo u tom crtežu, tad crtež prestaje egzistirati kao crtež i postaje nositeljem djela s bojom. Naravno da nije riječ o kvaliteti, jer boja je samo preuzela primat u djelu.



Slika 20: Pablo Picasso, *Žena koja plače*, 1937. [19]

Glede odnosa sadržaja i forme u umjetničkom djelu, Croce razmišlja ovako: „Sadržaj je samo polazište, a na toj razini još se ne susrećemo s umjetnošću. Tek oblikovanjem početnog sadržaja javlja se ono specifično umjetničko“. Stoga je estetski čin forma, i ništa drugo negoli forma. Rudolf Arnheim prisnažio je takvo razmišljanje ovim riječima: „Traganje za formom može biti uspješno samo ako se vodi kao traganje za sadržajem. Forma mora postojati jer će se inače izroditi u kaos ili puki podražaj čula“. [2] [10]

Umjetnik je stvaratelj planirane vizualne forme. Slobodno biranim materijalima on kompozira likovne elemente (linije, površine, valere, teksture i boje) kako bi ostvario svoju vlastitu formu, a ovi elementi moraju biti kontrolirani, organizirani i integrirani u jednu cjelinu. Visoko apstraktne forme nisu postignute radi pojednostavljenja ranije složenijih sklopova. Naprotiv, one proizilaze iz prvenstveno jednostavnih, globalnih formi, a postupno se mogu razvijati u složenije, kao što su one koje zahtijevaju realističniji prikaz. [2]

Teorija o formama umjetnosti potječe iz razlika u načinu na koji se ideja može shvatiti kao sadržaj, o čemu ovisi raznovrsnost oblika u kojima se ona pojavljuje. Stoga forme umjetnosti nisu ništa drugo doli različiti odnosi između sadržaja i oblika. Sadržaj nije vezan za osjetilno prikazivanje jer on se reflektira kroz duhovno jedinstvo. Tako forma predstavlja uzdizanje umjetnosti iznad same sebe, ali u granicama svojega područja, u formi same sebe. Ovdje umjetnost postaje slobodnom, konkretnom duhovnošću, koja se kroz slobodnu formu predstavlja kao unutarnja duhovnost, a time je usmjerena ka traženju nove forme u kojoj bi se pronašao smisao i izgled. Ukazuje se kako između ideje i oblika nastupa forma kao glavni nositelj djela (vidjeti sliku 21). [10]



Slika 21: Guerrino Bardeggia, *Popuštam ih*, 1989. [5]

Princip zatvorene forme već pretpostavlja shvaćanje djela likovne umjetnosti kao jednoga jedinstva. Tek kad se cjelokupnost različitih dijelova-cjelina osjeća kao jedinstvena forma-cjelina, takva cjelina može se apsorbirati kao jedinstvena sređena forma. Svaki osjećaj sređenosti pojedinih dijelova forme u jednu cjelinu dolazi međusobnim postupnim uravnoteživanjem. Ne događa se samo od sebe da dijelovi funkcioniraju kao slobodne forme jednog organizma. Ondje gdje samostalno djeluje kao nužan dio neke cjeline, govori se o organskom sklopu, budući da se pojedinačno povezano s ciljem ipak osjeća kao forma koja neovisno funkcionira. Tek tada pojmovi slobode i samostalnosti imaju smisla.

Svako umjetničko djelo posjeduje pojedinost u kojoj se sažima umijeće autora i snaga osjećaja kao izraza. Može se sa sigurnošću konstatirati da između stvaralačkog rada umjetnika i fizičko-optičkoga rada oka postoji razlika i golema proturječnost. Te dvije aktivnosti su toliko različite da ih umjetnik ne može uvijek izmiriti u svojim stvaralačkim asocijacijama. Izražajne razlike između tankoće i debljine, ravnoće i zakrivljenosti, razlike između relativno smirene proporcije modela i napetijih nepodudarnih – sve te posebnosti su sasvim prikladne za izražavanje temeljnih autorskih razlikovnih poimanja forme. Kako bi forma bila umjetnička, ona definitivno mora biti stvorena – ne preuzeta ili pronađena. Od oponašanja ili pronalaska, likovna umjetnost razlikuje se svojim stvaralaštvom.

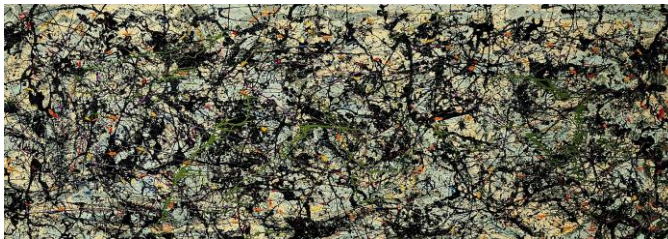


Slika 22: Giuseppe Santomaso, *Nema naslova*, 1966. [14]

Umjetnički svjesna i ona nesvjesna aktivnost ujedinjuju se u određenoj formi kao nešto konačno (vidjeti sliku 22). Time umjetničko, kroz formu izvanjskoga svijeta, postaje manifestacijom duha. Optičko zapažanje jest ispitivanje pojava, a intuitivno opažanje jest osjećanje tih pojava. Ako su za prvo bitne forma kao takva i boja kao takva, u drugome niti forma niti boja nemaju nikakvu ulogu jer će umjetnik u prvi plan staviti osjećajne pojave, a ne prikazivanje kao vizualno opažanje optičke stvarnosti. Prema tome, umjetnik ne razvija boju u formi kako bi izrazio cjelokupan doživljaj, već oblikuje osjećaje koji određuju boju i formu.

4. Razgraničenje crteža i boje u slici

Iznimno je tanka linija razgraničenja crteža i slike, jer u svakom crtežu boja ima svoj prilog, a u svakoj boji crtež ima svoj doprinos. Postavlja se pitanje: ako je crtež obojan nekom bojom, pripada li on tada crtežu ili je riječ o slici? Važno je naglasiti kako je nerijetko linija njihova razgraničenja jedva vidljiva, i u takvim slučajevima ipak se proučava je li crtež ili, pak, boja glavni nositelj djela. Razvidno je kako je crtež trajna jezgra iz koje se razigrava slika, te da se crtež razlikuje od slike i po tome što se crtež, u svojoj najdubljoj osnovi, temelji upravo na crti. Za razliku od crteža, strukturiranje u slikarstvu odvija se isključivo bojom, jer se slikarstvo zasniva na stvaranju proporcionalnih odnosa među bojama.



Slika 23: Jackson Pollock, *Lucifer*, 1947. [14]

Na slici *Lucifer* (vidjeti sliku 23) autor stvara igru prskanjem boje, a tehnički postupak prskanja ostavlja trag koji, kroz aglomeraciju, povezuje nejasne oblike i stvara strukturu djela. Razgraničenja u navedenoj slici skoro da i nema jer se ne razaznaju vidljivi oblici; postoji tek amorfnu aglomeraciju forme koja svojim djelovanjem ostavlja vidljiv trag strukturalnosti, čime se prelazi u vidljivu beskonačnost. Ovdje se ne može govoriti o prostornim planovima, jer se postupak prskanja odvija u više boja, a samim time se razlikovne vrijednosti ne izdvajaju jasno s podloge na kojoj se akcija odvija. Na spomenutoj slici Jacksona Pollocka teško se može razlučiti i jasno odrediti prvi, drugi ili, pak, treći plan. Planovi se samo prividno javljaju kroz materijal i proces nastajanja slike, jer crtež i boja ravnopravno sudjeluju u strukturiranju samoga djela.

Od trenutka dokidanja potrebe za reproduciranjem stvarnog onakvim kakvo ono jest, crtež postaje više negoli ravnopravan segment oblikovnog u slici. On usmjerava umjetnike u istraživačkom smislu, dajući im poticaja za pronalaženje novih umjetničkih i interpretacijskih značenja. Slika gotovo uvijek posjeduje poticajnu težnju za organizacijom prostora, a ona se uglavnom naglašava crtežom, što je glavno načelo dvodimenzionalnog koncepta.



Slika 24: Marc Chagall, *Komedija umjetnosti*, 1958. [14]

Crtež kao nositelj slike (vidjeti sliku 24) u svojoj strukturalnoj građi izvršava one amplitude koje boja obično nije u stanju izvršiti. U navedenom primjeru crtež je taj koji konstruira i interpretira ideju u određeno oblikovno značenje. Tako se stječe dojam da se boja i ne zamjećuje jer je crtež, u svom dijalektičkom značenju, apofatički odradio ono što je pripadalo boji. Primjeri na slikama 25 i 26 pokazuju kako je katkad crtež taj koji u potpunosti ostvaruje strukturu forme samoga rada. Dakako, drugačijim promatranjem i iščitavanjem sadržajnog moglo bi se pronaći i drugačijih istraživačkih značenja.

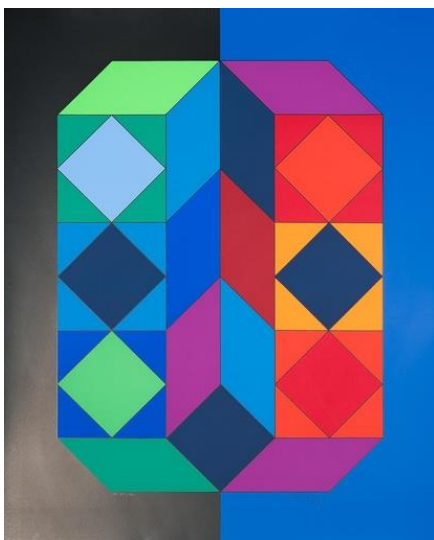


Slika 25: Tancredi Parmeggiani, *Nema naslova*, 1953. [4]

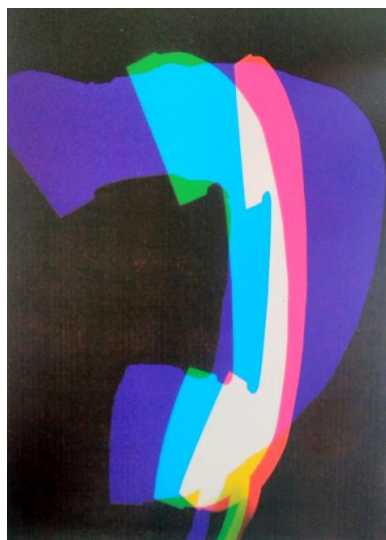


Slika 26: Grippa, *Spirale*, 1960. [4]

U otkrivanju novih oblika, umjetnici koriste crtež kako bi u najvišem oblikovnom elementu izrazili svu moć unutarnjeg poimanja, dok u crpljenju najvišeg unutarnjeg stanja imaju za plod snažnu transcendentalnost djela. Umjetnost se nastavila račvati putovima razjedinjenosti, nerazumijevanja, stroge individualnosti, i to bez ikakvog zajedničkog koncepta. Kazimir Maljevič zaključuje: „Putovi znanosti su jedni, a putovi umjetnosti drugi. Ono što je za znanost sreća, za umjetnost postaje nesreća. Znanost traži rješenje problema u centru za informacije. Umjetnost ili umjetnik traže rješenje izvan centra za informacije“. [9]



Slika 27: Victor Vasarely,
Xico 5, 1974. [14]



Slika 28: Marcelio Diotallevi,
Telefon, 1989. [14]

Umjetnici su se intenzivno zanimali za boju i njezin utjecaj, propitkivali njezino djelovanje u različitim uvjetima te tražili smisao drugačijeg djelovanja i rezultata (vidjeti slike 27 i 28). Zanimao ih je efekt postignut tim djelovanjem, a poglavito raspoloženja izazvana djelovanjem boje. Međusobnim podržavanjem oblika i boje težilo se pronalaženju važećih oblikovnih principa koji su u umjetnosti bili univerzalno primjenjivi, predstavljajući učinkovito sredstvo komunikacije.

5. Stil – osobni izraz kroz crtež i boju

Ideja umjetničkoga djela nastaje ukorak sa samim djelom; tako se i stil postupno razvija kao rezultat dijalektike djela. „Stil“ je povijesno-umjetnički, temeljni i središnji pojam; bez njega bi, u najboljem slučaju, postojala povijest umjetnika u smislu životopisa pojedinih majstora koji su djelovali usporedno.[6] Osobni izraz je umjetničko htijenje, težnja ka nekoj dominantnoj crti, koje se jednako snažno i neposredno afirmira u svojem umjetničkom izražavanju. Poznato je da stil nije umjetniku propisan ili, pak, unaprijed određen. On nije niti prethodno ustanovljen, niti se ostvaruje svjesno i planski; on ne dopijeva u svijest umjetnika kojem su djela konglomerat postojanja stila, niti se može dobiti iz svojstva njegovih nositelja. Stil ne pripada samo umjetniku ili nekoj umjetničkoj skupini; on pripada i vremenu u kojem je nastao. Ako se neki smjer ili umjetnički pokret prometne u stil, onda je to dokaz da je taj umjetnički pokret izrastao doista u povijesno-umjetnički fenomen, što će reći da su kriteriji stilske osebnosti i kriteriji umjetničke relevancije identični. To, zapravo, znači da je stil (koliko god se može pričinjavati da je riječ o izvornom djelu genijalnoga pojedinca) ipak rezultat niza stjecaja okolnosti ili čimbenika – koliko individualnih, toliko i društvenih i povijesnih.

Stvaranje umjetničkog djela je čin u kojem se izvršava ne samo jedna umjetnička i intelektualna spekulacija, nego i jedan bitan tehnički postupak. Ne smije se izgubiti iz vida veoma važna činjenica: autor je taj koji izborom i primjenom tehnike pruža djelu ne samo izvrsnost, negoli čak i njegovu egzistenciju, u punom smislu te riječi. Izraz se također tumači kao integralni dio elementarnog, opažajućeg procesa. Ponekad se za njega kaže kako je opažanje maštom, a podrazumijeva se da izraz doseže dalje od promatranog modela. Njegov apsolutni vid ovisi o stvaralačkoj svijesti u samom djelu, dok izraz kao relativni vid ovisi i o shemi simbola koji egzistiraju u umjetniku ili njegovoj sredini. Stoga se izbjegava shemama i simbolima određivati

vrijednost, normu i sud o samome djelu. Niti crtež, niti boja, niti klasično, niti romantično, niti realno, niti idealizam – premda svaka prava umjetnička osobnost sadrži u sebi sve sheme i stvara ih na poseban način, jer sve one i sačinjavaju njegovu osobnost.

Rukopis, kao određeni izraz, objektivna je osobina svih organizacijskih sklopova, oblika i boje. Unutarnji aspekt opažanja boje, prostora, kretanja, oblika i sklopova može se poremetiti neartikuliranim i dezorijentiranim organizacijama, ali je gotovo uvijek nazočan. Umjetnička vrijednost umjetnika-stvaratelja, sama po sebi, nije dostatna ako se umjetnik-stvaratelj nije naučio držati kist, olovku ili neki drugi umjetnički materijal u onoj mjeri koja je potrebna kako bi se osjećanje istinskog umjetničkog doživljaja održalo živim u njegovim očima. Oprezno i ispravno korištenje materijala neće, samo po sebi, dati odgovarajući rezultat budući da je bitan umjetnikov intuitivni osjećaj.

Svi ukusi su relativni u odnosu na onaj apsolutni, koji je umjetničko stvaranje – važno je da stvaranja bude. Na taj način otklanjaju se proizvoljne naklonosti, određivanje modela prema kojima treba suditi, pojmovi progresa i dekadencije – ukratko, sva nepriznavanja umjetnikove osobnosti. Mjerilo vrijednosti svakog ukusa nalazi se samo u osobnosti umjetnika koji je taj rukopis usvojio. [1]

Za povjesničara Lionella Venturija (1885.-1961.) osobnost umjetnika je njegova mašta – vrhovni zakonodavac vlastite umjetnosti. Po njegovu sudu, svi umjetnički ideali izgledaju relativni i nevažni ako se uzimaju sami po sebi. On tvrdi da su nevažna pitanja tehničkog savršenstva, odnosno savršenstva ostvarenja jedne ideje.

Pitanje tehnike postavlja se samo s obzirom na umjetnikovu individualnost, odnosno njegovu maštu. Ne postoje bogomdane dobre ili loše tehnike: jedna je tehnika dobra ili loša samo spram time odgovara li ili ne odgovara ponuđenoj vrsti mašte. Umjetnik je taj koji odlučuje stvarati umjetničko djelo – sve drugo je samo nadahnuće ili nekakva umjetnikova transformacija. [1] [9]

U zreloom umjetničkom djelu može se zamijetiti kako svi oblici i likovni elementi sliče jedni na druge. Počinju izgledati kao da su sačinjeni od jedne te iste stvari koja ne oponaša ničiju prirodu, već se svaki oblik iznova stvara i interpretira jedinstvenom snagom i moći velikog umjetnika. To se događa zato što se kod zrelog autora svi oblici i likovni elementi kroz osobni rukopis-izraz izmiruju i degeneriraju u jedinstvenu formu. Svaki autor rađa novi univerzum, u kojem poznate stvari izgledaju onako kako nikome prije nisu izgledale. Taj novi izgled nije nikakva deformacija, negoli novo tumačenje drevne istine na jedan sasvim novi, poučan način, u kojemu jedinstvo umjetničke koncepcije i interpretacije dovodi do jedinstvenosti drukčije stvarnosti i osobnog izraza.

Umjetnici se ne izražavaju uvijek istom snagom, a iz tog razloga niti obilježja određenih stilova ne dolaze jasno, čisto i jednakom snagom. Stil u svojoj primarnosti prvenstveno služi kao mjerilo za prosuđivanje opsega u kojem je pojedino umjetničko djelo egzistiralo, i u kojem je ono povezano s drugim djelima istoga razdoblja ili istoga smjera. Samostalno djelo ne postaje stil – ono predstavlja tek svojevrsnu ideju, intenciju ka ostvarenju izvjesne nakane. Povjesničar umjetnosti Riegl (1858.-1905.) iznosi tezu da se u umjetnosti u svako doba moglo ono što se htjelo, a ne da se htjelo samo ono što se moglo. Riegl konstatira da je „stil“ naglašavanje uvjerljivosti duha spram materijalnih uvjeta umjetničkog stvaranja, jer se duh kadar izraziti u bezbrojnim oblicima; zbog toga umjetnički stil valja ocijeniti njegovim vlastitim mjerilom ljepote i istine. Svaki stil ostavlja temporalni prostor, opis otvorenog, nesavršenog, uvijek promjenjivog razvoja, čiji elementi i oblici mogu postati začetnikom najraznovrsnijih učinaka.

Umjetnička djela se stvaraju osobnom interpretacijom pa ih valja prosuđivati kao cjelovit vizualni iskaz. Likovno stvaranje je samo drugačije opažanje stvari od onoga kakve one uistinu jesu – sve više od toga postaje laž. Svaka umjetnost koja se u potpunosti može objasniti ili joj se dati konačna dijagnoza – prestaje biti umjetnošću. [3]

6. Zaključak

Bez obzira na predstavljenu metodologiju, kroz povijest se potvrđuje da definicija crteža i boje nikad ne postaje konačnom. Nemoguće je kroz determinirane radove dati točne činjenice o povijesnim zbivanjima zato što u istraživačkom pristupu uvijek nastaje „stigma“ osobnog, promatrajućeg doživljaja. Proučavanjem suodnosa crteža i boje kroz njihovo međusobno povijesno promatranje, cilj je bio načiniti stanovite analize, iznijeti zaključke te odrediti smjernice za eventualno daljnje promatranje. Povijesne logike iliti prognoze ne predstavljaju pokušaj da se povijesno-umjetnički proces izvede iz neke više ideje i svede na jedinstvenu shemu. Svi oblici vizualnog djelovanja (kako kod ranog primitivnog, tako i kod modernog čovjeka) ukazuju da između ljudskog života i umjetnosti postoji trajna i neraskidiva veza: život oblikuje umjetnost, a umjetnost oblikuje život. Umjetnik je tijekom cjelokupne povijesti pokušavao dosegnuti vezu života i umjetnosti, a budući da je i on dio pojavnoga svijeta, želio je na različite načine općiti te komunicirati s njim. Cilj je odrediti, shvatiti i prikazati individualnost umjetničkog djela, što nipošto nije tek zadaća znanosti ili umjetničke kritike, nego svakoga tko se bavi interpretacijom umjetničkog djela.

Literatura

- [1] Annoscia, E., Biscione, M., Bossaglia, R., i sur, Opća povijest umjetnosti, 4. Izdanje, Artes Graficas, Toledo, 2006.
- [2] Arnhajm, R., Prilog psihologiji umetnosti, (sabrani eseji), S K C, Beograd, 2003.
- [3] Arnhajm, R., Umetnost i vizualno opažanje, psihologija stvaralačkog gledanja, str. 118-240, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1981.

- [4] ARTE FIERA, 93., Internacional Fair of Contemporary Art, Bologna, 1993.
- [5] ARTE FIERA, 89., Internacional Fair of Contemporary Art, Bologna, 1989.
- [6] Hauser, A., Filozofija povijesti umjetnosti, Matica hrvatska Zagreb, Zagreb, 1963.
- [7] Herbert, R., Umjetnost i otuđenje, Mladost, Zagreb, 1975.
- [8] Ivančević, R., Umjetnost i vizualna kultura 20. stoljeća, Profil international, Zagreb, 2012.
- [9] Venturi, L., Historija umjetničke kritike, Kultura, Beograd, 1963.
- [10] Vladić, V., Uvod estetskog suda, Matica hrvatska Mostar, Mostar, 1998.
- [11] [coulinarika.com.vincet-iz-kastva](http://coulinarika.com/vincet-iz-kastva)
- [12] www.artnit.net-ekspresionizam
- [13] www.artnit.net/paleta/item/130-impresionizam
- [14] www.google.ba
- [15] www.joan-miro.net
- [16] www.lupiga.com/vijesti/edvard-munch-krik
- [17] www.medmeanderings.com,el-greco
- [18] www.metroportal.rtl.hr.crteži.špilji-altamira
- [19] www.pinterest.com,matiss-vangogh-picasso
- [20] www.znanjeorg.renesansa-slikarstvo