

AKADEMIJA

časopis za umjetnost, kulturu i znanost

ACADEMY

art, culture and science journal

NAKLADNIK / PUBLISHER

Sveučilište u Mostaru / University of Mostar



ZA NAKLADNIKA / FOR THE PUBLISHER

prof. dr. sc. **Zoran Tomić**

prof. dr. art. **Svetislav Cvetković**

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

prof. dr. art. **Silva Radić**

IZVRŠNA UREDNICA / EXECUTIVE EDITOR

doc. mr. art. **Antonija Gudelj**

UREDNIČKI ODBOR / EDITORIAL BOARD

prof. **Stjepan Skoko**

prof. dr. art. **Branimir Bartulović**

prof. dr. art. **Ivana Ćavar**

prof. dr. art. **Svetislav Cvetković**

prof. dr. art. **Josip Mijić**

prof. dr. sc. **Damir Vusić**

prof. dr. sc. **Robert Geček**

doc. dr. art. **Mladen Ivešić**

doc. mr. art. **Antonija Gudelj**

doc. **Darko Dugandžić**

doc. **Mateja Galić**

TEHNIČKA SURADNJA / TECHNICAL ASSOCIATE

Nikol Zadro, dipl. iur.

adresa / adress: Kardinala Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, BiH

telefon / phone: + 387 39 708 632

e-mail: alu@sum.ba

tisak / printed by: PRESSUM

ISSN 1840-1856

broj / vol. 12-13

godina / year 17

Sveučilište u Mostaru / University of Mostar
Akademija likovnih umjetnosti / Academy of Fine Arts

AKADEMIJA

časopis za umjetnost, kulturu i znanost

ACADEMY

art, culture and science journal



Široki Brijeg, 2023.

SADRŽAJ

Gudelj, A.

DŽEVAD HOZO – ARISTOKRAT ESTETSKOG GRAFIČKOG DUHA / 7

Kosović, I.

REKONSTRUKCIJA ORGANSKE FORME / 29

Marić, P.

ORLANDOV STUP / 63

Mlinarević-Cvetković, A.

LIKOVNI RAZVOJ DJECE PREDŠKOLSKOG I

RANOG ŠKOLSKOG UZRASTA / 75

Orenčuk, B.

FIGURACIJA U KONTEKSTU NOVIH MATERIJALA / 93

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMACIJA I DESTRUKCIJA OBLIKA KAO OSOBNA

EGZISTENCIJALNO-PSIHOLOŠKA ODREDNICA / 117

Tomić, Z.

EFEKT CRVENE BOJE / 153

CONTENTS

Gudelj, A.

DŽEVAD HOZO – ARISTOCRAT OF AESTHETIC GRAPHIC SPIRIT / 7

Kosović, I.

RECONSTRUCTION OF ORGANIC FORM / 29

Marić, P.

ORLANDO'S COLUMN / 63

Mlinarević-Cvetković, A.

ART DEVELOPMENT OF PRESCHOOL AND

EARLY SCHOOL AGE CHILDREN / 75

Orenčuk, B.

FIGURATION IN THE CONTEXT OF NEW MATERIALS / 93

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMATION AND DESTRUCTION OF FORM AS A PERSONAL

EXISTENTIAL-PSYCHOLOGICAL DETERMINANT / 117

Tomić, Z.

RED COLOR EFFECT / 153

Gudelj, A.

DŽEVAD HOZO – ARISTOKRAT ESTETSKOG GRAFIČKOG DUHA

Sažetak: U današnjem trenutku multikulturalnost je neizbježna posljedica bezbrojnih različitih umjetničkih osobnosti iz toliko različitih kulturnih sredina. Također, potreba za izlaskom iz stare kolektivne sheme kretanja u mistične prostore osobnog i svjesnog stava, u kojoj je, paradoksalno, opozicija općoj poetici postala opća poetika nove vrste, mnogim umjetnicima pruža novu priliku da se redefiniiraju i sagledaju iz šireg, ne više tako krutog plana.

Dževad Hozo je aristokrat duha, njegova borba za vrhunsku umjetnost multioriginala orfejski je čin u oštroj, komercijalno intoniranoj igri grafičkog diletantizma. Hozo nudi alternativu vlastitog kozmosa, svjetlosnim godinama udaljen od ne jednostavne već jednostavne grafičke mimeze koja se neobrazovanim masama prodaje kao umjetnička kreativnost. To je neophodno za današnju interpretaciju, odnosno produktivno zaokruživanje grafičkog rada Dževada Hoze.

Ključne riječi: multikulturalizam, multioriginal, kreativnost, grafika

Podatci o autorici: doc. mr. art. Gudelj A[ntonija], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, antonija.gudelj@alu.sum.ba

Gudelj, A.

DŽEVAD HOZO – ARISTOCRAT OF AESTHETIC GRAPHIC SPIRIT

Abstract: In today's moment, multiculturalism is an inevitable consequence of countless different artistic personalities from so many different cultural backgrounds. Also, the need to get out of the old collective scheme of movement into the mystical spaces of a personal and conscious attitude, in which, paradoxically, the opposition to general poetics has become a general poetics of a new kind, offers many artists a new opportunity to redefine themselves and look at them from a wider, no longer so rigid plan.

Dževad Hozo is an aristocrat of spirit, his fight for the supreme art of multi-originals, an Orphean act in a sharp, commercially intoned game of graphic dilettantism. Hozo offers an alternative to its own cosmos, light years away from the not-so-simple graphic mimesis sold to the uneducated masses as artistic creativity. This is necessary for today's interpretation, that is, a productive rounding of the graphic work of Dževad Hozo.

Key words: multiculturalism, multi original, creativity, graphics

Author' s data: Ass. Prof. M. Art. Gudelj A[ntonija], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, antonija.gudelj@alu.sum.ba

1. Uvod

Pored neposrednog sadržaja pisama Dževada Hoze, moramo priznati kako je povijest jednog od oblika bosanskog stećka, koji karakteriziraju spomenici u boji kamena, izražena u specifičnom i čvrstom grafičkom jeziku.

Prije svega, treba upozoriti na jedan moment, koji je Hozo istaknuo u svom radu i koji je doveo do daljnjih istraživanja, do modernizacije drevnih poruka starih četiri stoljeća. Hozini stećci, za razliku od kršćanskih, uvijek su imali osobnu sliku jednog kraja; to nije mjesto žalosti obilježeno bjelinom ili crnilom mramornih ploča i spomenika. Znamenitosti su nekad bile obojene, premda su tragovi tih boja već izbrisani; svojim antropomorfnim oblicima i njima sličnim oblicima, sa stvarnim predmetima predstavljali su nositelje novog života. Zadatak umjetnika je razriješiti njihove poruke, odnosno prenijeti istinu jednog vremena u moderno doba.

2. Likovno stvaralaštvo iz bihaćke faze

Dževad Hozo rođen je 1938. godine u Užicu. Bio je poznati grafičar Bosne i Hercegovine. Gimnaziju je završio u Bihaću i iste godine upisao povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Studij prekida 1958. godine i upisuje Akademiju likovnih umjetnosti u Ljubljani, gdje diplomira 1963. godine kod Božidara Jakca i Rika Debenjaka s diplomskim radom: *Bosanske nekropole – znanstveno razumijevanje japodskih, bogumilskih i muslimanskih nekropola i njihove simbolike*. Posebni smjer (specijalizaciju) upisuje 1963. godine kod profesora Rika Debenjaka.

Godine 1966. dobiva status slobodnog umjetnika do 1973. kada postaje docent grafike na novootvorenoj Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu, kao pročelnik Odjela za grafiku. Radio je na oblikovanju programa Collegium Artisticum i napisao rukopis o ručnim grafičkim tehnikama, koji je kasnije

(1988.) objavio pod naslovom *Umjetnost multioriginala*. Godine 1981. postaje članom Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Inspiraciju i preokupaciju Hozo nalazi u prošlosti – u materijalnoj baštini i u tekstovima bosanskohercegovačkih pisaca koji govore o tom vremenu (Mak Dizdar, Ivo Andrić). Samostalno je izlagao više od četrdeset puta, a grupno je sudjelovao na brojnim domaćim i međunarodnim izložbama. Dobitnik je brojnih nagrada za grafiku na prestižnim izložbama u zemlji i inozemstvu. Preminuo je 20. prosinca 2020. godine u Sarajevu. [2]

Prve poslijeratne godine umjetničkog života, protekle u entuzijazmu i zanosu obnove, obojene su slikarskim ozračjem. Grafički jezik tog vremena bio je jezik protesta, pobune, svijeta potlačenih i prenesen iz vremena predratnih društvenih kretanja. Za grafiku nisu postojali ni materijalni ni tehnički uvjeti.

No, pogotovo tih prvih godina crtanjem su se bavili više-manje svi. Mujezinović je u svojim kompozicijama s izrazitim crtačkim nervom umio uhvatiti sažetu formu i nadahnuće. Prva poslijeratna djela, kao i ona ratna, odlikuju se: većom brigom za temu, narativnošću, složenom kompozicijom, željom da se izraze veliki događaji, sukobi, epski dojam. Kasnije, sve brže tjeran žestinom sukoba i potrebom da oslobodi misao koja jedva uspijeva pratiti ruku, ulazi u fazu čiste linearne sinteze oblika i mase u pokretu. [4] Dževad Hozo učitelj je i poznavatelj vrijednosti Ljubljanske grafičke škole. On je značajan i dragocjen za umjetnost Bosne i Hercegovine jer se odmah borio za autohtonu umjetnost. Počeo je raditi s posebnim svijetom i kultiviranim grafičkim jezikom. Neko je vrijeme boravio u inozemstvu, specijalizirajući grafiku na Ecol nationale superieure *La cambre* u Bruxellesu. Ako prije toga izostavimo Hozine radove koji tretiraju čistu grafičku materiju i u domeni apstrakcije (period studija), može se pretpostaviti kako on odmah kreće s temom znamenitosti. Iz prethodnih je Hozo učio o mogućnostima akvatinte, kolorita i strukture. Na spomenicima je najprije razbio tradicionalnu pravokutnu formu grafike, očistio sve što nije sam spomenik, ali je zadržao vrlo aktivan učinak bjeline. Nakon

svoga, ostao je posao pretvaranja spomenika u višeznačni simbol. Hozo je to postigao plemenitim harmonijama i patinama matrice i zlata, savršenim tiskom, uz veliku brigu o očuvanju vitalnosti strukture. Unoseći neke novosti u grafički postupak - foto transpoziciju, rešetke, ulazi 1972. godine u novi ciklus grafika posvećen poeziji i stećcima Maka Dizdara. Hozino djelo, obimno i reprezentativno, od početka do danas bilo je inspirirano bogatstvom i ljepotom. [4]

Likovno stvaralaštvo Dževada Hoze ne treba tražiti samo u prividnom postojanju vidljivih i prepoznatljivih simbola njegovih grafičkih listova, već u unutarnjoj drami Bosne, u pričama i legendama koje je slušao od malih nogu, a kasnije i u jedinstvenoj umjetničkoj ispovijesti, u grafičkim sustavima duha i oblika. Kako u ovom velikom grafičkom opusu skinuti masku i otkriti ono drugo, unutarnje tajanstveno biće Dževada Hoze koji nerado progovara o sebi, svojoj osobnosti i intimi?

Vjerojatno prve uzroke treba tražiti u Hozinovu djetinjstvu u Bihaću, gdje nastaju prvi stvaralački nagovještaji i prvi stvaralački porivi, koji će nas kao dragocjeni i autentični izvori uputiti u kasniju bogatu stvaralačku grafičku radionicu i omogućiti nam da uočimo taj tehnički i tehnološki, duhovni i umjetnički način gledanja i razumijevanja svog osobnog svijeta.

Tužno i traumatično djetinjstvo i sudbina djece iz rata nije ga zaobišla. Uznemirujući neugodni znakovi i sudbinski kontrasti smjene okupacija i oslobađanja Bihaća možda više govore o zatvorenosti i psihičkim potresima. Niz je činjenica koje govore da Hozo postupno prevladava psihičko stanje i ratne traume velikom aktivnošću u literarnoj, likovnoj i drugim rubrikama. Jedno vrijeme povjereno mu je i umjetničko vođenje stranice lista *Krajina*. Uređuje i umnožava izviđačke novine, slike. Jedna sačuvana uljana slika iz srednjoškolskih dana pod nazivom *Stara crkva* više od crteža i ilustracija na spomenutim stranicama ukazuje na urođeni smisao za slikanje, svojom napetom formom, istančanim osjećajem za vođenje svjetla i sjene, reljefnošću.

Faktura nas podsjeća na Hozino oduševljenje ranim radovima Jovana Bijelića iz bihaćke faze. Te crtane natuknice mogu otkriti smisao ovog biografskog zapisa, a ujedno su i logičan slijed stvari koje vežu i liječe. Nastoji ostvariti i potvrditi svoju umjetničku puninu, iskru jedinstvenog smjera. Shvativši da ga privlači konkretan, praktičan rad, Hozo će se nakon prve godine „isplatiti“ na ALU u Ljubljani. Tu Hozo spoznaje pravu istinu da dotadašnja „temeljna tehničko-formalna vještina“ nije ništa iznimno, nego samo prirodni dar i stanje koje treba preispitati u duhu strogih pravila Ljubljanske akademije, jer Pregelj je inzistirao na preciznosti crteža bez sjenčanja već u prvoj godini. Hozo je morao odbaciti iluzije kreativne slobode i raditi u duhu akademskog programa koji je inzistirao na preciznim odnosima, proporcijama, kompaktnosti forme i iluziji volumena po uzoru na njemačku renesansu (Dürer, Holbein) do kompresije prirodnog, forme i čvrsto pojačanje slike u duhu Cezannea. Svladavanje elementarnih likovnih disciplina nije spriječilo samog Hozu da u slobodno vrijeme crta likove učenika, ocrtavajući atmosferu sajmova i ulica. Za razliku od studija na Akademiji, u ovim radovima postoji sloboda promatranja, unutarnja napetost i ničim nesputani grafizam. Taj senzibilitet koji se manifestira kroz tehničko-zanatsko umijeće doći će do izražaja već na trećoj godini nastave grafike kod prof. Božidara Jakca, gdje strpljivo eksperimentira i u psihološkoj alternaciji pronalazi sebe i izlaz iz zatvorenog kruga likovnih disciplina, velikih i malih činova, slikarske materijalizacije i konstrukcije.

U međuvremenu, Hozo rezbari čuveni *Autoportret* u drvorezu (vidjeti sliku 1), gdje provodi strogu disciplinu rezanja i naglašava snažnu kontrastnu površinu crno-bijelim odnosima, tako da ova studija zrači većom sugestivnom ekspresijom izraza. No, unutarnju kvalitetu djela ne treba tražiti samo na razini njegove likovno-tehničke spretnosti, već i u crtačko-grafičkom, formalno-sadržajnom rasponu, razmještanosti izražajnih sredstava i širem interesu, što se kasnije potvrđuje u drvoreznim listovima inspiriranim tekstovima književnika Ive Andrića.



Slika 1: Dževad Hozo, *Autoportret*, drvorez, 1961. [1]

U ovim listovima format kao da ne dominira niti sputava kompoziciju, figure su postale veće, a njihova reljefna modulacija naglašenija. Dojam je, zbog izrazito naglašenog kretanja i dinamičnosti linija, da one prelaze okvir, izlaze u prostor, odražavajući tako, u ograničenom smislu, novu prostornu sugestiju. Punoća oblika naglašena je ornamentikom koja se (poput Andrićevih tekstova) vezuje za tradiciju Bosne. Po prvi put dolazi do izražaja ornamentika niša i tepiha, likova i konjskih turnira protkanih i oblikovanih ovom ornamentikom. Struktura skladbe i izraz asociraju na Franza Mihelića. U listovima inspiriranim Andrićevim tekstovima dinamičnost crteža ostaje ista, ali se mijenja sadržaj. Andrićevi tekstovi usmjerili su Hozu na novu potragu za književnim izričajem i sagledanim iluzijama vremena i prostora, koncepcijski i sadržajno bliska Hozu, ova književna podloga otvorila je široko polje likovnih eksperimenata u tehnici drvoreza.

Nastavak predstavlja prekretnicu u kojoj Hozo upoznaje i usavršava različite tehnike dubokog tiska, tehnike sa suptilnijim izražajnim sredstvima koje ga

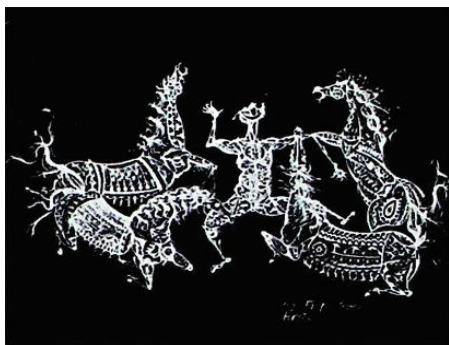
vode u nova istraživanja. Više je fokusiran na sebe pa stvara više autoportreta arapskom kaligrafijom koja ga sve više osvaja gipkim linijama, piktogramima i grafikama. Iako je u to vrijeme grafika bila sporedni predmet na Akademiji, a studentski ideali bili usmjereni prema slikarstvu, Hozo je, naprotiv, u grafici vidio široke izražajne mogućnosti. Hozino opredjeljenje za istraživanje širokog spektra grafičkih tehnika može se nazvati sudbonosnim opredjeljenjem, jer je riječ o suštinskom poniranju u bit važnosti grafičkog izražajnog medija, u dinamiku suvremenih strujanja, stilskih inačica i pravaca u slikarstvu.

Hozo se pri kraju studija suočava s litografijom, gdje uski krug poznatih i novih ideja ostvaruje u velikim mogućnostima plošnog tiska. S neviđenom slobodom i maštom, koja kao da apstrahira stvarnost u ime suštine koja se krije iza prirode, ostvaruje imaginarni portret *Kulina-bana* u litografiji (vidjeti sliku 2). Ta vremenska odsutnost, povratak prapočecima antičke, srednjovjekovne Bosne, koja će kasnije biti umnogome okosnica njegovog umjetničkog sadržaja, ta iluzija, sugestija ili ekspresija maksimalno izražena punom linijom, simbolima i ukrasa, koje čovjek poznaje i pamti, djeluje kao trik takve daleke izvjesnosti, prolaznosti, beskonačnosti, nedokučivosti i tragike svega što je u njemu aktualno, živo i prisutno.



Slika 2: Dževad Hozo, *Kulin-ban*, litografija kredom, 1963. [1]

U tom je duhu i litho-mezzotinto *Kazna II* (vidjeti sliku 3), list u kojem su izražajne mogućnosti ove tehnike dovedene do savršenstva, ali su linija i crtež u potpunosti sposobni nositi ekspresivni i dramatični naboj same priče. Ako ga makar na trenutak usporedimo s ranijim drvorezom *Kazne* (vidjeti sliku 4), neće nam biti teško u ovoj informativnoj fazi uočiti put kojim je prošao Dževad Hozo, gdje su se ispreplela njegova dostignuća u raznim tehnikama, asocijacijama i metaforama i gdje ostaje samo daleka slutnja i težnja za nečim tako bliskim, što će tako snažno izbiti u vremenu koje dolazi. Taj prolazni svijet sjećanja, oblika i motiva bio je tek pred okus bogatstva sadržaja, likovnosti i boja koje je tek dolazilo. [3]



Slika 3: *Kazna II*, litografija struganjem, 1962. [1]

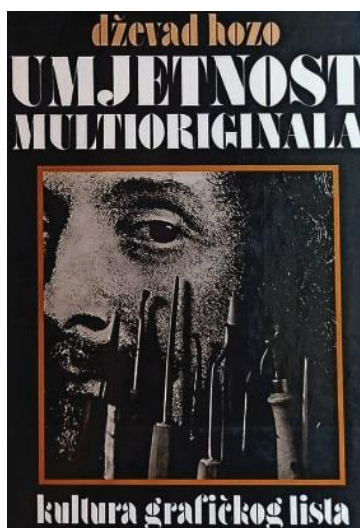


Slika 4: *Kazna*, drvorez, 1961. [1]

Diplomski rad u tom smislu predstavlja prekretnicu. Pod naslovom *Bosanska nekropola* Hozo se mnogo ozbiljnije i studioznije vraća Bosni, spomenicima, kultu kamena, kultu zemlje i sunca, arhitekturi grobova, nišama i stećcima. Činilo se da su se njegove slutnje obistinile. Hozo je tu i nigdje drugdje, svoj na svome. Legende postaju zrcalo prošlosti, on želi sve upiti, spoznati, sve obuhvatiti jednim pogledom, jednim dahom. I zato proučava zapise, crta motive, oživljava svjetove u kamenu, iz japodske konjaničke svite iz Založja, do Misala Hrvoja Vukčića i Hvalovog rukopisa, od kraljevog portala u Jajcu do Fehrije džamije u Bihaću, od majstora Grubača do klesarske škole u Bihaću. Hozin novootkriveni svijet predaka - njime je opsjednut.

3. Autobiografija tiskarskog čarobnjaka

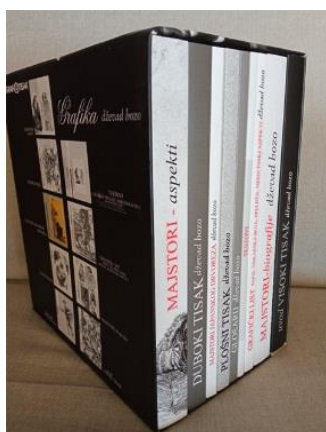
Dževad Hozo je jedan od onih pionira koji je, zajedno s Mersadom Berberom i Borislavom Aleksićem, donio grafičku umjetnost u Bosnu i postavio je kao samostalni umjetnički smjer na novoosnovanoj Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu daleke 1973. godine. Likovnu i grafičku tajnu koju je donio sa studija na ljubljanskoj Akademiji podijelio je s prvim generacijama studenata grafike, a taj odjek, miris i kultura papira kao konstanta u raznim oblicima prisutni su i danas, pola stoljeća kasnije. Proučavanje umjetnosti grafike na način da su posrednost i ovisnost tehnoloških faza i procesa u umjetničkom stvaralaštvu uvjet sadržajne, estetske i likovne kvalitete, rezultiralo je potpuno novom karakteristikom u čitanju i razumijevanju rada. Nekad se to nazivalo fenomenom Sarajevske grafičke škole, iako je u Hozinom slučaju riječ o iznimnom inzistiranju na tipskoj karakterizaciji forme, što je uvjetovano istim odnosom u vezi s poznavanjem tehnologija i poštivanjem tiskarske kulture. Takav se rezultat ne može nazvati fenomenom koji je rezultat spleta okolnosti, već čvrstom činjenicom koja je znanstvenim i empirijskim pristupom dobila svoj identitet.



Slika 5: Dževad Hozo, *Umjetnost multioriginala* - *Kultura grafičkog lista* [4]

Kao profesor, Dževad Hozo je stalno usavršavao nastavu, istraživao, prikupljao literaturu, izlagao, osvajao nagrade i uz sve to postao redovni član Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Petnaest godina nakon formiranja Odjela, 1988. godine, objavio je knjigu *Umjetnost multioriginala – Kultura grafičkog lista*, koja je odmah postala obavezna lektira na svim likovnim akademijama bivše Jugoslavije (vidjeti sliku 5).

Nakon ove, uslijedila je knjiga *Dževad Hozo podaci - 1961-2001* (2002. godine), koju je priredio u formi vrlo originalne autorske monografije sa svim relevantnim podacima, uz popratnu izložbu u galeriji Collegium artisticum. Već sljedeće godine objavljuje knjigu *Majstori grafike* u kojoj opisuje razvoj grafičke umjetnosti u razdoblju od 550 godina. Godine 2007. objavio je nekomercijalni komplet od devet stručnih knjiga iz područja visokog, dubokog i plošnog tiska, s pojmovnikom i uvodom u tiskarsku umjetnost Dalekog istoka (vidjeti sliku 6).



Slika 6: Dževad Hozo, *Grafika i grafeme*, 1997. [4]

Iako ne po rođenju, već po korijenima i opredjeljenju, Hozo je bio Krajišnik. Krajinu je shvaćao kao svoju mitološku zemlju čuda lijepih rijeka, lijepih šuma i dobrih, iskrenih ljudi. Shvatio je da ova mitska zemlja, s povijesnim okolnostima i prokletstvom života na rubnim graničnim područjima, nikada nije uspjela sagraditi veliki most, crkvu, džamiju, medresu ili samostan kao u ostatku Bosne. Kako to obično biva, umjetnost je u takvom okruženju našla

prostor za razvoj. Razvio se u krajiškom nišanu, karakterističnom nadgrobnom spomeniku iz osmanskog perioda, koji je Hozo osjetio i usvojio kao dio svog egzistencijalnog korpusa, tako da je sasvim logično i prirodno velika grafička mapa uslijedila nakon nišanskog ciklusa, gdje se prvi put pojavljuje originalna i nekonvencionalna ikona, koja je krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća nagrađivana na svim značajnijim svjetskim bijenalima i trijenalima.

Listovi iz tog ciklusa, koji su predstavljeni na na izložbi u Galeriji ALU Sarajevo, u srpnju 2021., zapamćeni su upravo zbog tog, za to vrijeme, velikog i smjelog izleta u boji, koji je grafiku kao umjetnost pomaknuo iz dotadašnjeg crnog spektra. Frotaži, koje je valjkom izravno prenosio na papir, bili su primarni predlošci koji su svoju rudimentarnu ornamentiku transponirali na metalnu ploču, da bi nakon višefaznih energetske bakropisa poprimili svoj konačni izgled na grafičkim listovima gotovo slikarski ekspresivne fakture. Prethodio im je izuzetno sadržajan studij na ljubljanskoj Akademiji likovnih umjetnosti, o čemu svjedoče vrlo sugestivni uspjesi u visokom i ravnom tisku u razdoblju od od 1961. do 1963. godine. Riječ je o majstorski rezanim, a zatim i otisnutim drvorezima: *Autoportret*, *Kazna* i *Ženidba*, litografiji kredom *Kulin ban*, strugačkoj litografiji *Kazna III*, kao i bakropisu *Žena Kentaur*. Nije ni čudo da već u isto vrijeme, točnije 1964. godine, nastaje grafički časopis *Crveni turban*, s eksplozijom cinober crvene boje, novostečenog grafičkog znanja, koji obilježava, ako ne početni, onda strukturni i bitni moment svega čime će se Hozo baviti u budućnosti. Ovdje je moguće priložiti stranice *Preproga - ćilima* i *Sedam bijelih nišana*, koje u prvom čitanju karakterizira boja, odnosno njena zasićenost i zvuk netipičan za „crnu magiju“. Zajednički im je ležeran format, neobičan za Hozin sastav, ali tkanina pripada njegovom rukopisu. U njima se naziru polumjesečasti oblici koji se, zahvaljujući primijenjenim kemijskim procesima, svojom dubinom gotovo odvajaju od cjelokupne bakrene matrice, nagovještavajući postupke koji će obilježiti cijeli kasniji opus -

narušavanje standardizirane pravokutne pravilnosti grafičke ploče. U tom smislu promatramo radove *Ognjena Moreška*, *Srebrena gora* i *Zlatna gora*, gdje masivna visoko otisnuta površina u svom bestežinskom središnjem dijelu još uvijek nudi simboličke deskriptivne prikaze prizora svedenih na razinu sklopa. Svaki dio raspoložive površine grafičke ploče tretiran je prvenstveno u tonskom smislu, dok su duboki linearni prikazi svedeni na minimalnu ekspresiju sugestivnog crteža. Već u novinama *Bosanski spomenik* i *Crveni turban* sadržana je ta težnja za izlaskom iz klasičnog formata, gdje su dijelovi tiskarske cjeline strateški potisnuti u drugi plan, dajući prednost znaku, odnosno simbolu. *Zlatno jedro*, poput vrlo netipičnog lista, neobrađenom svjetlinom ploče i ruba lista usredotočuje pažnju na simetriju kruga. Kombinacije tonova akvatinte i visokog bakropisa, uz vrlo promišljenu upotrebu zelene boje, stvaraju dominantnu građevinu u horizontalnoj asocijaciji kretanja jedra, što je teško postići u kružnoj kompoziciji. Rubovi tog kruga odvajaju kompoziciju od neutralnosti ostatka ploče, s vizualnim dojmom glodanja njezina ruba, što će se gotovo u pravilu pojaviti u nastavku ciklusa i koje će dovesti do stvarnog rezanja ploče.

Istim postupcima i gamom dolazi i časopis *Zeleni kamen*, koji svojim okomitim rasporedom i reduciranom ekspresijom predstavlja konkretnu formu prizora. Likovni dojam lista *Rubinski* na prvi pogled predstavlja okomitu stabilnu formu, ali s motivom ženskog simbola, stiliziranu formu u obliku ženske pletenice koja će se pojaviti i na listovima *Simbolično kamenje* i *Ženski simbol*. Kombinacija je to više istih klišea otisnutih s različitim rasporedom u kompoziciji i eksperimentiranjem s primjenom lazurnih i pokrivnih omjera boja. Zanimljivo je da se na tom području do danas u izradi ženskih nišana zadržao oblik slova Y. *Listovi Plavo označeno*, *Dekoracija*, *Crno-bijelo*, *Zlatna rozeta*, *Zlatni spomenici*, *Simbolička provincija*, *Zlatno srce*, *Tri i S troznakom* dio su ove ostavštine, koji potvrđuju izvedbena i umjetničko-estetska načela ciklusa u kojemu je izraz preneseni detalj ornamenta. Uz primjenu principa istovremeno

dubokog i visokog tiska, gdje se u otisku mijenjaju omjeri u granulaciji pigmenta i samom nanošenju boje, postoji i završna dorada ručnim dodavanjem zlatnih listića koji listićima daju karakterističnu patinu. To je načelo zadržano i u daljnjem razvoju forme, pa se u vrlo klesanim odlomcima pojavljuje na stranicama *Zlato zaponko*, *Crvena*, a posebno na listu *Par*, koji će, uz kasniji list *Plemenitaš*, biti najviše reproduciran. Hozinie grafike, kroz školske udžbenike i stručne časopise, postale su poznata javnosti.

S obzirom da su znamenitosti krajiške, da su grafike s ove karte obišle cijeli svijet, od Tokija do Sao Paula, nije ni čudo što ih je profesor poklonio Krajini, odnosno Muzeju Unsko-sanskog kantona Bihać, koji se u međuvremenu pobrinuo da 2009. godine bude proglašen nacionalnim blagom Bosne i Hercegovine. Nakon što su opisali puni život i pravi put, ti su se listovi vratili u svoje prirodno stanište, u podneblje odakle su potekli. „Tamo gdje prestaju znamenitosti počinju stećci“, kazao je. [3] Taj krajiški mikro lokalitet, koji je inspirirao spomenuti ciklus u najljepšoj autorskoj lirici, nastavljen je u ciklusu iz Makove mape, gdje se ponovo pojavljuje stećak, ali ovaj put srednjovjekovni stećak, što se dogodilo, kako reče Hozo, nakon druženja s pjesnikom Makom Dizdarom u Počitelju. *Kameni spavač* Maka Dizdara rasplamsava i intrigira Hozinu strast prema patini kamenog ornamenta, nagomilanim principima odnosa života i smrti, kao i cjelokupnom biću bosanskog čovjeka. Njegova strast za eksperimentom, ponekad kontrolirana, a ponekad prepuštena kemiji procesa, prisutna je u ciklusima *Sučeljavanje*, *Povratak* i *Strašilo*. Uvodeći fotografske i letterset postupke u pripremu ploče, ostaje vjeran ekspresiji duboko otisnute boje na pamučnom papiru, ne gubeći ni trenutka elegancije u niveliranju odnosa tiskovne površine i majstorskog purizma u konačnom otisku. Radovi iz ovih ciklusa dio su lijepog i stabilnog vremena i okolnosti, tako da se već ciklusima *Čovjek i vrijeme*, *Dvanaest*, a posebno *Ecce homo* dalo naslutiti da je bio svjestan i zahvaćen općom destrukcijom vrijednosti koja bi zemlju koju je volio odvela na put bez povratka. Tehnikom *verniss mou*

(direkt transfera) motivi s kamena prenose se na teksturu „bolesnog“ organizma. U karakterističnoj figuri koja može biti i muškarac i meta pojavljuju se jezivi grafički krvotoci ranjene epiderme.

Iako je imao mnogo ponuda i načina da ode, odluka Dževada Hoze da rat provede u opkoljenom Sarajevu bila je duboko osobna i konačna. „Najbolja prepreka za mene je moj kućni prag“, govorio je. Za to vrijeme izveo je dva ciklusa, 40 grafika i 1001 noć, koje su predstavljene na nezaboravnoj izložbi u Umjetničkoj galeriji Bosne i Hercegovine 1996. godine. Hozini su potpisi bili poznati u grafičkoj sredini. Pisao ih je vodeći računa o njihovoj konvencionalnoj ispravnosti, ali kurzivnim pismom koje je grafiku automatski integriralo u tijelo stranice, čineći ih sastavnim dijelom kompozicije. Kako su ti radovi nastajali u nekonvencionalnim uvjetima, odlučio ih je predstaviti nekonvencionalno, pa je listove potpisao kao jedinstveni grafički psihogram, psihografski zapis ili jedinstveni sarajevski psihogram, čime je sam potpis dobio sasvim novu težinu neposredno proživljene traume. S obzirom na ratne okolnosti koristio je mogućnost neposrednog tiska metodom visokog tiska na metalnim pločama, kartonu, pleksiglasu s manjim udjelom jetkanih površina. I u ovim je ciklusima dominantna vertikalna koju svodi na stiliziranu formu pogurene, umorne ljudske figure, ali koja, usprkos zlu, svojom nepokolebljivošću i čvrstom utemeljenošću u kompoziciji govori da i takva osoba još uvijek ima puno toga za reći. Od ciklusa *Nišani do posljednjeg, 1001 noći*, dominantna se vertikalna nikada ne mijenja u maniru. Ona je sveprisutni izbor i manifest Hozinog optimizma, duhovitosti i nesvakidašnjeg autorskog i ljudskog šarma. Umjetnik te listove sadržajem koristi za kritiku, šalu, a ponekad i za ismijavanje kulture Zapada koja je jednu mikrocivilizaciju ostavila na cjedilu, pa sam drobi, preša i pretvara limenke iz humanitarne pomoći u grafičke matrice, koje u maniri pop arta primjenjuje na listu čija poruka, osim umjetničkom, postaje i aktivistička. Nikada se nije razmetao dimenzijama svojih grafika, već je u svim ciklusima ostao vjeran tzv. srednjem B formatu,

govoreći da se u rasponu listova može reći sve, od veličine rokovnika do onoga što stane u ruku. Nakon ovih ciklusa, koji su obilježili i ostvarili iznimnu umjetničku ostavštinu, polako se prestaje baviti grafikom u klasičnom smislu. Manipulaciju teškim metalnim pločama od oblikovanja, rezanja, rada u digestoru do konačnog tiska na mehaničkoj preši zamjenjuje novootkrivenom strašću – računalom. Novonastali poslijeratni tranzicijski cirkus koji traje i danas, a koji je kulturu vratio na razinu izvorne zajednice, obeshrabrio ga je - srećom samo na trenutak. Iako je već bio u poznim godinama, njegova potreba za eksperimentiranjem održavala ga je svježinom, tako da je u vrlo kratkom vremenu računalne programe, koristeći ih kao grafički alat, podredio svojoj umjetnosti i otvorio čitav niz novih izražajnih izazova. Koristeći osnovne dizajnerske programe na način na koji grafičar koristi svoje instrumente, potpuno neopterećeno materijalno je zamijenio digitalnim. Svoje postojeće radove doraduje, prerađuje i umnožava u potpuno nove odnose, u kojima fotografske reprodukcije pretvara u grafike, montira video isječke u kojima prizori, stećci, zmajevi, kentauri i konjanici oživljavaju u ovom za njega novom mediju koji koristi s istim entuzijazmom s kojim se šezdesetih godina prošlog stoljeća pridružio grafici. U te video radove, opet originalnih naziva *Autobiography*, *Pensionerske neumalije*, uvodi i glazbu kao popratni medij. Osvrćući se na obveznu praksu probnog ispisa u umjetničkoj grafici, te govoreći o beskrajnim mogućnostima izbora u digitalnom mediju, često se šalio da bi dao piće onome tko izmisli opciju *undo* u računalnim programima. Profesor Hozo živio je fantastično raskošan i uzbudljiv život u svojoj umjetnosti, a svoj intimni dio je držao privatnim. S medijima se susretao kad je trebalo i kad je imao što reći. Nikada nije grabio za taj varljivi prostor, pa ga to nije činilo poznatom zvijezdom, iako je u toj definiciji bio. Svoje umjetničko, pedagoško i istraživačko poslanje ostvarivao je na ljudski, najpošteniji način, a svojom predanošću, gotovo vjerski. Fascinantan sadržaj njegove osobnosti istodobno je monumentalna i sasvim obična. Njegova nježna priroda,

jednostavnost i duhovitost, u kombinaciji s njegovom izvanrednom erudicijom i elokvencijom, činili su ga izvanrednim. Spomen njegova imena otvorio je vrata svih akademija i galerija u regiji. Bio je i ostao umjetnik svjetskog formata koji je svojedobno, primjerice na VII. međunarodnom bijenalu grafike u Ljubljani 1967., izlagao zajedno s imenima poput Joana Miróa, Hansa Hartunga i Antonija Tàpiesa. Umjetnici poput Dževada Hoze danas ne postoje, jer današnje vrijeme ne trpi niti je u stanju sagledati i razumjeti fenomen koji nema zabavno-komercijalni, već isključivo društveni i umjetnički impuls. U maniri vrhunskog intelektualca, duboko svjestan teoretskih deklaracija europskih kulturnih vrijednosti (koje u praksi, politikom i utjecajem uvjetovane, ne vrijede) – i usprkos tom licemjerju – profesor Hozo odlazi, ostavljajući sve što je imao. A imao je isključivo za nas. [4]

4. Faktura, struktura i simbolika u naslovima reproduciranih grafika

Kako bi spomenuli fakturu, strukturu i simboliku u naslovima djela Dževada Hoze treba naglasiti njegov odlazak u Bihać (u različitim vremenskim razmacima) kada evocira slike iz djetinjstva, upija i divi se vrtovima s nišama, sluša priče kamenorezača i pronalazi nove tehničke mogućnosti ispisa motiva i reljefnih prikaza iz nišana „bihaćke škole“. Njegova tiskarska tehnika nije uobičajeni frotaž nego posredni reljefni tisak. Na taj je način stvoren faktografski studijski ciklus kao dokumentarna i veristička podloga kasnijim preobrazbama. Tekstura, struktura i simbolika ostaju dalje u sferi širih interesa, ali u drugoj složenoj tehnici, tehnici reljefnog bakropisa. Utjecaj Rike Debenjaka u prvoj fazi specijala vidljiv je na listu *Sarkofag*; kvadratnog oblika, središnji motiv obrađen grafičkim teksturama i dominantnom smeđom bojom. No, dojam ne bi bio potpun da posljednju godinu specijalne škole nismo zaokružili nizom bakropisa na temu znamenitosti. Posljednji semestar

predstavljao je pravu kreativnu eksploziju, a reklo bi se, preko noći su se nagomilana iskustva materijalizirala i pretvorila u svoj grafički jezik i bakropis. Hozo se otvara u dubini vlastitog bića, iznosi i stvara novi svijet boja i oblika, motivski je prepoznatljiv, likovno karakterističan i tehnički osebujan.

Univerzalna Andrićeva misao: "Umjetnik doživljava trenutak spoznaje svoje ograničenosti", ogleda se, u velikom trenutku promjene i u Hozinoj grafici, odnosno u nagovještaju novih velikih ciklusa jezikom svog početnog duhovno-povijesnog idealizma 1964./1965. godine.

U vrijeme strukturalizma i enformalizma tekstura grafičkog lista je strogo kontrolirana i svedena samo na formalno značenje. Kod Hoze se osjeća interes za sferu skulpture kroz naglašenu formu i reljef, kao i kontrolirani interes za sferu slikarstva kroz boju. No, njegov temeljni moto bio je i ostao biti grafičar, te se izraziti i dotaknuti kiparska i slikarska izražajna sredstva, koja nisu sama sebi cilj, već su korištena samo kao pomoćno sredstvo koje pridonosi oblikovanju i naglašavanju oblika i sadržaja.

Hozo ostaje čitljiv i jasan na liniji grafičke izražajnosti, čak i kada je riječ o posebnom slikarskom postupku oslikavanja ploče bakropisom, asfaltnim lakom, smjesom za rezerve i sl. To će potvrditi i druga samostalna izložba u Maloj galeriji u Ljubljani. Marijan Tiškar ovom prigodom piše: „Grafički listovi tog mladog stvaratelja pružaju nam upravo poseban materijal za razmišljanje, ne u smislu grafičke izvedbe, koja je stvar tehničke vještine, u kojoj je Hozo pravi majstor... Ono što mi se čini posebno vrijednim za razmišljanje je mnoštvo svježih, u našoj sredini još neotkrivenih oblika, koje je Hozo iz svog rodnog kraja presadio u našu sredinu..." [3]

Ako se izostave Hozini radovi koji tretiraju čistu grafičku materiju i u domeni apstrakcije (period studija), može se pretpostaviti da on odmah kreće s temom znamenitosti. Iz prethodnih je Hozo učio o mogućnostima akvatinte, kolorita i strukture. Na spomenicima je najprije razbio tradicionalnu pravokutnu formu grafike, očistio sve što nije sam spomenik, ali je zadržao vrlo aktivan učinak

bjeline. Nakon svega, ostao je posao pretvaranja spomenika u višeznačni simbol. Hozo je to postigao plemenitim harmonijama i patinama matrice i zlata, savršenim tiskom, uz veliku brigu o očuvanju vitalnosti strukture. [2]



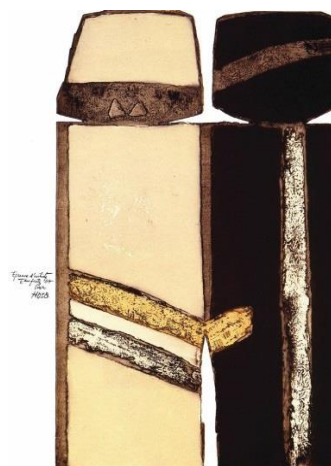
Slika 7: *Plamena mreška*,
reljefni bakropis, 1965. [3]



Slika 8: *Zeleni kamen*,
reljefni bakropis, 1996. [3]



Slika 9: *Srebrna gora*,
reljefni bakropis, 1965. [3]



Slika 10: *Par*, bakropis i
akvatinta, 1967. [3]



Slika 11: *Spoznaja unutarnjeg II*,
reljefni bakropis, 1971. [3]



Slika 12: *Plemenitaš II*,
reljefni bakropis, 1968./1969. [3]



Slika 13: *Sa dva stećka*
(iz Makove mape XII),
reljefni foto-bakropis, 1971. [3]



Slika 14: *Konceptualističko*
(iz ciklusa Strašila VII), reljefni
bakropis, konturni tisak, 1978. [3]

Hozino djelo, obimno i reprezentativno, od početka do danas bilo je inspirirano bogatstvom i ljepotom bosanskohercegovačke prošlosti. Popis najvažnijih reproduciranih grafika značajan je i vrijedan za bosanskohercegovačku umjetnost jer se odmah borio za autohtonu umjetnost. Počeo je raditi s posebnim svijetom i kultiviranim grafičkim jezikom (vidjeti slike od 7 do 14). [2]

5. Zaključak

Zaključno, možemo reći kako je Hozina individualna mitologija stvorena iz stvarnosti, mita i sna i imaginacije jednog kulturno-povijesnog okruženja i posebno, spoja ikonografskih i plastičnih slojeva, priče i snažnog reda oblika čija energija i značenje omogućuju svojim grafičkim listovima autonomni život i izvan prostora kulturno-povijesnog obrasca i društvenog okruženja u kojem su nastali.

Na tom putu susreće se ideja koja traži veliku vezu odnosa ne samo s ranijim oblicima i grafičkim ciklusima, već i s prethodnim „apstraktnim“ oblicima, grafičkim strukturama i tehničkim eksperimentima. Dileme su velike, Hozo zna da sve te puteve treba prijeći u sebi, zaboraviti sve predviđene grafičke probleme, a onda ih pročistiti iz sjećanja i uništiti sve emocije vezane za prijašnje motive kako bi se iznjedrio novi svijet s novim odnosima. Trebalo je vidjeti koliko se otkrio u tom novom elementu koji mu je dodijeljen i kao da se pitao kako pružiti ruku stećku nepoznatom umjetniku osvajajući vrijeme i prostor vlastitom maštom i poezijom. Naravno, znao je gdje je duhovno gnijezdo tog zamišljenog ciklusa, ali nije znao je li to dar ili prokletstvo, protivio se njegovom ostvarenju, ponekad poticao i popuštao, ali se od njega nije mogao odvojiti kao od svog bića. Put do otkrića profesora Dževada Hoze je put unutaršnjeg razjašnjenja i rizika kada se dobiveni rezultati moraju pretpostaviti u neizvjesnom eksperimentu estetskog grafičkog duha.

Literatura

- [1] Hozo, Dž., Umjetnost multioriginala, Prva književna komuna, Mostar, 1988.
- [2] Krzović, I., Crtež i grafika, Katalog Umjetnost Bosne i Hercegovine, 1945.-1974., str. 25-35, Sarajevo, 1975.
- [3] Karamehmedović, M., Monografija Dževad Hozo, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
- [4] Mujkić, A., Autobiografika tiskarskog čarobnjaka, In memoriam izložbe, katalog izložbe u Galeriji ALU Sarajevo, Sarajevo, 2021.
- [5] Protić, M., Monografija Dževad Hozo, predgovor, Svjetlost, Sarajevo, 1982.

Kosović, I.

REKONSTRUKCIJA ORGANSKE FORME

Sažetak: Organska forma i njezina simbolika prisutne su od samih početaka čovjekova izražavanja. Analizom pristupa organskoj formi kroz povijest umjetnosti i njezine rekonstrukcije doći će se do rekontekstualizacije univerzalnih tema i motiva koje su bile prisutne od prapovijesti do suvremene umjetnosti.

Cilj ovog članka je razvijanje individualnog autorskog pristupa prema problematici oblikovanja organske forme uz naglasak poštivanja njezine integrirane simbolike. Kroz slobodnu interpretaciju razvoja forme, aplikacijom estetskih principa i likovnih elementa te razmišljanjem o postavci u izložbenom prostoru u svrhu potpune realizacije koncepta izgrađeni su temelji za daljnja umjetnička istraživanja.

Ključne riječi: simbolika, organska forma, rekonstrukcija, rekontekstualizacija, mitologija, duhovnost

Podatci o autorici: mag. kiparstva Kosović, I[ta], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, ita.kosovic@alu.sum.ba

Kosović, I.

RECONSTRUCTION OF ORGANIC FORM

Abstract: The organic form and its symbolism have been present since the very beginning of human expression. Analyzing the approach to organic form through the history of art and its reconstruction will lead to the recontextualization of universal themes and motifs that were present from prehistory to contemporary art.

The goal of this article is to develop an individual author's approach to the issue of organic form design with an emphasis on respecting its integrated symbolism. Through the free interpretation of the development of the form, the application of aesthetic principles and artistic elements, and thinking about the setting in the exhibition space in order to fully realize the concept, the foundations for further artistic research were built.

Key words: symbolism, organic form, reconstruction, recontextualization, mythology, spirituality

Author's data: Master of sculpture Kosović, I[ta], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, ita.kosovic@alu.sum.ba

1. Uvod

Organska forma prisutna je u umjetnosti od samog njenog začetka. Kroz prapovijest bila je uvjetovana tehničkim ograničenjima obrade, ali je bila i usko povezana s mitologijom i ritualnim religijskim obredima koji su umjetnosti udahnuili duhovnu dimenziju. Suvremena inuitska umjetnost bavi se tom istom pradavnom tematikom, ali uz detaljnije oblikovanje forme, te se postavlja pitanje autentičnosti likovnog izričaja primitivne umjetnosti i problematika takve kategorizacije u sklopu likovne kritike. U 20. stoljeću kiparstvo se oslobađa realističkih konvencija te organska apstrakcija rapidno napreduje, a prostor postaje značajan likovni element u skulpturi.

U ovom se članku analizira simbolika koja je oduvijek bila prisutna u organskoj formi, kao i njen estetski razvoj kroz povijest umjetnosti, te se elaborira problematika osobnog likovnog izričaja i rekonstrukcije forme.

2. Sinergija mitologije i forme

2.1. Umjetnost paleolitika

Prva umjetnost pojavljuje se u zadnjim stadijima paleolitika koji je počeo prije 35000 godina. [9] Život paleolitika bio je u integraciji s prirodom, ljudi su zaklon tražili u špiljama koje su ujedino služile kao i sveta mjesta u čijim su zabačenim i nepristupačnim dijelovima organizirane ritualne aktivnosti. [3] Špiljska nalazišta nalaze se prvenstveno u Španjolskog i jugozapadnoj Francuskoj. [9] Podjela plemena i stilova bazirana je na razlikama između alata, oružja i uporabnih predmeta koji su pronađeni na nalazištima, ali količinski najviše nalaza je iz kasnog magdalenskog doba na području Francuske koje je trajalo od 14000. do 5000. godine prije Krista. [3] Glavne pojave paleolitske umjetnosti su špiljsko slikarstvo i kiparstvo malog formata.

2.2. Intervencije na organsku formu male plastike u razdoblju paleolitika

Forme paleolitske umjetnosti diktirane su organskim oblicima koje su ljudi pronalazili u prirodi. Materijali od kojih su napravljene su raznoliki, primjerice mamutska bjelokost, vrste kamena koje se daju lako oblikovati poput vapnenca i pješčenjaka, različite kosti i glina. [5]



Slika 1: Fragmenti kostiju, špilja Laugerie-Basse, Francuska [3]



Slika 2: Koštani šiljci iz Isturitza, Francuska [5]

Tehnička obrada je neujednačena i ograničena upotrebom alata od kremenja i tvrdog kamena, skupljali su se materijali zanimljivih oblika na kojima bi se kasnije ugravirali detalji. Prve likovne intervencije na formu su ornamentalni linijski urezani reljefi na fragmentima kostiju i kamenjima. Organizacija tih urezanih linija pokazuje osjećaj za ritam i mogu biti jednostavniji ili kompleksniji poput slaganja paralelnih nazubljenih linija na fragmentima kosti iz špilje Laugerie-Basse (vidjeti sliku 1), [3] i ukrašenih oblikovanih koštanih šiljaka vretenaste forme ukrašenim vijugavim linijama i krugovima iz Isturitza u Francuskoj (vidjeti sliku 2). [5]

Animalni motivi su česti i pokazuju visoku tehničku vještinu te sposobnost stilizacije koja je bila ograničena materijalom, organske forme fragmenta se minimalnim obrađivanjem preoblikuju u životinje. Mala figura konja u trku (vidjeti sliku 3) graciozna obrisa izrađena je od mamutove bjelokosti te je nastala je prije 28000 godina.

Reljef bizona (vidjeti sliku 4) izrezbaren iz jelenjeg roga, svi detalji se nalaze unutar obrisa zadanog već postojećom formom. Površina je neobrađena, jedina tekstura je stvorena od finih tankih strukturnih linije koje naznačuju grivu. [9]



Slika 3: *Figura konja*, bjelokost, špilja Vogelherd, Njemačka, 28000. pr. Kr. [9]



Slika 4: *Reljef bizona*, jelenji rog, La Magdelaine, Francuska, 15000. pr. Kr. [9]

Figure Venere su prva masovna likovna pojava, a rasprostranjene su na nalazištima od zapadne Europe do Sibira. [5] Te male figure žena imaju naglašena reproduktivna obilježja, volumeni grudi, trbuha i stražnjica su istaknuti, dok je ostatak anatomije reduciran. Naglašavanjem obilježja plodnosti dolazi do istovjetnosti simbola i prikaza [3], štuje se plodnost „pramajki” (lat. *magna mater*). [5] Venera iz Willendorfa (vidjeti sliku 5) je veličine 11 centimetara, njena forma je bazirana na prvotnom obliku kamena čija prirodna udubina čini pupak. Ostali detalji su urezani u kamen, to su vitke duboke brazgotine koje čine sjene ispod dojki i pregiba trbuha te daju eleganciju zbijenog masi. Tekstura je ujednačena osim na glavi figure, gdje je zrnasto oblikovana u pravilne redove. [9]



Slika 5: *Venera iz Willendorfa*, kamen, Austrija, 25000. pr. Kr. [22]

2.3. Špiljsko slikarstvo

Najznačajnije kulture za špiljsko slikarstvo su orinjska i magdalenska kultura, špilje Altamira i Lascaix sadrže najkompleksnije primjere paleolitske umjetnosti. Špiljska umjetnost podrazumijeva prikaze životinja koji su urezani i naslikani na kamenim površinama pećina. [9] Crteži se izdvajaju po korištenju jasnih kontinuiranih obrisnih linija koje često prate udubine i ispupčenja kamenih zidova špilja, te se očituje izvrstan nivo sposobnosti stilizacije i uporabe likovnih elemenata.



Slika 6: *Ranjeni bizon*, Altamira, Španjolska, 15000. pr. Kr. [9]



Slika 7: Špiljsko slikarstvo, Lascaux, Francuska [9]

Ranjeni bizon iz špilje Altamira (vidjeti sliku 6) prikazuje umiruću životinju koja je zgrčena na tlu, skupljenih nogu te glave koja je spuštena u obrambenom položaju. Čvrste, jasne i kontinuirane konturne linije omeđuju zbijenu formu koja je osjenčana smeđom bojom koja dodatno naglašava snagu i masu forme. Varijacija u debljini linije naglašava formu i njenu težinu, a manji, uži detalji rogova i repa razbijaju zatvorenost mase. [9]

Oslikane životinje na stropu špilje Lascaux (vidjeti sliku 7) posložene su u impresivnu kompoziciju, pokrenutu varijacijama na površini kamena. Očigledna je raznolikost oblikovanja, neke životinje su opisane samo crnom konturnom linijom, dok su druge oslikane zemljanim bojama. Kombiniranjem zbijene organske mase trupova i vitičastih konturnih linija udova i rogova te strukturnih linija forma se razigrava i dobiva na dinamici.

Špiljsko slikarstvo nalazi se u dubljim dijelovima špilja, što dalje od ulaza. Smještaj u dubini špilja naznačuje da je služilo u svrhu ritualnog obreda. Prisutne su linije koje prikazuju strijele i koplja, te prikazi ljudi koji su pojednostavljeni i reducirani u odnosu na slike životinja. [9]

2.4. Kameni krugovi kao prve prostorne kompozicije

U razdoblju neolitika u Europi pojavljuju se monumentalne kamene prostorne strukture, megaliti. [9] Menhiri su vertikalno postavljeni izolirani blokovi, poput blokova iz Carnaca u Bretanji koji su nastali 1500. pr. Kr., postavljeni su u dugačkim nizovima poput putokaza. Vertikale koje su prisutne u prirodi poput planina i stabala smatrane su svetim mjestima na kojem se sastaju nebo i zemlja. [3] Dolmeni su kameni blokovi koji su postavljeni jedan na drugoga bez upotrebe vezivnog materijala i često su postavljeni u sklopu većih prostornih formacija. Očigledan je promišljen kompozicijski dizajn, od odabira kamenja i njihovog smještaja u prostoru. [1] Ta monolitska svetišta dominiraju okolnim prostorom, imaju impozantan i natprirodan utisak na promatrača. [9]

Najrasprostranjeniji su na prostoru od sjeverozapada Irske, obale Škotske do zapada Engleske. Kameni krugovi rađeni su tijekom perioda koji je trajao oko 1500 godina, stoga nema univerzalnog uzorka u arhitekturi, postoje regionalne razlike u dizajnu i broju kamenja. Prvi embriotski krugovi postavljeni su u kasnom neolitu, od 3650. do 2900. pr. Kr., poput groblja Carrormore na sjeverozapadu Irske. [1]

U većini kamenih krugova nema ostataka religijske prakse osim samog postava kamenja, te se može pretpostaviti da su se obredi značajno razlikovali. Neki krugovi su blisko poredani, s definiranim ulazom i par visokih kamenih stupova koji su služili kao centralna točka religijskih obreda. Postav izoliranih monolita podudara se s nebeskim pojavama poput ljetnog solsticija što ukazuje na postojanje kulta sunca. [1]



Slika 8: *Stonehenge*, Wiltshire, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2400. pr. Kr. [19]

Dizajn kamenih krugova i njihove prostorne organizacija se s vremenom poboljšava, od 2900. do 2200. pr. Kr. nastaju elegantni pravilni ovalni tlocrti. [1] Najpoznatiji kromleh je *Stonehenge* na jugu Engleske. Sastoji se od velikog vanjskog kruga ravnomjerno raspoređenih vertikalno postavljenih kamenja preko kojih su postavljeni horizontalni blokovi. Dva manja unutarnja kruga su iste strukture ali se u samom središtu nalazi horizontalan blok, to jest oltarni kamen. Cijeli objekt orijentiran je prema točki izlaska sunca na dan ljetnog

solsticija. [9] Stonehenge (vidjeti sliku 8) je neobičan po svome položaju pošto je 23 kilometra udaljen od najbliže kamene grobnice te se nalazi na području bez kamenja, što ukazuje da je bio izuzetno bitan religijski prostor. [1]

Bitno je naznačiti da su kameni krugovi pod neprestanim utjecajem vremena, poput erozija površine tla, promjene krajolika, erozije samog kamena te rušenja kamenih blokova. [1] Naspram svoje monumentalnosti oni su nestalni, sam prostor u kojem se nalaze utječe na njihovu formu.

2.5. Mit i ritual

Umjetnost je stara koliko i čovjek, ona proizlazi iz intrinzične potrebe za samoizražavanjem, opisivanjem i objašnjavanjem doživljenoga. Ona je sastavni dio života zajedno s osnovnim životnim potrebama te dijeli svijet na fizički i duhovni. Prva umjetnost potječe iz mita i rituala. Mitovi i mitologija su dio književno-umjetničke baštine. Mit je usko povezan s ritualom, on je njegov verbalni dio, dok je ritual akcijska, fizička razrada mita. Ritual služi kao ventil društvenog života, u određenim slučajevima on zadovoljava potrebe koje bi mogle naštetiti životu zajednice, poput krvavih i žrtveničkih rituala koji zadovoljavaju potrebu za nasiljem. Oni se mogu tumačiti kao regeneracije bića i vremena, reaktualizacija prapočetaka i obnova suštine bića, nalik Aristotelovoj koncepciji katarze i očišćenja kao glavne funkcije tragedije. [11]

U umjetnosti građenje oblika i stvaranje smisla su dva simultana, međusobno isprepletena i nerazdvojna procesa, radnje se uporabom simbola spajaju u smislenu cjelinu. Smatra se da su pećinski crteži bili aspekt rituala magijskog lova. Magijski lov je baziran na vjerovanju da crtež može utjecati na buduće događaje, primjerice, crtanje uspješnog lova na bizone rezultira s njegovim ulovom. Slika životinja predstavlja njen duh te prikazom njenog duha osigurava se uspješan lov. Lov stvara radnju, a crtež olakšava tu akciju i stoga je crtež ritualna magijska komponenta. U magijskom lovu dolazi do preobražaja čovjeka u životinju, pokušava se prizvati mladost, snaga i vještina

kako bi se osigurao uspjeh u tom pothvatu. Magijske rituale predvodi šaman, vrač, koji služi kao veza između duhovnog i materijalnog. Pretpostavlja se da su se rituali obavljali u najdubljim dijelovima špilje zbog vjerovanja da sva bića potječu iz utrobe zemlje. Iz tih rituala su se kasnije razvili različiti oblici animizma i religije. [11]

Početak religije kod neandertalaca proizlazi iz pokapanja mrtvih. U vremenu starog i srednjeg paleolitika ljudi su bili grupirani u manje, prvenstveno obiteljske zajednice, te su se bavili primitivnim oblicima poljoprivrede kao što su lov, ribolov i skupljanje hrane. U mlađem paleolitu dolazi do pojave organiziranih plemenskih zajednica i poljoprivrede, što pridonosi razvoju duhovnog života i religioznih manifestacija. Dokazi pogrebnih obreda ukazuju na sposobnost razmišljanja o stvarima koje nisu materijalne čime započinje misaoni život. Ritualna pokapanja razlikuju se od kulture do kulture. Najrasprostranjeniji oblici ritualnih pokapanja bili su polaganje tijela u određene položaje poput zgrčenog položaja nalik na fetus, što znači da se osoba vraća u utrobu zemlje iz koje je proizašla. Neki posmrtni ostaci bili su usmjereni u pravcu sjeverozapad-jugoistok, a nekada se pokapaju samo lubanje. Na arheološkom nalazištu kraj Monte Circea, u Italiji, lubanje su nađene u ovalnom kamenom krugu od kamenja. Ponegdje se pokapaju životinjske glave kao dio kulturnog vjerovanja poput kulta medvjeda. U Drachenlochu, u Švicarskoj, nađeni su kameni sanduci s medvjedićim njuškama okrenutim prema istoku. Na hrvatskom nalazištu u Veternici, medvjede lubanje položene su uz zid s njuškama prema ulazu u špilju, a u nekim špiljama su one bile postavljene u niše. Veternica je bila kulturno mjesto lovačkog društva, na lubanjama su vidljivi tragovi bušenja čeljusti i vađenja zuba. Kroz taj se čin pokušava na magičan način oslabiti predatora. [5]

Kompleksnost rituala i umjetničke tehničke izrade su dokazi razvijene vještine i umjetničkog obrazovanja, a rasprostranjenost pećinskih crteža, kamenih krugova i venera ukazuje na kompleksan sustav organizirane religije i

vjerovanja. Točni faktori koji su doveli do razvoja umjetnosti su nepoznati, ali postoji više teorija o njenom začetku i izvornoj svrsi. Teorija igre na umjetnost gleda kao prirodan impuls koji je prisutan od rođenja. Ona je vrste igre kroz koju primitivan čovjek istražuje koncepte lova, smrti i seksualnosti. Proizlazi iz same radosti stvaranja, to jest ona je umjetnost u svrhu umjetnosti. Teorija funkcije smatra da sve aktivnost uključujući i umjetnost moraju imati praktičnu i samim tim socijalnu svrhu, rituali su služili kao način zbližavanja zajednice. Salomon Reinach smatra da se umjetnost razvila kroz magiju lova, te je njeno tehničko usavršavanje proizašlo iz vjerovanja što je bolji crtež veća je šansa da će životinja biti ulovljena. [13]

Ritual i kompleksnost njihove organiziranosti mogu se interpretirati kao začetak kazališta. Kazalište služi kao elementaran oblik čovjekovog samoizražavanja koji dopušta više načina izražavanja od samog jezika, ono dopušta sintezu više elemenata u jednu organiziranu cjelinu. Avangardni performansi se direktno vežu za rituale, a modernistički umjetnički pravci poput kubizma i brutalizma su bili inspirirani jednostavnim i ekspresivnim formama primitivne umjetnosti. [11]

2.6. Inuitska narodna umjetnost

Nakon zabrane kitolova u 1950-ima, pretežito needucirana Inuitska plemena na predjelu Kanade i Grenlanda bila su primorana izrađivati narodne umjetnine kao glavni način zarade te se zbog komercijalizacije ona rapidno razvija. Umjetnost je odraz kulture u kojem ona nastaje, ona služi za afirmaciju kulturne tradicije i učvršćivanje identiteta bez obzira na promjene u načinu života. [12] Inuitska filozofija bazirana je na kompleksnom sustavu znanja koji obuhvaća ekologiju, društvene vrijednosti i poštivanje međuljudskih odnosa. Glavni filozofski principi cijene prijenos znanja i kulturne tradicije, važnost kolektivnih odluka s fokusom na pozitivan utjecaj na zajednicu, a ne na korist individualca, te je kolektivan rad za opće dobro smatran najvećim

postignućem. Jedan od njih je i inovativnost, skulpture su izrađene od materijala koji su široko dostupni, poput kamena i kostiju preostalih od lova. [8] Zbog toga se umjetnost smatra sastavnim dijelom egzistencije, rezbarenje je bila cijenjena vještina koja im je omogućavala izradu oružja i uporabnih i religijskih predmeta u skromnim uvjetima, te se lako primjenjuje za izradu skulptura i grafika. [12] Kroz umjetnost se prenosi oralna tradicija, mitovi, povijesni događaji i osobna sjećanja umjetnika, ona je dokumentacija načina života i izvor znanja. Smatra se da svaki čovjek ima odgovornost za širenje znanja i uspostavljanje zdravog odnosa između ljudi, životinja i prirode. [8] Tematika je uvijek ista, jedino dolazi do stilske varijacije između zajednica. Forma je diktirana vrstom i kvalitetom materijala. [12] Motivi koji su popularni u inuitskom kiparstvu su prikazi arktičkih životinja, žanr scene iz inuitskog života poput lova, portreti ljudi i mitoloških bića te detaljni prikazi mitova. Ovisno o materijalu forme su kompaktne i organskog oblika, zaobljenih bridova i pojednostavljene kako bi pratile prirodan oblik neobrađenog materijala te su većinom izrezbareni iz jednog komada.



Slika 9: Alain Iyerak, *Caribou*, jelenji rog, kamen, 1975. [20]

Skulptura *Caribou* (vidjeti sliku 9) Alaina Iyeraka je jednostavna i minimalna intervencija na formu jelenjeg roga. Ploha je očišćena i vrhovi su obrađeni kako bi se naglasio jednostavni kontinuirani luk roga. Razlika u dužini vrhova pridonosi vizualnom ritmu, te su kontrastirani širom plohom na čijoj je površini ugraviran lik orla. Na cijeloj površini roga urezbareni su prikazi iz

svakodnevnog inuitskog života. Površina se zarezuje oštrom iglom te se u te brazde utrljava tamni pigment. Time nastaje vizualna razlika u teksturi, a na završetku je tamni kamen izrezbaren u obliku jelenje glave kojim se dobiva kontrast boje i materijala. Sveukupni dojam skulpture je jednostavan i graciozan.



Slika 10: Abraham Anghik Ruben, *Sjećanja: Daleka prošlost*, kitova kost, drvo, 2010. [21]

Sjećanja: Daleka prošlost (slika 10) je skulptura inuitskog kipara Abrahama Anghika Rubena izrađena od komada kitove lubanje. Skulpturom dominira zbijena centralna forma s dva blago izdužena volumena koja se granaju horizontalno prema van. Već postojeća organska forma je oplemenjena organskim likovnim elementima na izrezbanoj površini, iako je reljef figurativan, on je visoko stiliziran i biomorfan te na prvi pogled izgleda samo kao varijacije prirodne površine kosti. Linije su gipke, zaobljene i njihovo kretanje zrači iz središta, one omeđuju svijetle čiste površine, te nastaje razlika u boji i teksturi jer se u udubinama jasno vidi porozna rupičasta srž. Na gornjem dijelu skulpture i u središtu su postavljene četiri stilizirane kamene figure, od kojih je jedna skoro u potpunosti apstrahirana. Iznad njih se nalaze pravilne okrugle plohe koje variraju svojim položajem. Postavljene su u luku te time skulptura dobiva na vizualnom ritmu i svojim pravilnim geometrijskim oblikom kontrastiraju organsku formu ostatka skulpture.



Slika 11: Anasie Manaipik, *Dobri duh*, kitova kost, 1969. [6]

Za razliku od prijašnje skulpture, na skulpturi *Dobri duh* (vidjeti sliku 11) obrada površine koncentrirana je isključivo na središte kralješka gdje se nalaze dva portreta izrezbarena u plitkom reljefu. Izvorna forma kralješka je jasno vidljiva, ali je okrenuta naopako kako bi se dobila jasna horizontalno usmjerena forma i dinamičan postament.



Slika 12: Manasie Akpaliapik, *Bez naziva*, kitova kost [18]

Skulptura Manasie Akpaliapik (vidjeti sliku 12) je također izrađena is komada lubanje kita, ali pristup oblikovanju je drugačiji. Intervencije na površinu su relativno minimalne, ostavlja se što više prirodne teksture osušene kosti. U centru skulpture je ploha s plitkim reljefom ljudskog lica iz kojeg se u tri smjera radijalno šire konveksno-konkavne listaste plohe. Prirodne šupljine na kitovoj kosti, inače plošnoj formi, omogućuju veću interakciju s okolnim prostorom, dok ga horizontalni volumeni probadaju svojim lepezastim širenjem.

2.7. Autentičnost likovnog izričaja

Suvremena inuitska umjetnost je nenamjerno odraz tema i formi iz prapovijesti, ali ne može se smatrati da je njihova umjetnost zbog toga primitivna. Dominantni kritičari nisu Inuiti, zbog čega nema puno akademskog osvrta na vlastitu narodnu umjetnost. [8] Kod analize narodne umjetnosti i „primitivne“ umjetnosti pojavljuje se problematika eurocentričnosti i zastupanje stajališta i mišljenja bijelaca, što je u stvari nastavak kolonijalne tradicije iz doba klasicizma i klasicističkih umjetničkih salona 19. stoljeća. [15] Pošto je suvremena inuitska umjetnost nastala iz potrebe preživljavanja te je ujedino postala jako popularna na tržištu umjetnina, postavlja se pitanje je li ta umjetnost autentična, to jest, je li ta umjetnost koja je nastala korištenjem tradicionalnih tehnika autentična ili „turistička“, pošto je izgubila svoju originalnu ritualnu svrhu. Narodna je umjetnost definirana kao bilo koji predmet koji je cijenjen isključivo zbog vještine izrade i svoje ljepote, te koji nije funkcionalan. Autentičnost umjetnosti je etnocentrična refleksija moderne i suvremene diskusije o umjetnosti [15], te s antropološkog gledišta kod kategorizacije i definiranja primitivne umjetnosti izostavljaju se narodni običaji i emocionalni značaj naroda kojem ona pripada, stoga je potrebno odvojeno gledati formalne likovne kvalitete primitivne umjetnosti i jednaku vrijednost dati i njenoj narodnoj simbolici. [17]

Također, dolazi do problema kod mjerenja kvalitete, modernisti poput Picassa su izrazito cijenjeni i smatrani revolucionarnim za otkrivanje ekspresivnosti i

sirovosti izražaja primitivizma, iako su bili direktno inspirirani narodnom umjetnošću koja se smatra primitivnom i ne-definiranom. [15]

3. Biomorfizam u modernističkom i suvremenom kiparstvu

Krajem 19. stoljeća pojavljuje se nova kolektivna, sintetička svijest koja nastaje pod pritiskom kapitalističkog društva orijentiranog na industrijalizaciju, profit i otuđivanje čovjeka, te se umjetnost tijekom 20. stoljeća okreće prema apstrakciji. Apstraktna umjetnost je tematski neodređena, ona je oslobođena konvencija i osamostaljena. Heterogenost društva se prelijeva u umjetnost, nema više stilskog jedinstva, dolazi do čistog istraživanja likovnih elemenata, te se različiti smjerovi razmišljanja isprepliću i poklapaju. Ukidaju se jasne stilske granice, premda se rad može smjestiti u određeni likovni smjer ili kategoriju, on se često naslanja na saznanja iz prijašnjih stilskih eksperimenata. [3]

3.1. Pristupi biomorfnoj formi

Jedan od glavnih noviteta 20. stoljeća je redukcija, a njenom uporabom dolazi do novih načina realiziranja apstraktnih formi. [3] Forma u kiparstvu zahtijeva u potpunosti drugačiji pristup ovisno o materijalu i temi rada, ona je ključna za oživljavanje i sveukupan doživljaj prikazanog motiva. Biomorfna apstrakcija, vrsta organske apstrakcije, specifična je po oblicima koji podsjećaju na žive organizme, ali ne predstavlja ni jednu konkretnu vrstu ili pojavu. Biomorfna apstrakcija započinje 1930-ih godina, a predvođena je utjecajem Pabla Picassa, Hansa Arpa i Joana Miróa. [9]



Slika 13: Hans Arp,
reljef, drvo, 1917. [4]



Slika 14: Hans Arp, *Ljudska konkretizacija*,
kamen, 1935. [23]

Reljef (vidjeti sliku 13) francuskog kipara Hansa Arpa (1886. - 1966.) sastavljen je od dvije drvene plohe, nepravilnog razvedenog organskog oblika koji je paralelno postavljen jedan na drugi. Plohe su široke, a debljina ploče čini bridove kratkima i ostavljaju kratke sjene. Volumen je pokrenut, ali površina je statična i glatka. Svojim obrisom skulptura ima kontinuiran tok kroz koji se može pratiti odnos volumena i prostora. Ovisno o kutu gledanja, ona može biti dinamičnija ili smirenija. [4]

Jedan od prvih primjera nadrealizma u skulpturi, skulptura *Ljudska konkretizacija* (vidjeti sliku 14), predstavlja novi pristup formi ljudskog torza, masa je naizgled bezoblična i nema značajnog iskoraka u prostor. Forma se prividno sama izgrađuje, nagomilava se sama na sebe. [9] Obrisi su jasni, a površina je glatka što omogućava meke prijelaze svjetla u sjenu koji naglašavaju njenu amorfnost.



Slika 15: Barbara Hepworth, *Skupina od dvanaest figura*, mramor, 1951. [24]

Skupina od dvanaest figura (vidjeti sliku 15) engleske kiparice Barbare Hepworth (1903. - 1975.) ima sličan način organizacije mase poput dolmena. Volumeni variraju u visini i udaljenosti jednog od drugog, neki volumeni su monumentalni i obli, drugi plošni i prošupljeni. Nema preklapanja, svaki zasebno stoji i kroz kompozicijsku organizaciju nastaje složena prostorna situacija u kojoj međuprostor postaje sastavni dio skulpture. [3] Joan Miró i Alexander Calder imaju drugačiji pristup biomorfnoj formi i njenoj konstrukciji. Upotrebljavaju fluidne, čiste plohe u kombinaciji s elegantnim linijama koje su u potpunoj opoziciji čvrstoj apstrakciji kubizma i geometrizaciji. [9]



Slika 16: Joan Miró, *Slika*, ulje na platnu, 1933. [9]

Joan Miró (1893. - 1983.) je bio katalonski slikar i kipar nadrealizma. Njegov osobni likovni izričaj nazvan je biomorfnom apstrakcijom zbog fluidnih, zavnutih organskih formi punih dinamizma i života. Oblici se spontano izmjenjuju, nalik su na amebe te svaki ima individualan karakter. [9] Primjerice, na slici iz 1933. (slika 16), čiste plohe organskog oblika postavljene su na tamno plavoj i smeđoj nedorečenoj pozadini, nalik na kazališnu pozornicu ili podij. Plohe se izdvajaju od pozadine svojim čvrstim konturama te čistim bojama, bijelom i crnom s crvenim detaljima. Plohe izniču iz tankih izvinutih linija koje se međusobno sijeku. Plohe dominiraju, te prateći njihove konture otkrivaju se linije koje su gotovo izgubljene na zamrljanoj površini pozadine. U ranim 1930-ima pojavljuje se značajan pomak u kiparstvu, mobilna skulptura američkog kipara Alexandra Caldera (1898. - 1976.). Calderovi mobili bili su sastavljeni od delikatno izbalansirane žičane konstrukcije koja bi se pomicala pri svakoj promjeni u strujanju zraka. [9] Teži prema ekvilibriju prostora i površine, koristi jednostavne čiste plohe te balans u skulpturi nastaje kroz asimetriju. [7] Mobili variraju u veličini, od minijatura do mobila veličine preko 2 metra. Biomorfni oblici preuzeti su iz Miróovog opusa, oni postaju organske strukture poput granja biljaka i skupina životinja. Poetika prirodnog pokreta nastaje zbog nepredvidljivog strujanja zraka, skulpturi se daje dinamična i promjenjiva nova dimenzija koja je u direktnom odnosu s okolinom. [9]



Slika 17: Alexander Calder, *Zamka za jastoge i riblji rep*, žica, aluminij, 1939. [9]

Zamka za jastoge i riblji rep (vidjeti sliku 17) je mobil velikih dimenzija. Sastavljen je od aluminijskih ploča koje su povezane žičanom konstrukcijom. Sveukupan crtež je jednostavan, čine ga čiste i jasne konture žice koje variraju u debljini. Forma se stvara polaganim gradiranjem i ritmičkim ponavljanjem crnih ploha na donjem dijelu skulpture, koje se postepeno povećavaju i izdužuju. Donji, vizualno teški dio mobila je izbalansiran s žičanim „kavezom“ na vrhu skulpture te preklapanje pridodaje njegovoj dimenzionalnosti. Na samom vrhu mobila je žuta ploha nalik na ribu s crnim i crvenim umetcima koja razbija kolorističku monotoniju i vizualno balansira dojam mobila.

3.2. Henry Moore i prostor kao dinamički element organske forme

Henry Moore (1898. - 1986.) bio je engleski modernistički kipar koji do biomorfne apstrakcije dolazi kroz ciklus ležećih ženskih aktova. Tokom ciklusa stilizira formu do gotove neprepoznatljivosti i potpune apstrakcije, koje su ponekad komponirane od više dijelova. Moore postepeno istražuje odnos prostora i volumena upotrebljavajući šupljine koje prostor uvode u samo središte skulpture. Vjeruje da skulptura ne može stvarno biti trodimenzionalna osim ako se forma ne probuši, ako se sam prostor ne integrira u skulpturu. Stilizacija anatomije s početka ciklusa inspirirana je meksičkom, egipatskom i asteškom umjetnošću koja je bila monumentalna i statična, te kroz istraživanje mase i volumena, iz geometrizirane mase postupkom redukcije dolazi do istanjenog prošupljenog volumena koji omogućava veći ulazak prostora u skulpturu. [16]

Ležeća figura (vidjeti sliku 18) iz 1938. je najpoznatija skulptura iz ciklusa ležećih ženskih aktova. Ona je izvrstan primjer uzajamnog odnosa volumena i prostora. Otvori probijaju formu, a prostor je okružen masom. Grupiranjem volumena u više položaje nastaje složena kompozicija koja aktivira okolni prostor te se on u potpunosti integrira. [4]



Slika 18: H. Moore, *Ležeća figura*, kamen, 1938. [25]



Slika 19: H. Moore, *Unutrašnji i vanjski oblici*, gips, 1954. [26]

Forma je organska, nema oštih bridova, akt je impliciran raspodjelom izbočina i blagom naznakom lica. Kretanje volumena je kontinuirano i neprekinuto, masa ima oblik broja 8, ona neprestano kruži. Moorov čisti biomorfni ciklus započinje krajem 1920-ih brojnim studijama kostiju i školjaka koje je sakupljao, istražujući njihove konveksno-konkavne forme i kontraste između zaobljenih i oštih bridova. Skulpture iz toga ciklusa su zbijenih, čvrstih masa, te na organske oblike primjenjuje principe ritma i kontrasta oštrog i mekog, on ju rekonstruira i redefinira u visoko kvalitetan likovni jezik. [16]

Na skulpturi *Unutrašnji i vanjski oblici* (vidjeti sliku 19) iz 1954. godine, odnos prostora i volumena riješen je na drugačiji način. Volumen je istodobno otvoren i zatvoren. Zatvoren je s poledine, dok je u potpunosti otvoren s prednje strane. Forma se otvara prema unutra, otkriva se „skrivena“ nutrina skulpture. Manji volumen koji je postavljen u središte skulpture daje joj slojevitost, te time ukida jednostavnost forme, čime dolazi do kompleksnije interakcije dvaju volumena i njihovog međuprostora. Moore oblikuje skulpturu polazeći od ljudskog lika, ali je volumen organiziran tako da je ta apstrahirana figura obavijena i sputana svojevrsnom čvrstom ovojnicom, te zbog kompleksnosti kompozicije dolazi do negiranja i apstrahiranja volumena. On je

nepravilan i otvoren u jezgri te se tim ograničkim oblikovanjem prostora stvara kompleksni svjetlosni efekt u nutrini skulpture. [3]

Moore se može smatrati antropocentričnim umjetnikom bez obzira na nivo apstrakcije, njegova polazna točka je uvijek čovjek. Na skulpturu gleda kao autonomni objekt čija forma ima višestruku asocijativnu vrijednost, a ona se može podijeliti na dijelove tijela ljudi i životinja, organske oblike koji su prisutni u prirodi poput kostiju i školjaka te pejzaž. Sve te asocijacije su slične i međusobno povezane, čovjek i njegova okolina su duboko povezani, ali pejzaž prevladava. Njegova fascinacija šupljinama potječe od špilja u engleskom krajobrazu. Što je forma skulpture raščlanjenija, sugestija pejzaža nadjačava figuralnost i omogućava se integracija samog prostora u skulpturu te u slučaju postavke skulpture u vanjski prostor, ona je u potpunom skladu s okolinom pejzažom. Što je veći nivo geometrizacije apstrahirane skulpture koja je postavljena u prirodi, to se ona može više povezati sa kamenim krugovima koji se nalaze diljem Velike Britanije. Sami motivi ženskog akta, te kasniji ciklus majke s djetetom koji je nastao tijekom boravka u bunkeru tijekom Drugog svjetskog rata, mogu se direktno povezati s temama prisutnima u prapovijesnoj umjetnosti i kultom venera. Raznolikost interpretacije formi u Moorovom opusu implicira metamorfozu, nestalnost i konstantnu promjenu, skulpturu koju svaki promatrač doživljava na svoj način. [16]

3.3. Uporaba konturne linije u kiparstvu

Uporabom konturne linije na skulpturi dobiva se nova dimenzija koja nije moguća na tradicionalnom dvodimenzionalnom crtežu. Nastaju varijacije ovisno o položaju i kutu gledanja, dolazi do naglašavanja bridova i jasnog definiranja siluete, te se forma razlaže na manje dijelove. Ovisno o debljini korištene linije ona može dominirati skulpturom kao u slučaju kasnog ciklusa skulptura francuskog brutalista Jeana Dubuffeta (1901. -1985.), ili može služiti u svrhu pročišćavanja i blagog naglašavanja rubova forme. [2]



Slika 20: J. Dubuffet, *Stol koji nosi postupke, objekte i projekte*, poliester, 1968. [2]

Rad *Stol koji nosi postupke, objekte i projekte* (vidjeti sliku 20) Jeana Dubuffeta je apstraktna polikromna skulptura u poliesteru čija je glavna kompozicija horizontalna i longitudinalna. Volumen je amorfni i izdužen, centriran je u donjem masivnijem dijelu skulpture koji služi kao postament i balansira gornju plohu s manjim masama koje su ritmički naslagane kako bi se masa razbila i razgranala. Uporabom boje, konturne linije i grafičke modelacije, volumen postaje gotovo nedokučiv, ne može se jasno odrediti u kojem su smjeru orijentirane površine te cijela skulptura djeluje plošno. Linija dominira, ona čvrsto omeđuje rubove volumena, ali ga istovremeno i poništava. Površina dobiva vizualnu teksturu uporabom grafičke modulacije. Plohe, koje definiraju konture, organskog su oblika i nabacane jedna preko druge, preklapajući se. Konturna linija crvene i plave plohe suprotstavljene su bijelom bojom koja vizualno smiruje i čisti površinsku napetost.

Masivna javna kompozicija *Grupa četiriju stabala* (vidjeti sliku 21) se iz okolnog prostora izdvaja jednostavnošću volumena i crno-bijelom površinom. Jednostavnost i čistoća organske forme u snažnom je kontrastu s pravilnim i geometriziranim fasadama okolnih zgrada. Premda je skulptura visoka 12 metara u urbanom okruženju, ona naspram zgrada izgleda maleno. Vertikalno

usmjerena kompozicija je razigrana horizontalno postavljenim izvijenim ploham, te je površina skulptura ocrтана crnim linijama koje pridodaju razigranosti i nadrealnom dojmu skulpture.



Slika 21: J. Dubuffet, *Grupa četiriju stabala*, epoxy smola i poliuretan, 1972. [2]

3.4. Organska apstrakcija u hrvatskom i bosanskohercegovačkom kiparstvu

Opusom bosanskohercegovačkog kipara Mustafe Skopljaka (1947. - 2015.) dominiraju organske forme, izdužene, šiljaste i vretenaste mase koje ritam i dinamiku ostvaruju kombiniranjem većih i manjih elemenata. Zaobljene forme dobivaju na raznolikosti izmjenjivanjem polikromnih elemenata i golog neobrađenog materijala grubo oblikovane površine čime se ona aktivira. Naglasak je uvijek na smirenom horizontalnom kretanju. Koristi drvo, kamen, terakotu i metal koji se međusobno slažu kao prirodni materijali. Skopljak varira veličine znatosti oblikovanja, tekstura je namreškana, raspucana i gruba, te u nju ponekad urezuje poteze. Udubljenja omogućuju otvaranje forme prostoru, ali on ne prodire duboko u nju. Mase su potpuno organskog oblika. Skopljak koristi varijacije debljih stijenki i šiljaka te veličinu rupa i otvora kako bi stvorio vizualno zanimljivu kompoziciju. Ritmički izmjenjuje horizontalno i vertikalno usmjerenje šiljaste mase, nalik na mravinjake i životinjske čeljusti.



Slika 22: Mustafa Skopljak, *Bez naziva*, terakota [14]

Kuzma Kovačić (1952.) je hrvatski kipar koji u eseju *Kiparstvo javnog prostora (O potrebi novog susreta)* govori o skulpturi kao sintezi materijalnog i duhovnog. Koncipira umjetnost kao iskaz ljudske osobnosti i duhovne intime, te uklapanjem duhovnog u materiju forma postaje transcendentalna i nadilazi svoja fizička svojstva te postaje simbolom. [10]



Slika 23: Kuzma Kovačić, *Velegorko*, drvo, željezni čavli i boja, 1988. [10]

Velegorko (vidjeti sliku 23) je skulptura zbijene centralne mase koja se postepeno širi prema van, prateći izvorni oblik debla. Zbog blago dijagonalnog kretanja gornjeg dijela skulpture, ona bez obzira na masivni volumen dobiva na poletnosti. Uski linijski detalji poput čavala, urezanih linija i prirodnih pukotina drveta razbijaju monotonost mase, a grubo oblikovanje površine skulpture potezima obrade drveta naglašava kretanje volumena.

4. Rekonstrukcija i rekontekstualizacija organske forme

Kroz analizu organske forme i njenih interpretacija kroz povijest umjetnosti stvara se podloga za ciklus koji formu bazira na organskim oblicima životinjskih kostiju, fosilnih ostataka i fizionomije biljaka i gljiva. Primjenom likovnih elemenata teži se organskoj formi dati novi oblik i kontekst koji ima univerzalnu interpretaciju, ali je i dalje u skladu s tematikom svakodnevnice i osobnom poetikom. Organska forma kroz rekonstrukciju gubi svoju fizionomsku logičnost u svrhu stvaranja vizualno zanimljive forme koja je svježija i enigmatična. Apstraktnu biomorfnu skulpturu povezuje prastaro i urbano kroz simboličku transformaciju reciklažnog materijala koji poprima formu fosiliziranih ostataka što pobuđuje sjećanje na pradavno, ukazujući na to da društvo sadašnjice kao takvo neće opstati i postavlja pitanje što suvremeni život zapravo ostavlja za sobom.

Teži se i prema fizičkoj manifestaciji psihološkog „krajolika“. Za prikaz nagle promjenjivosti psihološkog i emocionalnog stanja autorice, delikatne forme ostaju nedorečene, neodlučne, djelomice nedovršene s grubim istranim rubovima. Napetu površinu skulptura probijaju rupe i pukotine kroz koje se može vidjeti njihova nutrina, a djelomice ogoljene konstrukcije istovremeno čvrsto definiraju bridove i naglašavaju krhkost. Materijaliziranje takvih formi njeguje intimnost autentičnog likovnog izričaja i razvoja osobne mitologije i reinterpretacije univerzalnih tema.

Karton je urbani materijal, korišten u svakodnevici konzumerističkog kapitalističkog društva za pakiranje i transport dobara. Kao otpadni reciklažan materijal on je lako dostupan, te je po svojim tehničkim svojstvima svestran i lagan za uporabu. Žica je fleksibilna i jednostavno se manipulira što omogućuje omeđivanje prostora čistom konturnom linijom. Kombiniranjem čistih kontura i vertikalnih potpornih dijelova, omeđeni prostor razlaže se na manje dijelove, organska silueta je opozicionirana manjim geometriziranim

djelovima. Ovisno o kutu gledanja forma žičane „skice“ se preklapa, ponavlja i time dobiva na vizualnom ritmu. Konstrukcije zbog tog načina gradnje izgledaju kao shematski prikazi (vidjeti sliku 24). Kaširanjem kartona preko žičane konstrukcije njegova se kruta industrijska forma mijenja, transformira. Iako je forma inspirirana fosilnim ostacima i životinjskim kosturima, ona ostaje nedefinirana i nedokučiva, izvorni oblik nadograđuje se i rekonstruira, rekonponira, dodaju se šupljine i istanjeni volumeni kako bi se forma vizualno obogatila. Ona se gradi i materijalizira kroz instiktivno namotavanje i spontanu likovnu igru. Sama forma nije konkretno definirana konstrukcijom. Promatrajući konstrukciju iz svih kuteva može se vidjeti naznaka željene forme, ali likovni problem određivanja usmjerenja ploha može se riješiti samo tijekom kaširanja. Forma se spontano gradi tijekom kaširanja, odlučuje se dinamika izmjenjivanja konveksno-konkavnih ploha. Konture konstrukcije mogu se negirati zatvaranjem i omeđivanjem samo nekih ploha i bridova. Ploha time postaje egzoskelet, ona djelomice obavija konstrukciju, lebdi nad žicom i implicira novu, kontradiktornu formu. Istražuje se međuodnos punog i praznog, zatvorenog volumena i prostora, a korištenjem istanjenih volumena dobiva se na dinamici i biomorfnom svojstvu skulpture.



Slika 24: Žičana konstrukcija

Površina je blago namreškane ujednačene teksture, a korištenjem drugih vrsta kartona na određenim dijelovima dobiva se izbrazdana tekstura. Kolorit nastaje optičkim miješanjem različitih nijansi smeđe boje papira i kartona što daje dojam drveta. Preklapanjem iskidanih komada grubih rubova nastaje vizualno zanimljiva tekstura, asocira na diskoloraciju i oštećenja koja bi se inače vidjela u fosilima. Tekst, boje i logotipi su jasno vidljivi i iskidani, služe kao ornamentalni vizualni detalj poput prvih umjetničkih intervencija, urezanih linija na kostima.

Kroz likovno istraživanje i analizu radova, ciklus skulptura postepeno se razvija iz plošnih, reljefnih formi utegnute i ujednačene površine do radova koji su vizualno zanimljivi zbog raznolikosti elemenata. Varijacije poput istanjenih masa i skulpture dobivaju na prostornosti i kompleksnosti. Također, razvija se sloboda i spontanost pri pristupu radu, plohe se ostavljaju nedovršenima i svježima te se time razbija zatvorenost volumena omeđenog kartonom.

Jako usmjereno osvjetljenje ključno je za potpunu realizaciju rada. Ono naglašava zaobljene i oštre bridove, usmjerenje i oblikovanje volumena te teksturu same površine. Sjene koje nastaju pri jakom osvjetljenju bitne su za doživljaj skulpture; sjena koja nastaje je distorzija siluete skulpture i ona je njen sastavni nematerijalni dio. Forma se preslikava na podlogu te sama skulpture „izniče“ iz nje i mijenja doživljaj samog prostora.



Slika 25: Utjecaj svjetla na doživljaj skulpture u prostoru

Skulpture postavljene u hipotetsku kompoziciju u izložbenom prostoru (vidjeti sliku 25) naglašavaju važnost pravilnog osvjetljenja. Pažljivom raspodjelom i organizacijom prostora moguće je ostvariti kruženja energije prostorom, suprostavljajući radove kontrastnih karakteristika kako bi se ostvario poliritam i kako bi pogled promatrača „skakao“ s jedne skulpture na drugu. Ambijentom i postavom nastaje svojevrstan ritualni prostor kroz koji se promatrač mora kretati kako bi dobio potpun dojam svake skulpture jer se ritam kompozicije i međuodnosi između skulptura mijenjaju ovisno o kutu gledanja. Cilj je probuditi univerzalnu arhaičku svijest te navesti promatrača da razmišlja o metamorfozi forme i njenom kontekstualnom značenju. Postavom u prostoru otvaraju se daljnje mogućnosti razvoja ciklusa. Skulpture se mogu međusobno kombinirati kako bi se stvorili mobilni, koji bi s jakim fokalnim osvjetljenjem postigli zanimljivo svjetlosno rješenje i ambijent u izložbenom prostoru. Također, moguće je u postavku uvrstiti i ambijentalnu glazbu i performans koji bi mogli dovesti do promjena u interpretaciji zbog uvođenja novog konteksta.



Slika 25: Primjer postavke u prostoru



Slika 26: *Progutat ću Sunce*, karton, žica, 2023.



Slika 27: *Naspram svega, idem dalje*, karton žica, 2023.

5. Zaključak

Kroz analizu pristupa organskoj formi kroz povijest umjetnosti i njene rekonstrukcije dolazi se do rekontekstualizacije univerzalnih tema i motiva koje su bile prisutne od samog početka čovjekovog likovnog izražavanja. Umjetnost je od koncepcije bila usko povezana s duhovnim životom čovjeka, te je ona proizašla iz njegove potrebe za samoizražavanjem i shvaćanjem svijeta oko sebe. Ona je sastavni dio mitologije i rituala koji se kroz vrijeme razvijaju u kompleksnije antropološke pojave.

Cilj ovog članka je razvijanje individualnog autorskog pristupa prema problematici oblikovanja organske forme uz naglasak poštivanja njene integrirane simbolike. Kroz slobodnu interpretaciju razvoja forme, aplikacijom estetskih principa i likovnih elementa te razmišljanjem o postavci u izložbenom prostoru u svrhu potpune realizacije koncepta izgrađeni su temelji za daljnja umjetnička istraživanja.

Literatura

- [1] Burl, A., Prehistoric stone circles, Shire Publications, 2005.
- [2] da Costa, V., Hergott, F., Jean Dubuffet: Works, Writings, Interviews, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
- [3] Damjanov, J., Likovna umjetnost, drugi dio, Školska knjiga, Zagreb, 1992.
- [4] Damjanov, J., Likovna umjetnost, prvi dio: uvod, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- [5] Dimitrijević, S., Težak-Gregl, T., Majnarić-Pandžić, N., Prapovijest, Naprijed d.d., Zagreb, 1998.
- [6] Elliot, G., Taylor, W. E., Swinton, G., Houston, J., Sculpture of the Inuit: masterworks of the Canadian Arctic, University of Toronto Press, 1971.

- [7] Fineberg, J., *Art since 1940: Strategies Of Being*, Laurence King Publishing, London, 2000.
- [8] Igloliorte, H., *Curating Inuit Qaujimagatuqangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum*, *Art Journal*, 76 (2), pp. 100–113, 2017.
- [9] Janson, H. W., *History Of Art*, Fifth edition, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1995.
- [10] Kovačić, K., *Kiparstvo javnog prostora (O potrebi novog susreta)*, *Art Bulletin*, 67, pp. 69 – 97, 2018.7
- [11] Kulenović, T., *Umetnost i komunikacija*, Veselin Masleša, Banja Luka, 1983.
- [12] Lipton, B., *Arctic Vision: Art of the Canadian Inuit*, *Archaeology*, 38(1), pp. 54–57., 1985.
- [13] Lyons, J., *Paleolithic Aesthetics: The Psychology of Cave Art*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26 (1), pp. 107–114, 1967.
- [14] Musabegović, S., *Mustafa Skopljak*, Sarajevo, 2010.
- [15] Shiner, L., "Primitive Fakes," "Tourist Art," and the Ideology of Authenticity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (2), pp. 225–234, 1994.
- [16] Sylevester, D., *Henry Moore*, Frederick A. Praeger, New York, 1968.
- [17] Wolfe, A. W., *Social Structural Bases of Art*, *Current Anthropology*, 10 (1), pp. 3-44, 1969.
- [18] <https://deirdrekelly.com/?p=1477>
- [19] <https://www.jstor.org/stable/community.29920483>
- [20] <https://mcmichael.com/event/ivory-bone-antler-and-horn-masterworks-of-inuit-sculpture/>
- [21] <https://museumofinuitartblog.wordpress.com/2012/04/13/lets-talk-about-whalebone>
- [22] https://www.nhmwien.ac.at/en/exhibitions/permanent_exhibitions/mezzanine_level

- [23] <https://nkessentials.com/art-design-jean-arps-organic-forms/human-concretion-1934/>
- [24] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-group-i-concourse-february-4-1951-t02226>
- [25] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-recumbent-figure-n05387>
- [26] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-upright-internal-external-form-t02272>

Marić, P.

ORLANDOV STUP

Sažetak: Tema ovog članka je Orlandov stup, važan dio identiteta Dubrovačke Republike, te najstarija sačuvana skulptura svjetovnog karaktera u Dubrovniku. Prikazuje povijesno-kulturne okolnosti grada u periodu koji prethodi nastanku stupa, a bitne su za formiranje ideje o njegovom postavljanju. Navode se podatci o povijesnom liku Rolanda, njegovoj pogibiji u klanu Roncesvalles, koji je poslužio kao predložak za priču u epu *Pjesan o Rolandu*, zahvaljujući kojem Roland postaje sinonim hrabrosti i junaštva, te branitelj Europe i njezina kršćanskog identiteta. Pored Njemačke, gdje je podignut najveći broj Rolandovih stupova, Orlandov stup našao je svoje mjesto i u Dubrovniku. Zahvaljujući arhivskim zapisima, opisać će se podizanje Orlandova stupa, pitanje autorstva i navesti funkcije i ulogu koju je imao kroz povijest.

Ključne riječi: Orlandov stup, javna skulptura, gotika, Bonino di Jacopo

Podatci o autorici: dr. art. Marić, P[atricia], Janjinska 3, 20000 Dubrovnik, Republika Hrvatska, maricpatricia842@gmail.com

Marić, P.

ORLANDO'S COLUMN

Abstract: The topic of this article is Orlando's column, an important part of the identity of the Dubrovnik Republic, and the oldest preserved sculpture of secular character in Dubrovnik. It shows the historical and cultural circumstances of the city in the period preceding the creation of the pillar, and are important for the formation of the idea of its installation. Datas are given about the historical character of Roland, his death in the Roncesvalles gorge, which served as a template for the story of the epic *The poet of Roland*, thanks to which Roland becomes synonymous with courage and heroism, and defender of Europe and its Christian identity. In addition to Germany, where the largest number of Roland columns was erected, Orlando's column found its place in Dubrovnik. Thanks to archival records, the erection of Orlando's pillar, the question of autorship will be described, and the functions and role he has played throughout history will be listed.

Key words: Orlando's column, public sculpture, gothic, Bonino di Jacopo

Author's data: Ph. D. Marić, P[atricia], Janjinska 3, 20000 Dubrovnik, Croatia, maricpatricia842@gmail.com

1. Uvod

Kulturna stopljenost Dubrovnika s klasičnim tradicijama Zapada te želja za samodokazivanjem unutar vlastitog podneblja izražene su posebno u kiparskim djelima od kamena oblikovanih rukama najznačajnijih umjetnika u službi Republike. Zalaganjem komunalne uprave, tada najnaprednijeg modela društvenog uređenja, postavljaju se javni spomenici svjetovnog sadržaja po izrazito humanističkim smjernicama. Među prvim takvim, znamenom političke autonomije je spomenik Orlandu. Veliki kameni pilon s likom viteza u dubokom reljefu iz 1419. godine, rad je Bonina di Jacopa iz Milana i domaćih majstora. Predstavlja prikaz legendarnog Rolanda čija je priča došla u Dubrovnik iz Italije i povezana je sa sukobom Dubrovnika sa saracenskim gusarom Spucenteom, kojega je, prema legendi, Rolando potukao kod otoka Lokruma. Podignut je na križanju dvaju glavnih trgova, između ondašnje općinske lođe i tornja javnog sata, pred crkvom sv. Vlaha, u vrijeme najžešćih mletačkih osvajanja Dalmacije. Time su vjerojatno željeli naglasiti snagu nikad potlačenog grada.

2. Politička i kulturna situacija Dubrovačke Republike XIV. i XV. stoljeća

Dubrovačka komuna sazrijeva u društveno-ekonomskom i političkom smislu, te za razliku od sjevernijih istočnojadranskih komuna, još od ranog srednjeg vijeka, iskače u civilizacijskom smislu. Već u XII. stoljeću zauzimaju poziciju važnog ekonomskog faktora na cijelom jadransko-balkanskom prostoru. To iskustvo će im omogućiti uspješno nošenje s političkim izazovima koji će dolaziti iz raznih smjerova zbog svog geopolitičkog položaja. Prisutna je zainteresiranost stranih sila za rastući grad. Strateški važan položaj privlačio je Saracene, Normane i Mlečane, koji su pokušavali osvojiti Dubrovnik, te

imati trgovačko uporište izvan vlastitog teritorija. Tek naslovno priznavajući tuđinsku zaštitu Dubrovčani su se posve jasno opredijelili za građenje samostalnosti, uspješno savladavajući sve prepreke koje su kočile napredak ovog dijela kršćanskog kontinenta, na krajnjem rubu zapadnoeuropskog svijeta. Mlečani su se 1358. godine, u vrijeme Ludovika I. Anžuvinca, Zadarskim mirom bili prisiljeni odreći svojih uporišta na istočnojadranskoj obali i prepustiti ih Ugarskoj. Dubrovnik se time oslobodio vlasti Venecije, te se politički ujedinio s ostalim hrvatskim zemljama. Kako bi zadržali svoju opstojnost i obranili se od brojnih neprijatelja, Dubrovčanima je odgovarao moćni zaštitnik, a njega su našli u Ugarskoj vlasti. Nakon smrti Ludovika 1382. godine, njegovu kćer Mariju oženio je češki kraljević Sigismund Luksemburški. Dubrovčani su i njemu potvrdili pripadnost ugarskom kraljevstvu. Oslobođeni ostalih političkih pritisaka iz ondašnjih centara moći, učvršćuju mehanizme samouprave komunalnog tipa. Spoznavši da prosperitet grada leži u trgovini, uspostavljaju veze s nizom gradova na Sredozemlju radi razmjene dobara te time potvrđujući orijentaciju prema Zapadu, ekonomsku i kulturološku. Primarni zadatak rastućeg grada bio je utvrđivanje obrambenog pojasa oko naselja, planska regulacija urbanih površina, jedinstvo javnih i privatnih prostora. [2]

2.1. Povijesni lik viteza Rolanda

Roland (? - 15. kolovoza 778.) bio je franački vojskovođa u službi kralja Karla Velikog. Povijesni podaci o Rolandu su vrlo oskudni. Povjesničar i dvorjanin na dvoru Karla Velikog te njegov biograf, benediktinac Einhard napisao je carev životopis, i u tom životopisu je naveo da je u bitci kod Roncesvallesa ubijen Roland, grof ili upravitelj pokrajine Bretagne. Bitka kod Roncesvallesa se odigrala u današnjoj sjevernoj Španjolskoj 15. kolovoza 778. između franačke vojske pod Karlom Velikim na jednoj, i Vaskonaca, predaka današnjih Baska, na drugoj strani. Kada se Karlo Veliki povlačio nakon

neuspjelog pokušaja da pokori Zaragozu i druge muslimanske gradove i države, došlo je do velike bitke. Vaskonci su tada, iznenadili Karlovu vojsku i nanijeli joj težak poraz. Stradao je veliki broj franačkih plemića, među njima i Roland. [7] Upravo na temelju tog događaja stvorena je epska legenda *Pjesan o Rolandu*, djelu ciklusa pjesama o Karlu Velikom, nastalom između druge polovine XI. stoljeća i početka XII. stoljeća. Stvorila je mnoštvo izmišljenih događaja, te tako Rolanda učinila Karlovim nećakom i idealom srednjovjekovnog viteštva. Vremenom se priča o Rolandu proširila diljem Europe, gdje su postavljeni stupovi s njegovim likom. [6] Prvi trag o Rolandovu stupu nalazimo u sjevernoj Njemačkoj polovinom XIII. stoljeća, točnije u gradu Halle 1240. godine. Od tada se sve češće javljaju u pojedinim sjevernonjemačkim gradovima. Stručnjaci se ni do današnjih dana nisu uspjeli usuglasiti oko točnog broja kamenih stupova u Europi jer je cijeli niz kasnijih kipova nastao kao kopija prethodnih. Orlandov stup to ime nosi samo u Dubrovniku, a talijanska je inačica imena Roland, dok u Njemačkoj nose imena Roland ili Ruland. Između njemačkih i dubrovačkog stupa postoje određene sličnosti, ali i razlike u veličini i unutar nekih ornamentalnih detalja. Zajednička im je simbolika koja upućuje na status slobodnog grada, odnosno autonomiju tih gradskih sredina u odnosu na njihove zemaljske vladare. Atributi su im također gotovo isti. Viteški mač predstavlja pravo autonomne sudske ingerencije, a štit na zaštitu od strane cara ili kralja. Gotovo svi kipovi su nadnaravne veličine. [4]

2.2. Podizanje Orlandovog stupa u Dubrovniku

Postavljanje Orlandova stupa u Dubrovniku vezano je za ideju slobode i boravak hrvatsko-ugarskog kralja Sigismunda u Dubrovniku krajem XIV. stoljeća. Oslobodivši se venecijanske vladavine, grad je uživao zaštitu hrvatsko-ugarskog kraljevstva. Nakon poraza u bitci kod Nikopolja 1396. godine, na povratku u Ugarsku, kralj boravi u Dubrovniku. Dubrovčani su

kralju očitovali vjernost, te je vjerojatno sam kralj upoznao Dubrovčane s postavljanjem Rolandovih stupova u njemačkim pokrajinama i ukazao takvu mogućnost podizanja stupa u Dubrovniku. Time bi grad istaknuo svoju samostalnost s obzirom na Veneciju koja je u svim gradovima kojima je vladala postavljala Markove lavove. Pored toga, postavljanjem Orlanda počastio bi i svog zaštitnika kralja Sigismunda koji je uživao veliki ugled u Dubrovniku. Čak je 1435. godine postavljena kamena ploča između dva prozora, s lijeve strane glavnog ulaza u Knežev dvor, s natpisom da je predgradnja dvora i atrija izvršena za vrijeme vladanja cara Sigismunda. Poznato je da je vlada rijetko dozvoljavala da se ime zaslužnih ljudi istakne na javnom mjestu, pa je i ovaj čin dokaz iznimnog poštovanja i zahvalnosti Dubrovčana tom kralju.

Ideja je zaživjela, te se stup u gradu pojavio oko 170 godina poslije prve pojave Rolandova stupa u Njemačkoj. I ovdje se slavi Orlandovo junaštvo, te veže junaka uz početke života Dubrovnika. Dubrovački kroničari pišu kako je junak pritekao u pomoć Dubrovniku kada je saracenski gusar Spucent opkolio grad, te da je 783. godine potukao kod Lokruma saracenske gusare i uhitio Spucenta. Iz zahvalnosti prema navodnom događaju, Dubrovčani su podigli Orlando počasni kip. Isto to piše i dubrovački kroničar Nicola Ragnina (1494.-1582.), premda je poznato da je Roland već 778. godine poginuo prelazeći Pirineje, pa se navedeni događaj uistinu nije mogao ni dogoditi.

U arhivskim dokumentima iz tog perioda ne nalazi se spomen o Rolandovu stupu. Ne spominje se ni u dubrovačkom statutu iz 1272. godine, što znači da nije tada postojao.

U prvoj polovini XIV. stoljeća, u dubrovačkim arhivskim knjigama spominje se kameni stup „carrus“ – kar. Istog značenja je i „pranger“ (palus infamans – sramotni stup). Stajao je na glavnom trgu, a uz stup su bili kažnjavani osuđenici sa lakšim prestupima. Takvo izlaganje uz stup predstavljalo je najveću sramotu. Teža kažnjavanja vršila su se van grada, vjerojatno na

Dančama. I krajem XIV. te početkom XV. stoljeća često se spominje kameni stup, ali još ne kao Orlandov stup. [4]

Prvi pisani trag o Orlandovom stupu datira iz 1417. godine. U arhivskom dokumentu se navodi da je Malo vijeće navedene godine naredilo isplatu nekom Ratku Tičivčiću za kamen kara koji je donio. To je bio kamen za izradu Orlandova stupa. Ujedno je naređeno da se ugovori posao s klesarom Antunom, te da pronađu ostale majstore kako bi napravili taj kar, ne praveći na njemu ništa osim samog Orlanda, kao što je na starom karu. Sudeći po navedenom, ipak je postojao još jedan stariji Orlandov stup, mada se među arhivskim dokumentima ne nalazi traga o tome. S obzirom da ne postoji pisani trag vezan uz taj prvotni kar, možemo pretpostaviti da je bio vrlo kratko izložen, a možda je bio i drven jer su prvi Orlandovi stupovi u njemačkim gradovima bili drveni. Tome u prilog ide otkriće temelja s kružnim utorom za usađivanje drvenog stupa koji je pronađen uz sjevernu stranu njegovog podnožja, prilikom arheoloških istraživanja 2007. godine. [5] Ipak, s obzirom da Dubrovnik obiluje kamenom, kamena skulptura je bila razvijena još u ranom srednjem vijeku, pa o materijalu izrade možemo samo nagađati. Nakon podizanja, donesen je zaključak 7. lipnja 1429. godine da se oboji i pozlati novi kar.

2.3. Autor stupa, osnovne stilske karakteristike i namjena

Početak XV. stoljeća, Dubrovnik bilježi pojačanu graditeljsku aktivnost i ubrzani razvitak. Kiparstvu je pridana velika važnost, a skulptura se u ovom razdoblju počinje koristiti kao sredstvo u urbanističkom uređenju grada. Ranije su kiparska ostvarenja uglavnom dio arhitektonske cjeline, a sada dobiva vodeće mjesto u vanjskom prostoru. Skulpturom se pokazuje prestiž i moć novonastale Republike. Orlandov stup zbog svoje simbolike dobiva istaknuto mjesto na glavnom trgu. [3] Povjesničari umjetnosti nisu oduvijek bili sigurni kome pripada autorstvo, ali danas se smatra da je stup izradio majstor Bonino

iz Milana. Bio je primljen u službu protomajstora crkve svetog Vlaha, a pozvan je u Dubrovnik upravo zbog tog zadatka. Oženio se Dubrovkinjom iste godine kad je naručena gradnja Orlandova stupa. Suradio je s brojnim lokalnim majstorima koji su klesali prema njegovim nacrtima. Mladi vitez u oklopu ornamentalnog karaktera i bezizražajna lica ukazuje na povezanost s Boninovima načinom oblikovanja ljudskog lika. Monumentalni kameni četverokutni stup s čije prednje strane je, u visokom reljefu, isklesan stojeći lik mladog viteza s dekorativnim kovčama karakterizira jednostavnost, blago lice s arhajskim osmjehom. Vitez je prislonjen na gotičku nišu tipa monofore, obučen u ratnu odoru, pancirnu košulju, verižni ovratnik, prsni oklop, štitnik za ramena, te na koljenima i laktovima štitnike srolskog oblika. Lijeva spuštenu ruku drži štit s blago zaobljenim rubovima, ukrašen gotičkim motivima s trolistom. Uzdignuta desna ruka drži neostilski brončani mač. Taj mač je replika izgubljenog izvornog mača. O boku mu visi bodež. Postavljen je na istom mjestu gdje je prije bio stari kar, i to ne prije mjeseca svibnja 1419. godine jer postoji arhivski podatak da je Malo vijeće od 13. 05. 1419. donijelo zaključak kojim se određuje uklanjanje starog i postavljanje novog kara na istom mjestu.

Orlandov stup je dugo bio jedini svjetovni spomenik posvećen nekoj ličnosti i kao takav ne postoji ni u jednom drugom mediteranskom gradu. Visok je 5,17 metara, a sagrađen od kamena u gotičkom stilu. Oznaka dubrovačkog lakta referira se na privilegij slobodne trgovine i vlastitog carinskog režima. Duljina Orlandovog lakta u dužini od otprilike 51 centimetar, predstavljala je osnovnu mjernu jedinicu Republike, a bila je urezana u prvi skalin. Stup je prvenstveno služio kao mjesto na kojem su se izvikivale sve odluke gradskih vlasti, a služio je i kao stijeg za svečanu zastavu svetog Vlaha. Kod Orlanda su se vršile i javne dražbe, vodila se trgovina i drugi poslovi. Na vrhu stupa je u svrhu oglašavanja bila četverouglasta ravnina ograđena sa tri strane željeznom

ogradom. Današnja ograda je u stilu neogotike u skladu s gotičkim nišama na stranama stupa postavljena prilikom obnove spomenika.



Slika 1. Orlandov stup

2.4. Obaranje stupa i njegovo ponovno postavljanje

U Dubrovniku je bio običaj da se u temelje javnih zgrada i spomenika prilikom gradnje postavi metalna ploča s natpisom o vremenu podizanja objekta. Jak vjetar je 6. siječnja 1825. srušio Orlandov stup, te je tom prilikom u podnožju stupa pronađena bakrena pločica ispisana polugotičkim slovima. S obzirom da se sa pločice nije mogla točno pročitati godina postavljanja, pretpostavljalo se da je stup postavljen u svibnju 1418. godine, što je pobijeno zaključkom Malog vijeća od 13. svibnja 1419. kojim daju ovlaštenje službenicima kara Gučetiću i Palmotiću da skinu stari kar, a na njegovo mjesto postave novi. Prilikom pada došlo je do prelamanja monolitnog stupa pri dnu. Oštećen je ugao postolja pod desnom nogom viteza, te istaknuti dijelovi skulpture. Nestao je vitezov nos, donji dio štita i utor bočno od glave, te šaka s mačem. U vrijeme rušenja stupa, Dubrovnik više nije neovisan, nego pod vlašću Austrijanaca. S propašću Republike, na Bečkom kongresu 1815., Orlando je izgubio svu simboliku, ostavši tek uspomenom na nekadašnju samostalnost. Nakon toga događaja odnesen je u Knežev dvor, gdje je nemarom austrijske vlasti ležao više od pola stoljeća. Austrijanci očito nisu bili zainteresirani za vraćanje spomenika na izvorno mjesto. To su učinili dubrovački rodoljubi, dugogodišnjim inzistiranjem, te njihovim zalaganjem, nakon restauracije stup je vraćen na staro mjesto. Na glavni trg postavljen je 1878. godine nekoliko metara dalje. Najveća promjena bila je njegova orijentacija. Ranije je Orlando gledao prema istoku, prema glavnim gradskim vratima, a ponovnim postavljanjem usmjeren je prema sjeveru, leđima okrenut crkvi Svetog Vlaha. Iznad glave ugrađena je ploča s natpisom koja govori o tri važna događaja vezana uz stup, a to su prvo podizanje, rušenje i ponovno postavljanje. Godina prvog podizanja, kao što je ranije navedeno nije 1418., nego 1419. (prema arhivskim dokumentima). Provedbom stilskog restauriranja Orlanda izliven je novi neostilski brončani mač, izvedena je i neogotička kovinska ograda na vrhu stupa u skladu s gotičkim nišama na bočnim stranama. [2]

2.5. Simbolika Orlandovog stupa

Orlandov stup je već 600 godina simbol nečeg stalnog, te mu pripada nezamjenjivo mjesto u slici Grada. U Držićevu Dundu Maroju na Pometovo pitanje što je nova u Dubrovniku, jedan od likova odgovara da je Orlando na mjestu, pa tako možemo znati da je već sredinom XVI. stoljeća taj kip bio simbolom nepromjenjivog. Ipak u najstarijim grafičkim prikazima Grada, nigdje nema prikaza Orlandovog stupa. Nalazi se prikazan na tri vedute, jedna je s grbom obitelji Božidarević u Kneževom dvoru, zatim veduta na oltarnoj pali Antonija De Bellisa „Bogorodica u slavi sa sv. Vlahom i sv. Franjom“ u dominikanskoj crkvi, te veduta iz obitelji Saraka koja predstavlja najrealističniji prikaz grada prije velike trešnje. Spominje ga u literaturi Filip de Diversis 1440. godine u „Opisu slavnoga grada Dubrovnika“ gdje piše o velikom kvadratnom stupu na koji je uklesan lik Orlanda. [1]

Tijekom minule povijesti slao je različite simboličke poruke. Osim isticanja državne samostalnosti, predstavljao je snažan simbol pravnog poretka i važnu osovinu gradskog života, kao i mjesto vjerodostojnosti i pravde. Upravo zbog toga, ovu je skulpturu nemoguće razumjeti izvan njenog prostornog i socijalnog konteksta. Iako je funkcija Orlandovog stupa odavno iščeznula, on i dalje ima veliku spomeničku vrijednost, zbog čega se neprekidno istražuje i obnavlja, te je najglasniji podsjetnik na dugu i bogatu dubrovačku prošlost. Zaštićen drvenim daskama tijekom srpske agresije na Dubrovnik, bio je simbol otpora i slobode Dubrovnika i Hrvatske tijekom Domovinskog rata.

3. Zaključak

Povijesno tkivo Dubrovnika prepuno izuzetnih znamenja naglašava htjenja jedne bogate sredine za reprezentativnim izražavanjem i iskazivanjem kulturnih dometa vrhunskog ranga. Tijekom stoljeća mnogo toga su izgradili i oblikovali, te protkali simbolikom opstojnosti i osjećajem samosvijesti koju su

ugradili u djela javne namjene. Među prvim takvim znamenjima je spomenik Orlandu, po svemu najmonumentalniji simbol društvenog poretka. Svjedočio je o političkoj nepokolebljivosti neosvojitog grada. Postavljanjem spomenika svjetovnog sadržaja univerzalnog značenja, te prihvaćanja humanističkih načela djelovanja, u dubrovačkoj sredini nastaju i drugi svjetovni sadržaji. Ipak, teško je naći skulpturu koja je do te mjere prožeta značenjima političkog, javnog, povijesnog i simboličnog. Lik Orlanda ujedno je i najbolji likovni prikaz ratnika u punoj ratnoj spremi u ovom dijelu Europe.

Literatura:

- [1] De Diversis, F., Opis slavnoga grada Dubrovnika, Zdenka Janeković Römer, Dom i svijet, Zagreb, 2004.
- [2] Fisković, I., Povijesni biljezi dubrovačkog identiteta, Dubrovnik, časopis za književnost, znanost i umjetnost, Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, god. 4, str. 79-99, Dubrovnik, 1993.
- [3] Fisković, I., Zlatno doba Dubrovnika, Kiparstvo, Muzejski prostor Zagreba i Dubrovnika, Zagreb, 1987.
- [4] Mitić, I., Orlandov stup u Dubrovniku, Anali Historijskog instituta HAZU u Dubrovniku, X-XI, 1966.
- [5] Zavod za obnovu Dubrovnika, Izvješće o restauratorskim zahvatima, Dubrovnik, 2007.
- [6] <https://hr.wikipedia.org> > wiki > Roland
- [7] <https://www.enciklopedija.hr> > natuknica

Mlinarević-Cvetković, A.

LIKOVNI RAZVOJ DJECE PREDŠKOLSKOG I RANOG ŠKOLSKOG UZRASTA

Sažetak: U ovom članku govori se o likovnom razvoju djece predškolskog i ranog školskog uzrasta. Svaka faza dječjeg razvoja donosi novi način likovnog izražavanja. Analiza članka kreće od razvoja djeteta kroz likovnu igru pomoću koje istražuje sebe i svijet oko sebe. Zastupljene su i faze likovnog razvoja djece te je naglašena njihova važnost za razvoj likovnih tipova djece koji su uvjetovani likovnim sposobnostima i uporabom likovno-izražajnih sredstava. U završnom djelu izneseni su određeni zaključci te su dane smjernice za daljnja istraživanja.

Ključne riječi: djeca, likovna kultura, likovni razvoj djece, likovni tipovi djece

Podatci o autorici: mr. art. Mlinarević-Cvetković, A[ndrijana], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, andrijana.mlinareviccvetkovic@alu3.sum.ba

Mlinarević-Cvetković, A.

ART DEVELOPMENT OF PRESCHOOL AND EARLY SCHOOL AGE CHILDREN

Abstract: This article discusses the artistic development of preschool and early school age children. Each stage of children's development brings a new way of artistic expression. The analysis of the article starts from the child's development through art play, a medium which enables children to explore themselves and the surroundings. The stages of children's artistic development are also represented and their importance for the development of children's artistic types, which are conditioned by their artistic abilities and the use of artistic means of expression, is emphasized. In the final part, certain conclusions are presented, and guidelines for further research are given.

Key words: children, artistic culture, artistic development of children, artistic types of children

Author's data: Master of Art Mlinarević-Cvetković, A[ndrijana], University of Mostar, Academy of Fine Arts in Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg Bosnia & Herzegovina, andrijana.mlinareviccvetkovic@alu3.sum.ba

1. Uvod

Dijete, kao kreativno biće, možemo usporediti s praznom podlogom koja nema svoje granice ili rubove te je slobodna u svom izražavanju i kreiranju. Da bismo to još jasnije oblikovali, možemo se poslužiti metaforom i reći da je dijete kao ptica u letu koja, osim što ju je teško uhvatiti, kad se uhvati, gubi karakteristike ptice jer je zaustavljen njezin let. [4] Metodologija likovne kulture predškolske i rane školske dobi interdisciplinarna je znanost s utemeljenim spoznajama i izgrađenim teorijskim stavom. Služi se pojmovima iz općeg i likovnog razvoja djeteta kroz dječju psihologiju, likovni jezik, vizualnu i likovnu poruku, kao i mnoge druge elemente koji utječu na likovni razvoj. Svaka pojava sama po sebi je složena i može se razumjeti ako se upoznaju svi dijelovi njezine strukture u kojoj se svaka pojava istodobno mijenja i razvija. Svaki čovjek, pa tako i dijete, subjekt je likovnih procesa jer u njima sudjeluje kao korisnik ili stvaratelj. Likovnim izražavanjem potiče se razvoj individualnosti djeteta, osamostaljivanje, samosvjesnost pri rješavanju zadataka, pravo na vlastiti izraz i osobni stav. Društvo i obitelj također utječu na razvoj likovnog odgoja kod djece. Ako je odnos između odgajatelja ili učitelja i djeteta ravnopravan, međusobno se uvažavaju i dogovaraju, dijete se osjeća slobodno u takvoj okolini te ona pogoduje njegovom razvoju i slobodi, iz čega se razvija vizija okoline koja ne ugrožava pojedinca. Postoji i autoritarni i indiferentni pristup djeci. Autoritarni pristup temelji se na tradicionalnom načinu u kojem dominira odgojitelj ili učitelj, a u inferiornom je odgojitelj ili učitelj ravnodušan ili nezadovoljan u odnosu na dijete pa ono nalazi rješenja koja mu odgovaraju. Obitelj i unutarobiteljski odnosi imaju veliku važnost u odgoju i razvoju djeteta. Ti odnosi oslikavaju odnose u društvu. Topao odnos svih članova obitelji, koji se međusobno uvažavaju, utječe na sigurnost, uravnoteženost i individualni razvoj djece. Okolina u kojoj se djeca razvijaju vrlo je važna. Okolina baštini likovne i druge vrijednosti koje

razvijaju kulturni život, čuva i njeguje tradicionalne kulturne vrijednosti i potiče na stvaranje i razumijevanje novih vrijednosti. Ona potiče i razvija svijest mladih i pogoduje razvoju djeteta. Kroz likovne aktivnosti potiču se međuljudske aktivnosti, kao što su komunikacija, igra, stvaralaštvo, spoznaje, psihologija. Također se upoznaju različiti materijali koji su opipljivi i vizualni, različiti načini rada i izražavanja te se razvijaju estetske vrijednosti. Likovni jezik je univerzalan i kroz tu univerzalnost svaki se pojedinac, pa i dijete, razvija kao jedinka njegujući vlastitu originalnost. Osobe koje odgajaju djecu kroz odgojnu likovnu komunikaciju moraju posjedovati široku kulturu, kreativnost te biti otvorene za prihvaćanje novih ideja, posjedovati sposobnost povezivanja, razvijanja i osuvremenjivanja odgojno-obrazovnih postupaka te tako poticati njihov napredak. [3] U ovom članku istražit će se likovni razvoj djece kroz različite faze koje su bazirane na početnim i upoznavajućim fazama oblikovanja crte, njezine gradnje i razvoja. Približit će se i objasniti posebnosti i specifičnosti djece preko načina razvoja i oblikovanja likovnog rada i pružiti uvid u različite likovne tipove koji su uvjetovani likovnim sposobnostima te uporabom različitih likovnih sredstava.

2. Igra i dijete

„Ako želite da djeca budu pametna, čitajte im bajke. Ako želite da budu još pametnija, čitajte im još bajki.“ (Albert Einstein) [7]

Učeći kroz igru djeca se navikavaju i na socijalna ponašanja te razvijaju intelektualne i motoričke sposobnosti. Igra je najočitija u dječjoj dobi, a obilježava sva razdoblja čovjekovog života. Johan Huizinga, nizozemski povjesničar umjetnosti, smatra da igra utječe na stjecanje ljudskog znanja i da se temelji na natjecanju. Natjecanje potiče djecu na usvajanje novih sposobnosti i znanja. Igra je najprirodnija stvar u čovjekovu životu i potpuno zaokuplja dječju pozornost i koncentraciju stvarajući osjećaj neopterećenosti

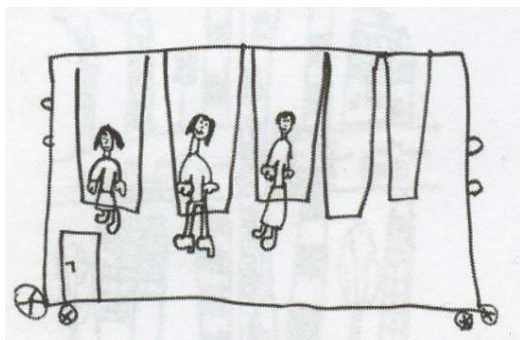
te razvija maštu i kreativnost. U igri je dijete svjesno svojih misaonih procesa kojima slobodno pristupa i postupno stječe kontrolu nad onim što je moglo izvesti samo uz pomoć odraslih. Iako čovjek cijeli život ostaje zaigran u određenoj mjeri, samo kao dijete svjesno ostavlja prostor za potpuno iskreno i neopterećeno uživanje u igri. U odrasloj dobi, zbog opterećenosti, gubi se ili zapostavlja potreba za igrom. [4] Prema pedagogiji Rudolfa Steinera najkarakterističnije dječje svojstvo je povezanost duhovnog i tjelesnog. Dok odrasli svoje emocije kontroliraju, trude se da budu nevidljive, djeca instiktivno čine suprotno: kad su ljuti, mogu lupati nogama o pod ili kad su sretni, skaču od radosti. [1] Potrebu za aktivnošću djeca osim kroz igru izražavaju pokretom, pjesmom, proizvodnjom zvukova, govorom i pronalaskom novih riječi. Dijete se razvija kroz različite aktivnosti, u njima se osjeća povezano sa svijetom i ne pravi razliku između estetskih, društveno-etičkih i znanstveno-spoznajnih sadržaja. U likovnoj igri ono istražuje sebe i svijet oko sebe služeći se različitim likovnim tehnikama koje mu omogućavaju nova iskustva i spoznaje. Likovnim procesom kroz različita likovna područja njeguje se i razvija likovna radoznalost, usvaja se likovni jezik, razvija memorija, mašta, estetski senzibilitet, vizualna percepcija, osjećaj za prostorne odnose i još mnogo toga. Igra i likovno stvaralaštvo su međusobno povezani i dijete kroz igru izražava i likovno stvaralaštvo smatrajući ga oblikom vlastite igre. Ono nacrtani oblik, loptu, auto, lutku, medu itd. može smatrati objektom svoje igre. Preko likovne aktivnosti dijete upoznaje vlastite osobine.

3. Likovni razvoj djece

Kontinuirani likovni razvoj djeteta može se pratiti ovisno o potencijalnim mogućnostima djeteta i odgovarajućem utjecaju okoline. Tijek različitih promjena označava se kao kontinuitet likovnog razvoja gdje se podrazumijeva

razvoj likovnih sposobnosti tijekom cijelog života, od najranijeg djetinjstva do zrelosti.

Tijekom općeg i likovnog razvoja djeca postižu napredak u likovnom oblikovanju, pri čemu u različitim fazama isti motiv različito realiziraju, ali se ti radovi mogu prepoznati kao rad istog djeteta. Likovnim razvojem, uz intelektualne značajke, djeca razvijaju i estetske sposobnosti kao i socijalnu zrelost. Tijekom vremenskog kontinuiteta svaka dječja dob utječe na izbor sadržaja likovne kulture, na planiranje rada, pri čemu su bitni raspodjela i postavljanje zadataka dok se postupno kroz metodologiju uvode kompleksniji zadatci koje dijete može realizirati. U tom procesu dostizanjem jedne razine razvojne faze, dijete prelazi u sljedeću, višu fazu. [3]



Slika 1: *Autobus*, 4 g. i 5 mj.



Slika 2: *Autobus*, 5 g. i 5 mj.



Slika 3: *Autobus*, 6 g. i 5 mj.



Slika 4: *Autobus*, 9 g. [3]

Dječji likovni radovi na 1., 2., 3. i 4. slici sadrže istu temu, autobus. Razlikuju se u tehnikama kojima su se služili u realizaciji rada, kao i u načinu rada. Dijete od 4 godine i 5 mjeseci izražava se crtežom koji je sveden na obrisne crte, pri čemu se služi okomitom kompozicijom kako bi nacrtalo putnike u autobusu. Putnici doslovno lete donjim rubom prozora autobusa, što odaje dojam da se ljuljaju na ljuljački. Dijete autobus crta plošno te prikazuje svjetla, kotače koji se nižu jedan iza drugoga prikazujući i onaj dio koji se ne vidi takozvanim rendgen-crtežom koji je vidljiv i u prikazu ljudi koji se nalaze u autobusu, ali su prikazani kao da su zalijepljeni na njegovu bočnu stranu. Na slici 2 dijete od 5 godina i 5 mjeseci uz crtačke elemente dodaje i boju. Autobus gradi poput arhitekture, u više redova poput egipatskih freski u kojima dominira okomita kompozicija. Kao i u prvom radu i u ovom je prisutan transparentni rendgenski crtež koji je slojevitije posložen. Dijete prikazuje autobus na dva kata i na svakom prozoru grupira nasmiješene ljudske glave koje lebde bez uporišta. Njihove glave nisu povezane s njihovim geometriziranim tijelima. Imaju iste karakteristike, oči kao dvije točke, isti osmijeh i 5-6 dijagonalno postavljenih crta koje predstavljaju vlasi kose. U prvom planu dominira semafor kao način emotivne proporcije, gotovo u istoj razini nalazi se i autobus, a ulica je postavljena na donji rub papira. Dijete dobro odvaja oblike jedne od drugih, na autobusu koristi jači intenzitet boje, a u pozadini svjetliji, nesvjesno naglašavajući perspektivu i dubinu. Sliku 3 nacrtalo je dijete od 6 godina i 5 mjeseci i prikazuje jednostavniju shemu autobusa koja je konturnom linijom slična njegovoj realnoj konturi. Na ovom crtežu dijete ne prikazuje putnike. Koncentrirano je na oblik autobusa i grupaciju većih i manjih oblika koje tretira različitim bojama, a oni predstavljaju prozore autobusa. Također je prikazan i ograničeni put koji se sastoji od dvije blago valovite crte. Put ne vodi nigdje, zatvorenog je karaktera. Dijete ne pokazuje veliku zainteresiranost za temu tj. izgled autobusa, za razliku od prva dva crteža. Djetetov interes je na kretanju autobusa što je karakteristika za

izraz mlađe djece, ali prostor prikazuje sukladno svojoj dobi. Sunce se nalazi iza autobusa i prikazano je plavom bojom dok su njegove zrake krivudave i dodiruju autobus.

Slika 4 prikazuje napredak u analizi teme koja je u skladu s djetetovim godinama. Dijete od 9 godina koristi tempere na blago rozoj podlozi koja isijava i stvara zanimljivo likovno rješenje. Autobus se nalazi u prvom planu na crnom putu koji kao ploha dominira na radu. Autobus je na dva kata s uočljivim ritmom većih prozora na donjem katu i manjih na gornjem. Putnici su prikazani na svakom prozoru, različito su usmjereni od *en faca* do profila i različitih su veličina što pokazuje izvanrednu kreativnost i sposobnost djeteta da uočava detalje i pokrete. Na ovom radu dijete dijeli prostor u tri vodoravne linije, gdje prvu čini autobus i automobil, drugu kuće u nizu i treću brda i nebo u pozadini. Na taj način prikazuje prostor i dubinu na likovnom radu. Vodoravne linije su podijeljene crnom bojom. Dominira prva, koja čini cestu, zatim druga, tanja, koja povezuje kuće u nizu i treća, tanka valovita linija, koja čini granicu između vrha brda i neba. Između prve i druge linije dijete je na rozoj podlozi prikazalo figure u pokretu.

3.1. Likovni razvoj djece kroz različite faze

Prva faza u razvoju djeteta je faza šaranja koja se razvija u dobi od 1 godine i 5 mjeseci do 3 godine i 5 mjeseci. U ovoj fazi razvijaju se različite grupacije šaranja, od pravolinijskih crta do kružnih, a kasnije se javljaju pravolinijski potezi, skakutanje po podlozi, udarno šaranja te razni oblici od križa do klupka, s relativno dobrim i harmoničnim rasporedom linija. Krugovi označavaju početne napore da se konkretizira neki oblik, kao što je kuća, auto, čovjek i drugo. Zanimljivo je da u ovoj fazi djeca nemaju težište, njihove šare se mogu promatrati s bilo koje strane podloge.



Slika 5: Slijeva nadesno: Davorin (3 g. i 2 mj.), Davorin (3 g. i 3 mj.),
Davorin (3 g. i 5 mj.)

Faza sheme razvija se u dobi od 3 godine i 6 mjeseci do 5 godina. Djeca u ovoj fazi crtaju „glavonošce“, imajući potrebu da nešto prikažu, ali taj prikaz biva siromašan. Može se prepoznati motiv kojem nedostaju detalji. Razlog takvog prikaza je početna faza upoznavanja s tehnikom, gdje dijete ima predodžbu o oblicima i figurama, i znak je važnosti prikaza za dijete. Ljudski lik crtaju s licem, a udovi su prikazani bez oblika tijela. Na licu su nacrtane oči i usta, a kasnije prikazuju nos, uši i kosu. Tijelo najčešće prikazuju geometrijski u obliku kruga, pravokutnika ili trokuta, a ruke su prikazane kao tanke crte. Ruke na krajevima imaju više crta koje simboliziraju prste, čiji broj može biti veći ili manji zbog nepoznavanja brojenja. Zanimljivo je kako u ovoj fazi imaju središnju točku, a to je glavni pravac, koji je vertikalni i prikazuje ljudsko tijelo i horizontalni, koji prikazuje životinje. [3]



Slika 6: Lijevo: Magdalena (3 g. i 8 mj. i 3 g. i 9 mj.),
desno: Davorin (4 g. i 7 mj. i 4 g. i 8 mj.)



Slika 7: Magdalena, 4 g. i 4 mj.



Slika 8: Davorin, 4 g. i 10 mj.

Faza razvijene sheme javlja se u dobi od 5 godina i traje do 8 godina. U ovoj shemi prikaz oblika i figura potpuniji je i detaljniji. Dodaju su uši, kosa, obrve i vrat, a na tijelu ruke i noge poprimaju debljinu. Djeca u ovoj fazi crtaju i odjeću i obuću kao i mnoge detalje koje uočavaju. Također prikazuju i simbole koji pokazuju simpatiju prema određenoj osobi. Teme koje djeca prikazuju u ovoj fazi su raznovrsne, a najčešće su to aktivnosti u kući i vani u igri. Pokret prikazuju profilom glave, kao i pokretima ruku i nogu, znaju savijati udove i pokretati cijelo tijelo. Prostornu perspektivu označavaju vodoravnom crtom u dnu papira i taj dio predstavlja zemlju. Druga crta javlja se na vrhu i

predstavlja nebo. Razvojem djece pojavljuje se više vodoravnih crta koje su paralelne i označavaju objekte u drugom planu nakon čega dolazi do podizanja vodoravne crte koja simbolizira zemlju kad se u prikazu objekata javlja pojava prevaljivanja. Važno je naglasiti da određena djeca svojim radom mogu biti naprednija od zadanih norma određene faze kao na slici 7.



Slika 9: Magdalena, 6 g.

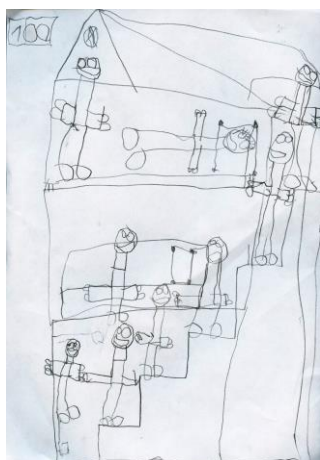
U dobi od 8 do 10 godina javlja se faza oblika i pojave. U ovoj fazi dijete primjećuje sve više detalja u svojoj okolini, koncentracija je maksimalna i obogaćena detaljima na figurama i oblicima. Razvija se realnost prikaza gdje dijete prikazuje profil, pokret i objekte u prostoru. Dijete promatranjem razvija precizniju svijest o svijetu pa se uz oblike i figuru javljaju elementi pokreta figure, koji su okarakterizirani prikazom profila i prostora. U ovoj fazi prostor je prikazan opisno. [3]



Slika 10: Magdalena, 8 g. i 4 mj.

3.2. Različite osobine dječjeg likovnog izraza

U dobi od 4 godine i 6 mjeseci do 9 godina u dječjim radovima zapažaju se različite značajke dječjeg likovnog izraza. U transparentnom rendgenskom crtežu izraženo je zanimanje djece za pojave iz vanjskog svijeta. Javlja se transparentnost dječjeg crteža na kojem djeca prilikom prikazivanja kuće prikazuju sve što znaju da se nalazi u kući, bez obzira što te elemente ne možemo vidjeti. Crtaju i sve ono što misle da se u kući događa, osobe kako kuhaju, sjede oko stola, odlaze na spavanje i slično. Prikazat će i što se sve nalazi u vrećici kupca iz trgovine ili predmete u džepu i slično. Njihovi crteži su poput ljudskog tijela na rendgenu.



Slika 11: Davorin, 5 g.



Slika 12: Magdalena, 5 g. i 2 mj.

Dinamičnost crteža karakteristična je kad djeca žele prikazati pokret i osobito ljudske figure u nekoj radnji koju pokušavaju objasniti. Zbog toga crtaju produženu ruku koja im pomaže nešto uhvatiti. Osim pokreta figure ovdje nastoje prikazati i kretanje auta ili drugog prijevoznog sredstva.



Slika 13: Magdalena, *Ana lovi Elsu*, 5 g. i 4 mj.,

Prevaljivanje crteža se javlja u dječjim crtežima zbog teškoće u prikazu prostora. Drugi plan djeca prikazuju na paralelnoj crti koja se nalazi iznad prvog plana. Na taj način pokušavaju objasniti prostorne relacije. U ovakvim crtežima, ako prikazuju prostor na razini zemlje, mijenjaju se težišne crte pa će put koji se kreće od donjeg ruba prema gornjem dovesti do rješenja koja izgledaju nerealno te će kuće ili stabla izgledati kao da su prevaljena.



Slika 14: Magdalena, 8 g. i 4 mj.

Cjelovitost prikaza motiva nastaje kao posljedica dječjeg sveukupnog shvaćanja pojava u okolini. Kad se djeci zada zadatak da prikažu neki oblik, npr. loptu, sladoled, igračku ili kuću, dijete će prikazati širu sliku koja je sadržajnija od pojedinosti koja je zadana. Na crtežu je u prikazu kuće djevojčica koristila rasklapanje oblika. [2]



Slika 15: Magdalena, *Kuća*, 6 g. i 2 mj.,

3.3. Različiti likovni tipovi djece uvjetovani likovnim sposobnostima

„Djeca su čarobnjaci mirisa, boja i zvuka i nitko nije veći majstor u otkrivanju tih titravih tajni od djece.“ (Miroslav Krleža) [6]

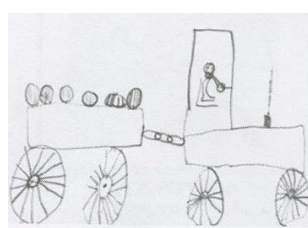
Kao i svako ljudsko biće, i djeca imaju određene osobine koje su vidljive u njihovim likovnim radovima. Kroz razvoj djeca biraju motive i tehnike koje im najbolje odgovaraju. Vizualni tip su djeca koja teže da im likovni izraz bude realan. Njihovo zapažanje je točno i lako se izražavaju motivima iz okoline. Imaginarni tip su djeca čiji se likovni izraz temelji na mašti, sklona su imaginarnom, a realne motive prikazuju na neobičan i iznenađujući način. Intelektualni tip su djeca čiji se likovni izraz temelji na vizualnom pamćenju i likovno-kreativnom mišljenju. Dijete racionalno planira i oblikuje likovni rad. Ekspresivni tip su djeca koja likovni izraz temelje na vlastitim osjećajima i obično ne planiraju kako će realizirati određenu temu. Takvoj djeci odgovaraju uzbudljivi i osjećajni motivi. Senzitivni tip su djeca čiji se likovni izraz temelji na senzitivnom opažanju i u svom radu naglašavaju iznimne i neobične elemente, koji su poetski i likovno jako zanimljivi. Tip vizualnog pamćenja je tip djeteta čiji se likovni izraz temelji na vizualnom pamćenju. Ovakva djeca najbolje rezultate ostvaruju u kiparskim materijalima. Analitički tip je dijete čiji se izraz temelji na zapažanju detalja. U svom likovnom radu polazi od detalja od kojeg gradi cjelinu. Takvi radovi djeluju usitnjeno, a cjelina se iščitava povezivanjem detalja. Sintetički tip je dijete čiji je likovni izraz pojednostavljen i konstruktivan. Likovni izraz se temelji na cjelini oblika i cjelini izraza, pojednostavljuje objekt s jasnim odnosima. [3]



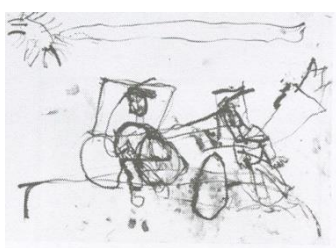
Slika 16: Vizualni tip



Slika 17: Imaginarni tip



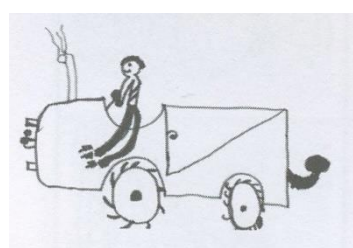
Slika 18: Intelektualni tip



Slika 19: Ekspresivni tip



Slika 20: Senzitivni tip



Slika 21: Tip vizualnog pamćenja



Slika 22: Analitički tip



Slika 23: Sintetički tip [3]

3.4. Različiti likovni tipovi djece uvjetovani uporabom likovno-izražajnih sredstava

Koloristički tip je tip djeteta čiji se likovni izraz temelji na boji koja je intenzivna. Boje su sugestivne, a rad se sastoji od dobro odabranih ploha. Grafički tip je tip djeteta čiji se likovni uradak temelji na crti. Boja, ako se koristi, služi kao pomoćno sredstvo, a dijete se najbolje izražava linearno. Konstruktivni tip je tip djeteta kod kojega je izražen čvrst raspored crta i ploha. Likovni izraz je jasan i geometrijski. Radovi djeluju kao funkcionalna arhitektura jer dijete gradi

kompoziciju od skladnih dijelova i njihovog suodnosa. Impulzivni tip su djeca čiji se izraz temelji na trenutnoj intervenciji i spontanosti. Dijete je usmjereno na svoju reakciju i brzinu izražavanja, a manje se obazire na cjelinu i međusobnu vezu likovnih elemenata. Likovni izraz djeluje labilno. Prostorni tip je dijete koje je usmjereno na prostor i pokušava prikazati prvo prostor, a kasnije i perspektive. Dekorativni tip je dijete koje je fokusirano na plohe i plošno-ritmički raspored likovnih elemenata. Takvi radovi djeluju dekorativno. [3]



Slika 24: Koloristički tip



Slika 25: Grafički tip



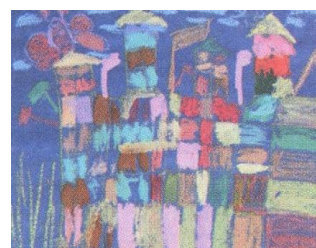
Slika 26: Konstruktivni tip



Slika 27: Impulzivni tip



Slika 28: Prostorni tip



Slika 29: Dekorativni tip [3]

4. Zaključak

U članku je obrađena tema razvoja djece predškolskog i ranog školskog razdoblja kroz likovno izražavanje. Naglasila se važnost igre kao samostalne aktivnosti i igre kao likovne aktivnosti u razvoju djeteta, gdje igra razvija kreativnost, sposobnost komunikacije, imaginacije, aktivnog sudjelovanja

djeteta i razvijanja dijaloga s drugom djecom te slobode u izražavanju, zamjeni uloga i mnogo toga drugoga. Igra kao takva primjenjiva je u likovnoj kulturi jer omogućava slobodu u izražavanju i kreiranju preko različite tematike, tehnike ili oblikovnih materijala. Naglasila se važnost likovnog razvoja djeteta zbog toga što djeca osim kreativnih i estetskih vrijednosti razvijaju mnoge druge vrijednosti i sposobnosti. Istaknuto je kako djeca u svom razvoju imaju različite faze likovnog razvoja koje možemo pratiti kroz njihov uzrast preko različitih tehnika. Likovnim razvojem djeca razvijaju različite osobine. Naglašeni su i tipovi djece koji su određeni likovnim sposobnostima i uporabom likovnih sredstava. U budućim istraživanjima pažnja bi se usmjerila na likovni razvoj djece kroz određenu tematiku koja bi se provukla kroz predškolski i rani školski uzrast i gdje bi se mogla uočiti raznolikost u prikazu zadane teme. Zadanu temu bi svako dijete doživjelo i prikazalo na sebi jedinstven i originalan način koji je plod njihove mašte, utjecaja okoline, percepcije zadane teme i mnogih drugih čimbenika.

Literatura

- [1] Carlgren, F., Odgoj ka slobodi, Pedagogija Rudolfa Steinera, Društvo za waldorfsku pedagogiju, Zagreb, 1990.
- [2] Grgurić, N., Jakubin, M., Vizualno-likovni odgoj i obrazovanje, Educa, Zagreb, 1996.
- [3] Herceg, Rončević, Karlavaris, Metodika likovne kulture djece rane i predškolske dobi, Alfa d.d., Zagreb, 2010.
- [4] Kroflin, L., Nola, D., Posilović, A., Supek, R., Dijete i kreativnost, Globus, Zagreb, 1987.
- [5] I44 file:///C:/Users/WIN10/Desktop/Dijete%20i%20igra.pdf
- [6] <https://www.kgz.hr/hr/dogadjanja/sve-moje-lektire/23521>
- [7] <https://www.novizivot.net/citati-o-djeci/>

Orenčuk, B.

FIGURACIJA U KONTEKSTU NOVIH MATERIJALA

Sažetak: Rad je temeljen na povijesnim činjenicama, metodološki se razvijao i sužavao prema što egzaktnijoj predstavi naslovljene teme s ciljem da se primarno obrazlože i predstave osnovni pojmovi kao što su: figura, figuracija u likovnoj umjetnosti, novi materijali, kanoni proporcija u prikazivanju figure u različitim civilizacijama i epohama kroz povijest. Rad pruža uvid u kronološki prikaz načina predstavljanja figuracije od prapovijesti do moderne umjetnosti, gdje se stječe potpuni uvid o figuraciji kao neiscrpnom motivu. Na koncu, rad se usmjerio i sužavao prema završnom dijelu, predstavljanju autora koji su se bavili likovnim problemom prikaza figure u kontekstu novih materijala.

Ključne riječi: figura, figurativna umjetnost, klasični materijali, novi materijali, proporcije

Podatci o autoru: mag. kiparstva Orenčuk, B[oris], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, boris.orencuk@alu.sum.ba

Orenčuk, B.

FIGURATION IN THE CONTEXT OF NEW MATERIALS

Abstract: The work is based on historical facts, it was methodologically developed and narrowed towards the most exact presentation of the titled topics with the aim of primarily explaining and presenting basic concepts such as: figure, figuration in fine art, new materials, canons of proportions in the representation of figures in different civilizations and epochs throughout history. The paper provides an insight into the chronological presentation of the representation of figuration from prehistory to modern art, where a complete insight into figuration as an inexhaustible motif is gained. In the end, the work narrowly focused on the final chapter, the presentation of the authors who dealt with the visual problem of depicting the figure in the context of new materials.

Key words: figure, figurative art, classic materials, new materials, proportions

Author's data: Master of sculpture Orenčuk, B[oris], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, boris.orencuk@alu.sum.ba

1. Uvod

Cilj i zadatak rada *Figuracija u kontekstu novih materijala* je analiza ove teme i predstavljanje značenja u likovnim umjetnostima koristeći se analitičkim pristupom, deskriptivnom i povijesnom metodom. U tom kontekstu rad propituje određene pojave, karakteristike i autore koji su vezani za prikaz figuracije u novim materijalima.

Figuracija, kao najzastupljeniji prikaz kroz povijest umjetnosti, čini i gradi strukturu mnogih likovnih ostvarenja, te je zaslužna za razvojni put likovnih umjetnosti u kontekstu razvoja materijala, drugačije uporabe likovnih elementa, pružanju drugačije atmosfere i rješavanju raznovrsnih likovnih problema u kompozicijama. Najbolji uvid u tu strukturalnu – modalnu analizu likovnog djela pruža njemački filozof i teoretičar umjetnosti Nicolai Hartmann koji pojam nacrtu strukture umjetničkog djela definira kroz tri teze koje grade likovno djelo, a to su: 1. materijalno-fizikalni aspekti, 2. predmetno-prikazivački aspekti i 3. duhovno-metafizički aspekti. Materijalno-fizičke stavke odnose se na materijal od kojeg se stvara djelo i likovne elemente koji ga čine. Predmetno-prikazivački aspekt je tematika, opis i motiv djela, a duhovno-metafizički aspekt je doživljaj atmosfere i onoga „umjetničkog“ u radu. U svim navedenim aspektima strukture likovnog djela koje navodi Nicolai Hartmann figura je sudjelovala kroz povijest umjetnosti kao nijedan drugi motiv.

2. Figura

Figura je likovna predstava motiva bilo slikarskog ili kiparskog, koja predstavlja ljudski ili životinjski lik. Pojam figure povezujemo s figurativnom ili predmetnom umjetnošću. Figurativna umjetnost je doslovno prikazivačka umjetnost, ako je njen cilj da likovnim sredstvima ostvari što veću vizualnu sličnost prikazanog predmeta, ali ona može imati i druge ciljeve tako da doslovnim ili nedoslovnim

prikazivanjem predstavi konkretne ili izmišljene situacije i događaje, da ispriča izmišljene događaje, prikaže i nagovjesti velike mitske, religiozne i ideološke teme, te da ekspresivno ili izražajno prikaže izmišljene predmete, tijela, izrazi unutrašnja psihološka i duhovna stanja umjetnika ili motiva „figure“. Figurativnu umjetnost karakteriziraju četiri aspekta organizacije likovne kompozicije, a to su: prikazivanje, tematizacija, sadržaj i značenje. [8]

Prikazivanje za figurativnu umjetnost podrazumijeva postupak uspostavljanja korespondencije značenjskog i vizualnog odnosa između kompozicije slike i realne ili izmišljene situacije i događaja. Korespondencija se ostvaruje vizualnom sličnošću umjetničkog djela i prikazane situacije, odnosno uspostavljanjem pravila.

Tematizacija za likovnu kompoziciju je postupak formuliranja zamišljene, uobličene, označene scene i događaja koji se prikazuju kao tema jednog djela (skulpture, slike ili grafike). Tematizacija započinje kao opis stvarnog ili izmišljenog događaja i situacije, a ostvaruje se kao likovna kompozicija odnosa figura ili odnosa figure i prikazanih prostora kao na primjer: perspektive, planova, podloge.

Sadržaj jednog likovnog djela „figurativne slike“ podrazumijeva zbir figura, koje prikazuju tijela i predmete u kompoziciji. Sadržaj između odnosa figure i kompozicije može govoriti i predstavljati različite situacije i događaje koji se prikazuju na slici.

Značenje može imati svaka figurativna kompozicija, a ono se djeli na tri značenjske razine. Značenje slike kao slike slikarstva pokazuje i govori da je likovno djelo postignuto interveniranjem slikarskim sredstvima na površini. „Jedno djelo može imati doslovna i nedoslovna značenja.“ [8]

Pod doslovnim se značenjem podrazumijeva uspostava direktne korespondencije između slike i predmeta koje prikazuje. Nedoslovno značenje je metafora, alegorija, simbolika slike, koja nema doslovno značenje, već je doslovno značenje upotrijebljeno da bi se iskazalo nešto drugo. Primjer djeteta

i starca na jednoj slici ne mora biti samo doslovni prikaz konkretnih osoba, već alegorija života, rasta, umiranja, odnosno nastajanja i nestajanja.

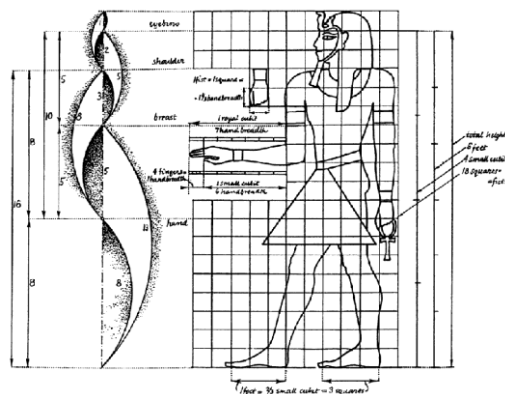
Granica između figurativne i apstraktne umjetnosti narušava se ukazivanjem da je kompozicija postala mjesto prikazivanja i izražavanja, bez obzira ukazuje li se kao predstava, izraz ili konstrukcija.

Figura može biti zastupljena u djelima kao realistična, doslovna ili direktna predstava predmeta (tijela) ili kao forma koja je samo utočište likovnim elementima, likovnoj problematici ili izrazu, odnosno predstavi autorove aktivnosti i prisutnosti u djelu. Za drugi primjer karakterističan je stav kako figurativni pristup prikazivanja ne korespondira objektu prikazivanja, već označava objekt prikazivanja, izražavajući odnos umjetnika prema njemu i pokazujući kako je prikazivanje praksa stvaranja raznih znakova kojima se razotkriva priroda.

3. Proporcije ljudske figure kroz povijest umjetnosti

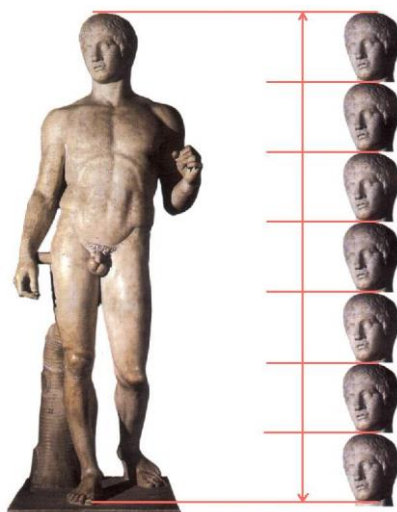
Proporcijom se naziva međuosobni odnos veličina dvaju elemenata, jedan prema drugome. Proporcije su skrivene, ali uvijek vidljiva sastavnica u kompoziciji svakog likovnog djela i jedan su od odlučujućih činitelja sklada. Tako su različite civilizacije tragale za savršenim proporcijama u prikazivanju ljudske figure što je dovelo do uspostavljanja određenih kanona.

Egipćani su poznavali tri mjerne jedinice koje su bile izvedene iz ljudskog tijela. Lakat je bio jednak dužini sedam dlanova koji su pak bili jednaki širini četiri prsta. Dužinu stopala uzimali su kao mjernu jedinicu tijela, tako da je prosječna visina čovjeka iznosila 7 njegovih stopala. Pri prikazivanju ljudske figure u sjedećem ili stojećem stavu Egipćani su koristili matematički rešetkasti sustav.



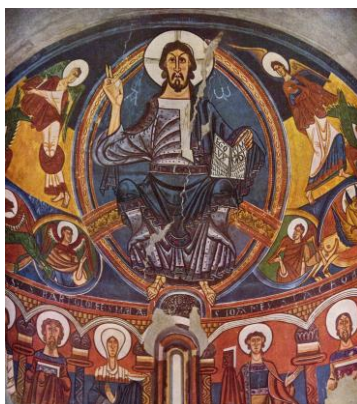
Slika 1: Egipatski kanon (shema) [14]

Grčka umjetnost prikazuje čovjekovu figuru i stavlja je u središte istraživanja. Sve figure koje prikazuje temelje se na proporcijama koje pružaju sklad dijelova i cjelina. Tako je kipar Poliklet uspostavio grčki kanon koji je određen s odnosom glave prema visini figure 1:7 ili šake prema visini 1:10.



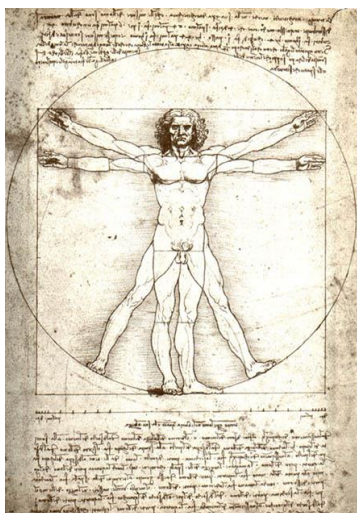
Slika 2: Dorifor (Kopljonoša), grčki kanon [14]

U razdoblju srednjeg vijeka mijenja se odnos prema prikazu i značenju ljudske figure. U razdoblju romanike figure dobivaju nove proporcije zbog zakona hijerarhije te se prikazuju pomoću ikonografske ili semantičke perspektive.



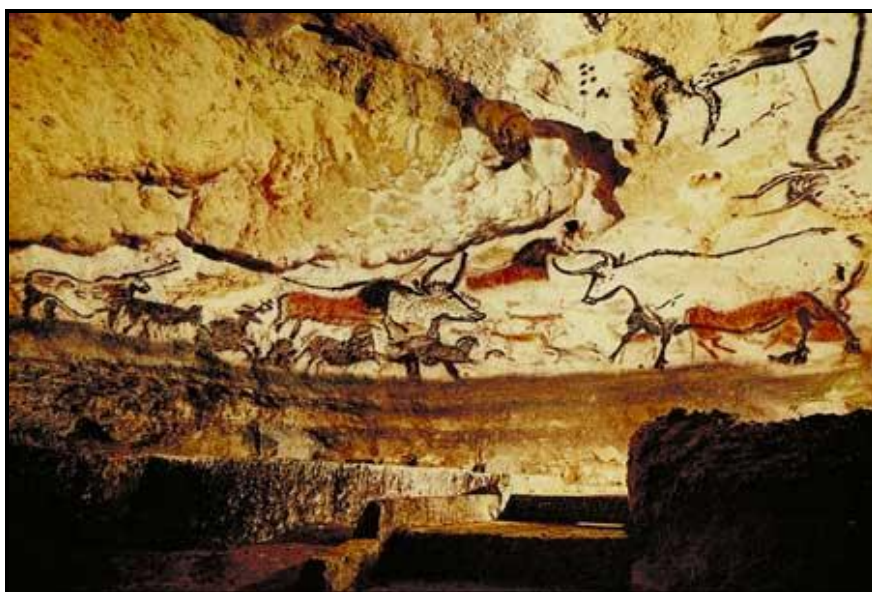
Slika 3: *Krist u slavi*, freska, crkva sv. Klementa, Barcelona [11]

U razdoblju renesanse Leonardo Da Vinci bavi se općim mjerama ljudskog tijela. On prikazuje dijagram u kojemu je božanski prikaz proporcija. Pentagonalnom simetrijom prikazuje konstrukciju tijela (dvije noge, dvije ruke i glava) koje je uokvireno u kvadrat od stopala do vrhova prstiju i glave. Također, i ruke su raširene u visini ramena. Figura je podijeljena prema zlatnom rezu $1.618 : 1$ koji je centar raširenih ruku i nogu, a u visinu ulazi 8 dužina glave.



Slika 4: Leonardo da Vinci, *Vitruvijevo čovjek*, Galerija Akademije, Venecija, oko 1485. [14]

sadrže figure životinja kao naprimjer: sobove, jelene, bizone, nosoroge i neke grabežljivce. Pretpostavlja se da tvorac ovih oslikanih motiva ima na raspolaganju tek nekoliko rudnih boja iz prirode: crvenu, tonove plave i žutu. Ali mora se napomenuti kako čovjek u špiljama Altamire i Gaumea nije imao likovne ambicije. Životinjske figure na zidovima predstavljale su znak, vid prenošenja informacija u tadašnjem vremenu.



Slika 6: Slikarije na zidovima špilje Altamira, Španjolska [4]

Umjetnici starog Egipta, Babilona, Asirije, Krete i Mikene poslužili su se najjednostavnijim načinom prostornog reda, metodom plošnog nizanja figure do figure. Egipćani su prikazivali ljudsku figuru, postavljenu ni u strogom profilu, ni u strogom *en faceu*, već u neobičnoj kombinaciji ovih dvaju stavova: noge na stopalima prikazane su u profilu, trup do ramena u *en faceu*, lice u profilu, a oko u *en faceu*. Figure djeluju pomalo ukočene, radi tvrdoće materijala, teške obrade, ali ipak posjeduju i neka individualna obilježja, stavove i pokrete u različitim radnjama. Krajem osmog stoljeća prije nove ere, već se na posudama prikazuju ljudske i životinjske figure, ali samo kao

stilizirane figure. Figure se prikazuju obavezno u profilu i uspješna su mješavina starogrčke geometrije i orijentalnih likova. Postepenim radom, način oblikovanja i predstava figure se mijenja i razvija vremenom, od naturalizma kao rimske statue do idealizacije gotičke bogorodice, zatvorenosti renesansne ili uznemirenosti barokne figure, pa sve do stiliziranih, apstraktnih, reduciranih figura moderne umjetnosti.

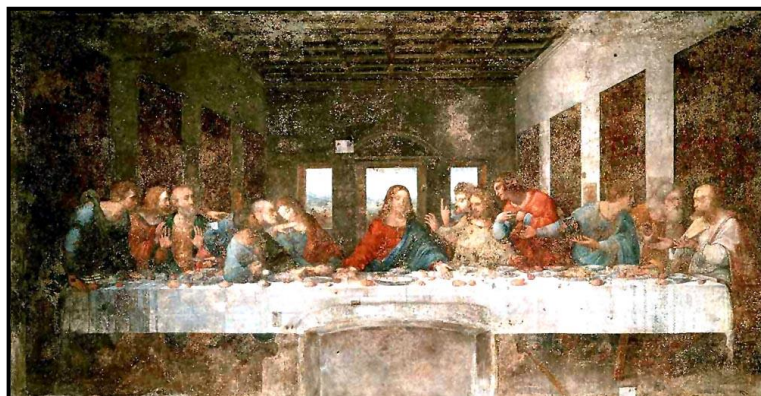
Grci su u kiparstvu težili k savršenstvu prikaza ljudske figure. U klasičnoj grčkoj interesi su bili usredotočeni na traženje, oblikovanje idealne ljudske figure.

U bizantskoj umjetnosti postavili su novi ideal. Figure su vrlo visoke i vitke, sa sitnim stopalima, malim bademastim licima na kojima prevladavaju goleme, širom otvorene oči. Tijela su sposobna samo da prikažu raskošnu odjeću. Pažljivo se izbjegava svaka slutnja pokreta ili promjene.

U ranom srednjem vijeku po prvi je put prikazano *Gerovo raspele*, koje prikazuje svu Isusovu patnju. Romaničko slikarstvo prikazuje figuru na taj način, da koristi plošnost, linearnost, vertikalnu perspektivu, razne metode redukcije u načinu prikazivanja religijskih tema, odnosno ikonografija. Romanička umjetnost voli prikazivati figure životinja u nekom prepletu i one imaju svoju vjersku simboliku i značenje

U gotičkom slikarstvu tijekom XIII. stoljeća razvio se takozvani elegantni stil, vidljiv u iluminacijama molitvenika, pri čemu se ljudske figure prikazuju uz sve više detalja i s naglašenijim volumenom. Krajem XIII. stoljeća, zahvaljujući talijanskom umjetniku Giotu di Bondoneu, počinju se prirodnije prikazivati figure, te naglašavaju voluminoznost tijela i prostornost slike. Giottovo slikarstvo označava prekid s obrnutom perspektivom, a uvodi se nova narativnost u vjerske prizore. Zapostavlja se uloga arhitektonskih okvira i dubina prostora, kompozicija se oblikuje položajem i veličinom ljudske figure. U gotici figure se spretno prikazuju te ublažavaju strogu plošnost pozadine.

U ranoj renesansi uočavaju se tragovi za vjerodostojnošću oblika i čovjekove figure. Figure se počinju odvajati od arhitektonskih elemenata posebno u kiparstvu, figuri se nastoji dati prirodni oblik, kosti i mesa, osobnost. Na reljefima se pronalazi voluminoznost figura prvog plana, a u drugom planu volumen je u plićem reljefu, da se stvori iluzija prostora. Za slikarstvo rane renesanse karakteristične su monumentalne figure, sakralne tematike, simetrične kompozicije, plasticizam, volumen, velika količina realističnih detalja... Također, vidljivo je zanimanje za pokret, što dolazi do izražaja u prikazivanju figura i dijelova draperije. U slikarstvu visoke renesanse upotrebljavala se masovno geometrijska perspektiva, slikari su nastojali predstavljati prostor i njegovu dubinu, te mu pridaju važnost kao i samoj figuri ili predmetu koji prikazuju. U visokoj renesansi Leonardo da Vinci uveo je kompoziciju figura, arhitektura je dobila sporednu ulogu. On dovodi perspektivu do savršenstva, pomoću koje gradi prostor, a najbolji je primjer njegova freska *Posljednja večera*, koja se smatra prvim izrazom ideala slikarstva u visokoj renesansi. Kompozicija u cjelini je uravnotežena, prostor djeluje poput produžene stvarne unutrašnjosti, koja ne guši figure. Središte slike vodi pogled u prostor, koji se nalazi iza Isusa i time se dobiva simboličko značenje.



Slika 7: Leonardo da Vinci, *Posljednja večera*, tempera, oko 1498. [12]

Grupiranje apostola postaje manje jasno, a smireni trokutasti oblik Isusa postaje pasivan te gubi duhovnost. Leonardo Da Vinci želio je svoju temu sažeti zbijenim grupiranjem monumentalnih figura, predstavljajući duhovno različite razine značenja. Isusova gesta izražava pokornost Božanskoj volji i žrtvovanje. Juda nije odvojen, njega izdvaja prkosni profil lica.

Također, treba spomenuti Michelangela i njegovo shvaćanje i predstavljanje figure u slikarstvu i kiparstvu visoke renesanse. Smatrao je da slikarstvo mora oponašati zaobljenost kiparskih djela, a arhitektura mora pokazati organska svojstva ljudskog tijela. Glavni umjetnički izraz mu je ljudska figura koja ga povezuje s klasičnom skulpturom. Kao primjer, može se navesti njegov monumentalni kip Davida. Ova figura u prostoru djeluje kao da je spremna za izazov, utjelovljenje je odvažnosti. Figura posjeduje prikrivenu energiju. Stil Davida najavljuje ideal koji je sasvim drugačiji od žilavosti i vitkosti Donatelovih mladića. Ovu skulpturu odlikuje heroizam, nadljudska ljepota, snaga, izraženi volumeni helenističkih skulptura. Figura je u isti mah mirna i napeta, te izražava potencijalni pokret u mirovanju.

Kad je riječ o prikazivanju figure u umjetnosti, treba spomenuti epohu manirizma. Manirizam je razdoblje druge polovice XVI. stoljeća i prijelaz iz visoke renesanse prema baroku. To je stil krajnje istančanosti, naglašavajući raznolikost i sadržaj. Slikarstvo manirizma prikazuje figure na drugi način. Figure se izdužuju i postaju uznemirene, smještaju se u neodređen prostor u kojem svjetlo i tama variraju u jakim kontrastima.

Sve ono što je u renesansi slikano kao mirno, odmjereno i harmonično, u baroku postaje bujno, uznemireno i pretrpano ukrasima. Kad je riječ o baroku, treba spomenuti da je Michelangelo Caravaggio prvi u talijanskom slikarstvu pokazao kako se mogu obrađivati figure i prizori iz običnog svakodnevnog života naroda, a ne samo „uzvišene“ religiozne i mitološke teme.

U njegovoj slici *Krist poziva sv. Mateja* presudna je snažna zraka sunčeve svjetlosti iznad Krista koja osvjetljava njegovo lice i ruku u mračnom interijeru,

prenoseći tako njegov poziv do Mateja. Bez ove svjetlosti, tako prirodne, a ipak tako nabijene simboličkim značenjem, slika bi izgubila ovu draž i moć uvjeravanja u božansku nazočnost. U figurama je izraženo naturalističko shvaćanje, u smjeloj obradi ljudskih tjelesa koja svojim smionim pokretima i uznemirenosti spadaju u barokne figure patetike.



Slika 8: Michelangelo Caravaggio, *Krist poziva sv. Mateja*, ulje na platnu, oko 1602. [13]

Rokoko se smatra završnom fazom baroka, javlja se oko 1720. godine u Francuskoj. Slikaju se slike nježnih pastelnih boja, ružičastih tonova u ugodnom naturalističkom prikazu. Figure se prikazuju u bezbrižnim kućnim igrama, koji se kreću lakoćom kroz maglovitu plemićku bajku. Slikani su obiteljski motivi i sentimentalne scene iz građanskog života, a figure u slikarstvu predstavljali su većinom u pastelu.

5. Novi materijali u likovnoj umjetnosti

Materijali u likovnim umjetnostima uvijek su predstavljali jednu od fundamentalnih aspekata unutar likovnog djela. Klasični materijali u likovnoj umjetnosti su: pastel, uljane boje, tempera, gvaš, enkaustika, kamen, metal, drvo, bronza, glina, gips...

Pojam novih materijala u likovnoj umjetnosti označava materijale proizvedene industrijskim postupcima, a primjenjuju se u slikarstvu, kiparstvu i grafici. Novi materijali počinju se aktivno koristiti od 50-ih godina XX. stoljeća u likovnim umjetnostima, a dijele se na umjetničke i izvanumjetničke materijale. Umjetnički novi materijali imaju primarnu funkciju da se primjenjuju u likovnoj umjetnosti te su s tom namjerom načinjeni, a to su: akrilne boje, fluorescentne boje, boje za zračni kist (*airbrush*), pokron, fiberglas, polieten...

Izvanumjetnički novi materijali imaju sekundarnu funkciju korištenja u likovnim umjetnostima, a oni su: opiljci, žica, industrijski poluproizvodi, aluminijski, sintetske mase, staklo, pleksiglas, razne vrste legura željeza, tkanine i uporabni predmeti koji se mogu izlagati u formi instalacija, *ready madea*...

Novi materijali, kao npr. akrilna boja, ne mijenjaju bitno slikarski postupak nego pružaju druge mogućnosti u sušenju i mogućnosti same boje, dok rad sa zračnim kistom (*airbrushom*) podrazumijeva novi postupak nanošenja boje. Rad s aluminijem u medijskom smislu transformira i proširuje discipline skulpture pošto se više ne radi tradicionalnim skulptorskim postupcima modeliranja, klesanja i lijevanja već tehnologijom mašinskog presovanja. Rad s umjetnim plastičnim materijalima razvija nove vrste lijevanja, termičkog oblikovanja i obrade plastike. Industrijski materijali dovode i do promjene statusa likovnog djela, jer ono više nije manualni stvaralac, već projektant industrijske obrade materijala.

6. Figuracija u kontekstu novih materijala

U kontekstu novih materijala daljnja inspiracija autora je prikaz figuracije. Premda je tendencija da pažnju usmjere na materijal, tako da se slika i skulptura transformiraju u stanje materije, autori djeluju kao istraživači materijala. Kroz nove materijale želi se prikazati suštinska svojstva i mogućnosti same materije.

Autori nove materijale koriste kao indekse pomoću kojih se markira proces. Drugim riječima, ne izlaže se samo oblikovan materijal, već stanje materije. Materijali se počinju izlagati u doslovnoj pojavnosti da bi se pokazala njihova materijalnost, novi materijali su korišteni da bi se ukazalo na fizičke fenomene kao što je zamisao u *ready madeu*. Materijal postaje znak kulture koji se citira i narativni element koji ima svoje mjesto unutar povijesnog konteksta. Primjerice, istovremena uporaba postupka uljane boje i boje zračnog kista (*airbrusha*) u slikarstvu ne čini samo razliku u stvaranju neočekivanog pikturalnog efekta, već su djelovi slike slikani uljanom bojom znaci koji prikazuju klasičnu tradiciju zapadnog slikarstva, a djelovi slikani zračnim kistom su znakom industrijske proizvodnje i ere.

Figuracija u novim materijalima kao motiv se predstavlja ovisno o tome kada se koji materijal počinje pojavljivati i primjenjivati u području likovnih umjetnosti. Prikaz figuracije u novim materijalima nastaje krajem 50-tih godina XX. stoljeća, gdje se prikaz čovjeka (*figure*) ne temelji samo na humanističkom modelu cjelovitog prostora slike, već kao oblik apstraktnog i narativnog likovnog govora kao u kontekstu potrošačkog društva i svijeta masovne kulture. Figuracija kao introspektivni govor u likovnosti suprostavlja se potpuno apstraktnoj umjetnosti, ali i klasičnom prikazu, klasičnim materijalima i medijima.

6.1. Primjer 1: Luis Jimenez

Luis Jimenez je meksičko-američki umjetnik iz El Pasoa u Teksasu koji se oslanja na svoje meksičko porijeklo i koji se ugleda, prije svega, na primjere iz umjetnosti meksičkih muralista: mitologiju, tehnologiju i masovne medije. S *pop artom* ga vežu određena zanimanja jer kako kaže: „Smatram da umjetnost pripada ljudima, što znači da rabim prizore koji proizilaze iz popularne kulture, a tako i materijali“. [1]



Slika 9: Luis Jimenez, *Čovjek u plamenu*, fiberglas, 1969. [1]

Jimenez je učio tehnike oslikavanja reklamnih znakova u radionici svog oca. Za svoje skulpture upotrebljava fiberglas materijal za koji je rekao da služi u izradi čamaca, automobila i kupaonskih kada. Njegov *Čovjek u plamenu* je figura koju je izradio od fiberglas materijala, a nakon toga je primjenio akrilni lak koji se koristi za mlažnjake. Njime je doradio figuru pomoću zračnog kista (*airbrusha*) dajući površini čvrsti plastični automobilski sjaj koji je u isto vrijeme

i odbojan i privlačan. Prikaz se temelji na herojskom liku poglavice, vođe naroda Cuauhtemoca kojega su Španjolci mučili vatrom. On je posljednji aztečki vladar, a Azteci su bili indijanski narod koji je u XV. i XVI. stoljeću vladao velikim carstvom u južnom Meksiku. To je narod iz grupe Nahuatl govornika koji je sebe nazivao imenom Mexica, te su smatrani za najciviliziraniji narod u Dolini Meksika.

6.2. Primjer 2: Sigmar Polke

Međunarodna je umjetnička zajednica na početku šezdesetih godina *pop-artom* ponudila svoju alternativu američkom apstraktnom ekspresionizmu i europskoj apstrakciji enformela i tašizma. Polke i Richter su stvorili kapitalistički realizam, autohtoni oblik *pop-arta* koji je odgovarao na američku estetsku hegemoniju. Taj novi *pop-art* preobličio je ono što je djelovalo kao američka zasićenost suvremenog njemačkog života.



Slika 10: Sigmar Polke, *Zečice*, akrilik na lanenom platnu, 1966. [1]

U djelu *Zečice* iz 1966. godine koja je naslikana akrilnim bojama na lanenom platnu predstavljene su četiri figure koje interpretiraju medijski prikaz plesačica „zečica“. Figure se izmjenjuju u oštrim i nejasnim dijelovima, kao da su proizvod manipulacije pri fotografiranju. U ovom kontekstu plesačice su prikazane s nesavršenostima koje ukazuju na jeftinu tabloidsku tematiku. Nesavršeni rezultati privlače pozornost te narušavaju besprijekornu savršenost koja u klasičnom *pop-artu* i reklamnim sadržajima daje toliku učinkovitost. Rad je komentar na prodiranje američkih medijskih prikaza u njemačku kulturu.

6.3. Primjer 3: Magdalena Abakanowicz

Kiparica Magdalena Abakanowicz bavi se vrijednostima materije i prikazom ljudskih figura. Njene skulpturalne kompozicije odlikuju se složenim površinskim obradama materije, gdje naglašava teksturalne vrijednosti materijala u formi figure. Ona u svojim skulpturama stavlja materiju u prvi plan, koju ne obrađuje u smislu mjenjanja strukture same materije, nego od nje pravi samo određeni oblik koji asocira na formu ljudske figure.



Slika 11: Magdalena Abakanowicz, *Leđa*, juta i smola, 1980. [1]

U svom radu služi se različitim inovativnim materijalima i tehnikama, koristi gipke, mekane materijale poput tkanina, užeta, smole, željeza, kudelje... Želi prikazati forme i objekte koji opovrgavaju stare funkcije materijala i koji razvijaju ljudsku svijest o odnosu na materiju, objekte i okolni svijet. Skulpturalna skupina *Leđa* prikazuje 80 fragmenata koji je svaki dimenzija oko 65,4 x 55,2 x 60,3 cm. Postavljene figure su ranjive, pogrbljene bez glava, okupljene na gomilu, te izrađene od stražnjih djelova kalupa koje je otiskivala pomoću jute i smole. Postavljene u otvoreni prostor asociraju na skupine potištenih izbjeglica koji se odmaraju uz rub ceste, što nije neobičan prizor u srednjoj Europi tijekom umjetničina života. Figure svojom materijom izražavaju određenu organsku, životnu osobinu, usporedivo s onom koju posjeduje koža, ali i individualni identitet.

6.4. Primjer 4: Niki de Saint Phalle

Ranih šezdesetih, Niki de Saint Phalle započela je raditi prostrijeljene reljefe pucajući iz pištolja na vreće postavljene pored reljefnih asamblaža. Kako je na njih iz propucanih vreća curila boja, slučajno su nastale *dripping* slike. Ta su djela komentar na akcijsko slikarstvo. *Crna Venera* je jedna od njenih skulptura ženskih figura koje su okruglaste, vrlo živahne te su postale arhetip svemoćne žene. Figura je monumentalna po svom oblikovanju volumena, izrađena od poliestera i oslikana vrlo žarkim bojama. Ritmični raspored eliptičnih oblika naglašava grudi, torzo, bokove i prepone. Ti dijelovi tijela su preuveličani u odnosu na cijelu figuru, dok su dijelovi glave, vrata i gornji dio ruku samo naglašeni i toliko maleni da se uopće ne primjećuju. Autorica je naglasila dijelove tijela koji su u izravnoj vezi s reprodukcijom i dojenjem. Figura korespondira sa skulpturom *Venere iz Willendorfa*. *Venera iz Willendorfa* je skulptura izrađena od mekanog vapnenca u IV. paleolitskom razdoblju. Prikaz je figure žene sa steatopigijom, tj. naslagama sala, pronađena u mjestu Willendorfu u Austriji po kojemu je dobila ime. Ona je

samo jedna od mnogih pretpovijesnih figura koje su znanstvenici nazvali „venerama“ po rimskoj božici ljepote, iako se ne zna je li to istinski prikaz božice. Ova kombinacija frontalnosti i simboličnog pretjerivanja dovela je znanstvenike do zaključka kako se radi o Božici plodnosti.



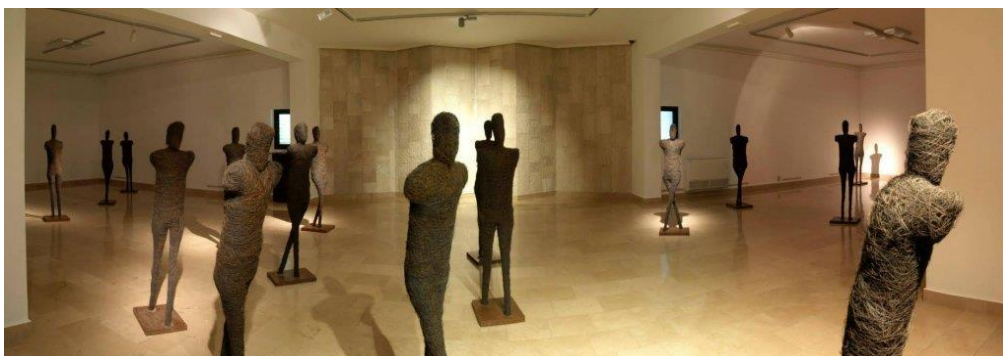
Slika 12: Niki de Sainte Phalle, *Crna Venera*, oslikani poliester, 1967. [15]



Slika 13: *Venera Willendorfa*, vapnenac, 25000. pr. Krista [10]

6.5. Primjer 5: Vlastiti izraz figuracije u novim materijalima

Djela su nastala kao proces istraživanja atipičnoga materijala za standardni medij skulpture koji se involvirao u izvedbu tipične skulptorske forme ljudske figure. Netipičnim skulptorskim materijalom, dobivenim iz automobilskih guma, pomoću procesa njezina spaljivanja i postavljenim u vertikalne figure izduženih ljudi, bez ruku i personaliziranih crta lica postignuto je da materija dobiva primat nad samom formom, pružajući joj dominantnost. Horizontalnim namotavanjem žice stvara se specifični volumen u vertikalnoj formi pa tako žicom mumificirane figure odišu metafizičkom atmosferom.



Slika 14: *Dijalektika sjena*, paljena žica, 2016.

Na površini, pod utjecajem vanjskih čimbenika, žica mjestimično mijenja boju te se po figurama suptilno razlijeva gradacija toplih tonova. Figure ne daju ono što je završeno i svršeno, nego ono što je u pokretu i nastajanju. One se ne vezuju za postojanje, nego za zbivanje. To se zbivanje uočava na njihovim površinama kada im se približi, a izdaleka, gledajući cijelokupnu figuru, ona izgleda kao silueta.



Slika 15: *Dijalektika sjena*, detalj, 2016.



Slika 16: Proces nastanka materije, 2016.

Skupine figura duguju dio svoje učinkovitosti, svojim složenim površinskim teksturama, koje i pojedinačno daju ne samo određenu organsku, životnu osobinu usporedivo s onom koju posjeduje koža nego i individualni karakter. Sam postav ciklusa koncipiran je u formi koja se sastoji od dviju grupacija skulptura s namjerom da između sebe čine interaktivan odnos, te se one iz različitih pravaca kreću prema svjetlosti koja je naglašena iznad ulaznih vrata prostorije tako da se dobiva simbolični i dinamični koncept u kojem se stilizirane figure kreću k svjetlosti, odnosno nekom izlazu i novom početku. Figure od paljene žice su podjednako samozatajne i krhke kao i prodorne i moćne, te sjedinjene u cjelinu mogu provocirati šokantnost i podsjećati na nijemi marš metalnih vojnika koji korespondira s općom krizom suvremenosti. Upravo to poistovjećivanje može izazvati duboke osjećaje, pa čak i strah.

7. Zaključak

Može se zaključiti kako različite umjetničke kulture tijekom povijesti predstavljaju figuraciju na sebi svojstven način, te se nadovezuju na prethodnu, stvarajući pri tom vlastite originalne doprinose koji ih čine jedinstvenim i nezamjenjivim. Također, uočava se kako prikaz figuracije prati razvoj novih materijala, svijest unutar likovnih umjetnosti, a s tim i civilizacije.

U dugu povijest prikaza figuracije može se steći cijelokupni uvid samo ako se kronološki poslože različite metode prikaza, komponente materijala i povijesni kontekst. Figuracija svakako uspostavlja dijalog s materijalom, a zauzvrat, materija joj pruža određene likovne vrijednosti koje figuraciju čine neizbježnom za razvitak i inovaciju u likovnoj umjetnosti. Materijal figuraciji ne služi samo kao oslonac u smislu stvaranja figure, već je materija figuraciji životodavni sok. Prikaz figuracije u likovnoj umjetnosti suprostavlja se potpuno apstraktnoj umjetnosti, ali i klasičnom prikazu, klasičnim materijalima i medijima. Odnos prema materijalu u umjetnosti mora se shvatiti kao sama norma života, a ne kao puki estetski normatizam. [3]

Literatura

- [1] Arneson, H. V., Povijest moderne umjetnosti, Stanek d. o. o., Varaždin, 2009.
- [2] Focht, I., Uvod u estetiku, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972.
- [3] Hozić, A., Iskustvo oka u rušenju forme, Svjetlost, Sarajevo, 1980.
- [4] Jansony, H. W. F., Povijest umjetnosti, Stanek d.o.o., Varaždin, 2005.
- [5] Peić, M., Pristup likovnom dijelu, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
- [6] Read, H., Istorija moderne skulpture, Svet umetnosti, Beograd, 1980.
- [7] Schneckengurger, R., Honnef, F., Umjetnost 20. stoljeća, Taschen, Köln, 2005.
- [8] Šuvaković, M., Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umjetnosti i teorije, Prometej, Novi Sad, 1999.
- [9] Woelfflin, H., Osnovni pojmovi historije umjetnosti, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.
- [10] en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Willendorf
- [11] hr.wikipedia.org/wiki/Romanicko_slikarstvo

- [12] hr.wikipedia.org/wiki/Posljednja_vecera
- [13] hr.wikipedia.org/wiki/Pozivanje_Svetog_Mateja
- [14] likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/proporcije
- [15] www.pinterest.fr/pin/616641373952138876/

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMACIJA I DESTRUKCIJA OBLIKA KAO OSOBNA EGZISTENCIJALNO-PSIHOLOŠKA ODREDNICA

Sažetak: Egzistencijalizam i čovjekova potreba za izražavanjem unutarnje tjeskobe i strahova neiscrpne su teme u likovnoj umjetnosti. Također, bitno je naglasiti kako se kontinuitet čovjekove ugroženosti nastavlja i danas, u XXI. stoljeću više nego ikada prije, a izražavanje te ugroženosti preko slikarskog medija je i dalje jedan od najizravnijih načina da se pozornost skrene na suvremenu problematiku egzistencije.

Također, danas prevladava mišljenje kako bi umjetnost trebala biti estetski ugodna i služiti ukrašavanju svakodnevice. Drugim riječima, takva umjetnost ne traži dublje uživljavanje već služi zabavi i razonodi. Međutim, u umjetnosti XX. stoljeća pojaviti će se estetika ružnoće i deformacija oblika u kojoj će deformirani svijet modernog čovjeka dobiti svoj ekvivalent, a koja je izravno suprotstavljena tradicionalnoj estetici lijepoga. Egzistencijalizam će takvu estetiku prihvatiti bez obzira koliko ona katkad bila odbojna jer odražava istinitu sliku suvremenog društva.

Ključne riječi: egzistencijalizam, nihilizam, tekstura, gestualnost, destrukcija oblika, estetika ružnoće

Podatci o autorima: mag. slikarstva Spajić, M[atej], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, matej.spajic@alu.sum.ba; prof. dr. art. Cvetković S[vetislav], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, svetislav.cvetkovic@alu.sum.ba

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMATION AND DESTRUCTION OF FORM AS A PERSONAL EXISTENTIAL-PSYCHOLOGICAL DETERMINANT

Abstract: Existentialism and man's need to express inner anxiety and fears are inexhaustible themes in fine art. Also, it is important to emphasize that the continuity of human vulnerability continues even today, in the XXI century. century more than ever before, and expressing this threat through the medium of painting is still one of the most direct ways to draw attention to contemporary issues of existence.

Also, the prevailing opinion today is that art should be aesthetically pleasing and serve to decorate everyday life. In other words, such art does not seek deeper immersion but serves entertainment and entertainment. However, in the art of the 20th century, the aesthetics of ugliness and shape deformation will appear, in which the deformed world of modern man will get its equivalent, which is directly opposed to the traditional aesthetics of beauty. Existentialism will accept such an aesthetic, no matter how repulsive it may be at times, because it reflects the true picture of contemporary society.

Key words: existentialism, nihilism, texture, gesture, destruction of form, aesthetics of ugliness

Author's data: Master of painting Spajić, M[atej], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, matej.spajic@alu.sum.ba; Prof. Ph. D. Cvetković S[vetislav], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, svetislav.cvetkovic@alu.sum.ba

1. Uvod

Od samih početaka ljudske egzistencije čovjek je bio u potrazi za smislom vlastitog postojanja te je propitivao svoju bit, u čemu ga je oduvijek vjerno pratila umjetnost. Kako su se mijenjale čovjekove spoznaje i stavovi, tako se zajedno s njima mijenjala i umjetnost koja je prolazila kroz različite faze i usporedno s čovjekovim otkrićima i dostignućima doživljavala promjene. Ljudska figura i portret predstavljaju jedan od najzastupljenijih motiva u likovnoj umjetnosti, a industrijske revolucije, političke promjene i znanstvena otkrića radikalno će mijenjati način življenja, a samim time i način prikazivanja ljudske figure i portreta u umjetnosti. Unatoč tehnološkom napretku i ubrzanijem protoku informacija čovjek nikada do sada nije bio konfuzniji i uplašeniji, pa će se tako kao odgovor na vječita pitanja o smislu postojanja u svijetu javiti filozofija egzistencijalizma kojoj će se prikloniti mnogi umjetnici modernog doba u pokušaju da urone u nutrinu vlastitog bića i razriješe pitanje vlastite egzistencije. Kako bi izrazili devijacije modernog društva mnogi će umjetnici pribjegavati deformaciji oblika, kao i esteticima ružnoće koja se pojavila u umjetnosti XX. stoljeća, a koju je egzistencijalizam prihvatio prije svega jer je „istinita“.

2. Egzistencijalizam u slikarstvu

Čovjeku je od samih početaka njegova života urođena potreba za egzistiranjem, no njegovo se egzistiranje ne svodi samo na elementarnu prirodu, već je on i duhovno i intelektualno biće koje posjeduje višu razinu svijesti od životinjskih vrsta. Tisućljećima je ta duhovno-intelektualna razina jačala, ne bi li ga na kraju učinila „gospodarom“ sveopćeg zemaljskog života. Unatoč tome što je čovjek desecima tisuća godina uspijevaao konstantno

pomicati granice i stvarati sigurnije uvjete u svom nastojanju za produženjem vrste, danas je čovjek najveća prijetnja za vlastitu egzistenciju. Bitno je naglasiti kako egzistencija označava sveopću ljudsku potrebu za postojanjem, dok je egzistencijalizam pojam koji se prije svega pojavio u filozofiji XIX. i XX. stoljeća, a koji se kasnije proširio na umjetnost. Egzistencijalizam predstavlja jedan od najjačih segmenata umjetnosti XIX. i XX. stoljeća, posebice u grani slikarstva, a svojim najvećim dijelom biti će kritika svim izopačenostima i moralnim posrnućima novog svjetskog poretka. [5] Čovjekove najranije egzistencijalne potrebe su se prije svega odnosile na očuvanje vrste, a ujedno su bile i elementarne, te se nisu previše razlikovale od životinjskih. Te su se potrebe razvijale tisućljećima i postajale su sve kompleksnije i sveobuhvatnije. Od onoga trenutka kada je čovjek postao svjestan svoje egzistencije počinje tragati za smislom vlastitog postojanja. Kako bi ga učinio manje zagonetnim, a ujedno i manje zastrašujućim, čovjek ga pokušava materijalizirati dajući mu konkretni oblik. Prve naznake svjesnosti o vlastitoj egzistenciji javljaju se još kod špiljskog čovjeka koji je svojim umijećem crtanja i slikanja pokušao izravno djelovati na nju. Radi lakše zaštite i osiguravanja hrane čovjek se počinje grupirati u manje skupine, a te manje skupine s vremenom prerastaju u ljudske zajednice, zatim u čitave narode i u konačnici u velike civilizacije koje su oplemenile i obilježile cjelokupnu ljudsku povijest. [5] Politička zbivanja u velikoj mjeri uvjetuju čovjekovu svakodnevicu i djeluju na različita područja njegova života pa tako i na umjetnost. Politički gledano, u posljednjih stotinjak godina dogodio se niz radikalnih zaokreta, te se svijet uvelike promijenio. Jedan od radikalnih primjera geopolitičkih promjena u XX. stoljeću su dva velika svjetska rata, a odvila su se u vrlo kratkom razdoblju prve polovice XX. stoljeća. Po broju preminulih i ranjenih, te broju zahvaćenih zemalja i dalekosežnim razaranjima, ta dva rata nisu usporediva ni s čim u ranijoj povijesti svijeta. [16] Međutim, nijedan proizvod ljudske misli nije izazvao tako duboke i značajne promjene u uvjetima života ljudske rase kao što je to učinila

pojava strojeva. Pojavom strojeva započinje novo razdoblje ljudske povijesti i oslobađanje ljudi od vlastite prirode. No unatoč svim beneficijama koje su strojevi omogućili, oni su prije svega bili u službi kapitalizma. Novim poretkom ostvarena je era osvajanja svijeta i njegovih prirodnih bogatstava, što je dovelo do porasta općeg izobilja, ali značajan problem bio je u podjeli tog istog bogatstva. Razdor između bogatih i siromašnih dijelova svijeta postaje sve izraženiji, a blokovska napetost između zapada i zemalja istočnog bloka i dalje je prisutna. [5] Uz sve to zabrinjavajuća je izvjesna prijetnja iscrpljivanja tradicionalnih izvora energije i sirovina, kao rezultat desetljeća eksploatacije, a također i prijetnja zagađivanja okoliša s nesagledivim posljedicama u budućnosti. Jasno je kako se razlozi za pesimizam ne smiju zanemariti. Iako je u posljednjih stotinjak godina poraslo blagostanje velikog broja ljudi, ono nije rezultiralo očekivanim porastom sreće, što je osobito primjetno u porastu i učestalosti mentalnih oboljenja, porastu kriminala i ostalih oblika asocijalnog ponašanja. Apatija je zahvatila čitave slojeve stanovništva i čini se kako im ništa nije bitno. U stvaranju takvog tipa čovjeka pogoduju tehnički visoko razvijene civilizacije, što rezultira odsutnošću temeljnih ljudskih vrijednosti, a one su zamijenjene ciljevima tehničkog ovladavanja prirodom. Na takav način dolazi do otuđenja čovjeka od prirode, kao i otuđenja od samoga sebe. [5]

2.1. Filozofija egzistencijalizma

Egzistencijalizam je filozofski smjer koji se bavi promišljanjem, raspravom i prikazivanjem smisla ljudske egzistencije, a razvija se od kasnih 20-ih do kraja 50-ih godina. Filozofija egzistencijalizma tvrdi kako postojanje i život čovjeka prethode njegovoj biti. [17] Prema egzistencijalizmu ne postoje nikakve vječite i općenito vrijedne istine, već svijet i život čovjeka treba promatrati i sagledavati iz perspektive individualnog Ja. Nastao je kao protest protiv određenih struja koje nastoje tipizirati, centralizirati i omasovljavati, kao što su državni režimi, religijski svjetonazori, škole, tvornice, itd. Ono što prvenstveno

želi naglasiti je vrijednost ljudske slobode i usmjerenost na istinu u kojoj pojedinac, koji predstavlja nesvedivu egzistenciju, pronalazi svoj smisao. Filozofija egzistencijalizma uspjela je tematizirati alijenaciju, depersonalizaciju i dehumanizaciju suvremenog čovjeka kao ishodišni filozofski problem. Njenim začetnikom smatra se danski filozof Søren Kierkegaard (1813. - 1856.), koji je uz Nietzschea jedini osjetio redukciju života u vremenu industrijske civilizacije i masovnog društva, a čije su namjere za njegovog života bile tek latentne. On je naslutio svijet u kojemu je pojedinac zapao u kolosalnu igru uniformiteta, apstrakcija i matematičkih struktura i koji iščezava u dubini Stvari. [5] Njemački filozof Friedrich Nietzsche (1844. – 1900.) postavio je nepobitnu dijagnozu europske „bolesti“, koju je nazvao nihilizam. Njegova čuvena izjava: „Bog je mrtav“, razlog je obezvrjeđivanja najviših vrijednosti. Predviđao je uspon europskog nihilizma koji govori kako nakon propasti kršćanske vjere u Boga, a samim tim i morala, sve postaje dozvoljeno jer nema više ničega što je istinito. Prema Nietzscheu „smrt Boga“ stoji na početku, u sredini se nalazi nihilizam koji je iz te ideje i proizašao, a na samom kraju je samoprevladavanje nihilizma u vječnom vraćanju. Nihilizam može imati dva tumačenja. On može biti simptom averzije prema egzistenciji, ali isto tako može značiti i jačanje nove volje prema egzistenciji. Svojim pojmom „Nadžovjek“ Nietzsche ne daje predodžbu čovjeka izuzetnih duhovnih sposobnosti, već čovjeka novog mentaliteta kojem predstoje veliki mentalni napori da prevlada osjećaj izgubljenosti i tjeskobe u svijetu u kojem je izgubio metafizičko uporište. [5] [11]

2.2. Egzistencijalizam u umjetnosti modernog doba

Ulaskom u drugu polovicu XVIII. stoljeća zapadna će kultura zakoračiti u moderno doba, što će sa sobom donijeti neprekidno prilagođavanje društva promjenjivim političkim vrijednostima, novim znanstvenim teorijama i nestabilnim društveno-ekonomskim uvjetima. Industrijska revolucija je u

kratkom roku postala stvarnost kojoj su se sve zemlje morale prilagoditi, no nije se radilo samo o sustavnoj primjeni mehaničke snage stroja ili organiziranom rastu sustava tvornica, već o uspostavljanju moderne ekonomije bazirane na snazi kapitalizma. Posljedice ovakvih promjena neće osjetiti samo društveni slojevi, već će se one odraziti na cjelokupan život. Rascjep između rastuće građanske klase i radničkih masa postajao je sve očitiji, što će u XIX. stoljeću dovesti do oštrih društveno-političkih sukoba. [12]

Kompleksno doba XVIII. stoljeća snažno se odrazilo i na umjetnost, te je došlo do miješanja i razvijanja novih i starih stilova. S obzirom na krize koje su neprestano potresale društvo, zapadnom čovjeku je postalo prijeko potrebno pobjeći od logike empirizma i potražiti neko drugo vjerovanje, pa je tako počelo jačati vjerovanje u subjektivne osjećaje pojedinca. Likovni umjetnici su sve veći značaj počeli pridavati osjećajima, intuiciji i slobodnom kreativnom nagonu, a potpuno oslobođenje mašte i kreativna sloboda su zamijenile logiku i pravila norme za kulturnu i intelektualnu elitu. [6]

Društvene i političke promjene su se nastavile razvijati i u prvoj polovici XIX. stoljeća, a Europom se širila nestabilnost koja je bila posljedica industrijalizacije, urbanizacije, te Francuske revolucije i napoleonskih ratova. Intelektualci i kulturna zajednica prestali su isticati racionalizam, logiku, empirizam i znanost, te su počeli tražiti višu istinu temeljenu na mašti, osjećajima, nadarenosti pojedinca i prirodi. Tako će se u prvoj polovici XIX. stoljeća razviti romantizam koji će umjetnicima omogućiti da u prirodi potraže višu istinu koja u njoj počiva, prepuštajući joj se i uranjajući u nju. Umjesto utvrđenih vrijednosti i morala, umjetnici će početi uranjati u krajnosti fizičkog iskustva i dubine duha, pa će početi bježati u egzotične kulture, daleku prošlost i divlji svijet vlastite mašte. Kraj XIX. stoljeća obilježen je i razvojem psihologije, a takvo novonastalo zanimanje za um i elementarne sile koje upravljaju ljudskim reakcijama je nadišlo granice znanosti i počelo prožimati popularnu i visoku kulturu, stoga su umjetnici postali sve izrazitije usmjereni na nevidljive sile koje nastanjuju ljudski um koji

stvara izrazito vidljive manifestacije poput tjeskoba i seksualnih poriva. [5] U umjetnosti XX. stoljeća doći će do još oštrijih raskida sa starim razmišljanjima, a početak XX. stoljeća može se promatrati kao vrijeme masovne modernizacije. Tradicionalne vrijednosti i ideje počinju pripadati zaboravu smatrajući se zastarjelima i nevažnima. Uslijed napretka znanosti poljuljana su stoljećima stara vjerovanja u temeljnu prirodu materije i energije, što je pojedine umjetnike navelo na ponovno preispitivanje temeljnih kompozicijskih načela. Potaknuti novim filozofskim i psihoanalitičkim konceptima ljudske svijesti, mnogi su avangardni umjetnici slijedili nove načine prikazivanja, a neki od njih su u čistoj apstrakciji pronašli bit ljudske naravi. [6] Manifestacije humanitarnosti i kozmopolitizma doživjele su katastrofalne obrate u svjetskim ratovima koji su duboko potresli čovječanstvo, što će se također drastično odraziti na umjetnost. [12]

2.3. Egzistencijalizam u slikarstvu

Pokret modernog egzistencijalizma u slikarstvu može se povezati s francuskim impresionističkim slikarom Paulom Cézanneom, čije je slikarstvo pokazalo zanimanje umjetnosti za subjektivne percepcije i iskustva. Pred kraj svoga života naslikao je pet verzija slike *Kartaši*, u kojima je svaki od Cézanneovih igrača u potpunosti uključen u sebe i zaokupljen vlastitom igrom, a svaka od ovih slika bi mogla poslužiti kao uvod u teme egzistencijalizma i fenomenologije (vidjeti sliku 1). [20]



Slika 1: Paul Cézanne, *Kartaši* [19]

Pred kraj XIX. stoljeća, nizozemski slikar Vincent van Gogh slika svoje ekspresivne pejzaže. No temu njegovih slika nije predstavljao krajolik što ga objektivno gleda, već je služeći se snažnim i kontrastnim paletama svojevoljno odabrane boje i dinamičnim potezima kista, izražavao strašne ljudske strasti. [14] S njim započinje drama umjetnika koji se osjeća odbačenim od društva koje ne cijeni njegov rad, a takvo je društvo sposobno pojedinca pretvoriti u „kandidata“ za ludnicu ili samoubojstvo, kao što je s njim bio slučaj. Postavljajući pitanje značenja vlastite egzistencije Van Gogh je zauzeo mjesto pored Kierkegaarda i Dostojevskog, koji su također bili puni gorčine. Njegova umjetnost nije afirmativna, već je umjetnost pobune, što se posebice ogleda u ranim radovima u kojima prikazuje siromaštvo i u kojima je vidljiva društvena kritičnost (vidjeti sliku 2). Njegovo slikarstvo nije bazirano na prikazivanju motiva, već predstavlja simbol poljuljane slike vanjskog svijeta, a odlikuje ga ekspresivnost nemirne, pokrenute linije i rustikalnost koja je sadržana u okrutnom namazu boje i grubosti. Van Gogh je sve podredio namjeri da izazove nelagodu i napetost u oku promatrača, a to postiže blago naglašenom deformacijom oblika i isto tako blagom destrukcijom likovnih elemenata, dok su glavni nositelj ekspresije u njegovim radovima potez i grubi nanosi boje. [2] [5] Van Goghova umjetnost dosegla je dimenzije koje su neposredno dopirale u duševno, što je do tada bio nepoznat način izražavanja koji subjektivan osjećaj pretvara u sadržaj slike.



Slika 2: Vincent van Gogh, *Ljudi koji jedu krumpir* [19]

Van Goghovo umjetničko stvaralaštvo utjecat će na generacije umjetnika poslije njega, a osobito na njemačke ekspresioniste i skupinu *Die Brücke*, čije slikarstvo deformacijom ljudske figure i simboličkom upotrebom boja u izražavanju psiholoških i duhovnih stanja prikazuje tjeskobu, mučninu, traumu, te odsustvo smisla i ishodišta ljudskog bića. [17] [18]

Nekoliko godina kasnije Edvard Munch je u svojoj slici *Krik* naslikao sliku straha čovjeka koji je bačen u ovaj svijet, a forma kojom je to iskazao nadići će granicu stoljeća i spojiti ga s generacijom XX. stoljeća. Posvetivši se psihološkim problemima modernog društva, Munch je postavio temelje ekspresionizma XX. stoljeća. On je smatrao kako oblik nastaje iz subjektivnog sudjelovanja u predmetu slike, a takav predmet je čovjek sa svojim čulima i emocijama koje se do tada nisu smjele otvoreno prikazivati i bile su prikrivene. [14] [5] Među najvećim osobnim utjecajima u egzistencijalnom slikarstvu ističu se dva pojedinca, a to su Francis Bacon i Anselm Kiefer. U Velikoj Britaniji Francis Bacon dolazi do vlastitih metafora patnje, metafora do kojih je došao zgražanjem nad osnovnim doživljajem patnje, patnje koja se nalazi izvan svake osobnosti. [14] Svojim snažnim egzistencijalnim ekspresionizmom, prepunim psihološkog naboja, Bacon stvara ogroman utisak na osobno slikarstvo, te utječe na stvaranje ideje slikarstva kao platforme za izražavanje najdubljih egzistencijalno-psiholoških impulsa putem deformacije; dok je Kiefer svojim djelima epskih razmjera poslužio kao glavna inspiracija za istraživanje svijeta materije i njezine destrukcije, koja će se kasnije pokazati kao puno bolji nositelj dubokih psiholoških podražaja.

Norveški slikar Edvard Munch (1863. – 1944.) je najbolji primjer kako strah može nadahnuti umjetnika. Njegovo je slikarstvo obilježeno pesimističnim raspoloženjem njegova vremena i osobnoj sklonosti ka melankoliji. U dobi od pet godina gubi majku, nakon čega prolazi smrt jedne sestre i ludilo druge, a sve to ostavlja traga na mladom umjetniku. Otac mu je bio čovjek teške naravi, a siromaštvo je bilo česta pojava u domu Munchovih, stoga je Edvarda pratio

konstantni strah za egzistenciju vlastite obitelji. [13] Kao važni pokretači njegovog osobnog i umjetničkog razvitka bili su bolest i smrt, što potkrepljuje i zapis u kojem osobno tvrdi kako bi njegov život, bez bolesti i smrti, bio poput čamca kojem nedostaju vesla. [4] Od 1885. Munch je živio u Parizu, nakon toga u Njemačkoj, a tek će se 1909. vratiti u Norvešku. Pod dojmom postimpresionizma izgraditi će stil definiran izražajnom snagom boje i linije, a naznačena bliskost s vlastitom sudbinom ga čini pionikom modernog slikarstva. [15] [13] Munch je u Europsku umjetnost unio vizionarsku psihologiju i elemente demonskog, a ti su se isti elementi istovremeno pojavili i u skandinavskoj književnosti. Za njega svijet više nije predstavljao intimno mjesto u kojem se odvija život, već noćnu moru koja lomi i guši tijelo i duh, a slikarstvo prestaje biti činom promatranja i postaje sredstvo kojim se ponire u stvarnost. Umjetnikov pogled prodire kroz izgled stvari kako bi otkrio užase i sakrivene strahove, te njihove pojave poprimaju novo značenje. [5] Psihičko stanje stvari razotkriva linijom i bojom i na svjetlo dana iznosi do tada skrivene vidove stvari. [10] Ujedno je bio i najnadareniji umjetnik koji je iz Norveške došao u Pariz, gdje će oslanjajući se na Toulouse-Lautreca, Van Gogha i Gaugaina, zasnovati svoj osebujni ekspresionistički stil, a na utjecaj sve trojice ukazuje njegova najpoznatija slika *Krik*. [5] Naslikana je 1895. godine i jedna je od četiri varijante istog motiva iz ciklusa nazvanog *Friz života*, u kojem je slikar istraživao životne teme. U njoj je sadržana dubinska psihološka analiza čovjekova unutarnjeg očajja i straha, a prikazuje stvaran krajolik s mostom nedaleko od Osla, gdje se u blizini nalazila bolnica za mentalno oboljele u kojoj je Munch svakodnevno obilazio svoju bolesnu sestru. Prema sjećanju je u svoj dnevnik zapisao sljedeće: „Šetao sam s dvojicom prijatelja – onda je zašlo sunce – nebo je iznenada postalo crveno poput krvi – zastao sam, naslonio se mrtav umoran na ogradu – iznad plavo-crnog fjorda i grada nadvili su se krv i plameni jezičci – moji prijatelji otišli su dalje, a ja sam još uvijek

stajao na mjestu i drhtao od straha – osjećao sam kako se velik, beskrajn krik prolama prirodom“. (Vidjeti sliku 3.) [11] [9]



Slika 3: Edvard Munch, *Krik* [19]



Slika 4: Mumija iz Perua [4]

Krik je prikaz jezovitog, nerazumnog straha, koji bi se mogao doživjeti u noćnoj mori, a Munch ga uspijeva likovno izraziti krajnje uvjerljivo. To postiže koristeći se ritmom dugačkih valovitih crta, kojima postiže dojam kako one odnose jeku krika u sve kutove slike, a čitava zemlja i nebo postaju ogromna rezonantna kutija straha. [9] Deformacija figure u prvom planu slike do tada je bila neviđena. Izobličeno blijedo žuto lice otvorenih usta koja viču i rukama poklopljenih ušiju da ne čuje svoj vrisak, koji se vizualno prolama prostorom u valovitim nanosima guste boje. Kao predložak mu je navodno poslužila *Mumija iz Perua*, koju je vidio u pariškom Muzeju, a čiji položaj ruku uz lubanju podsjeća na položaj ruku i izgled Munchovog lika (vidjeti sliku 4). [11] [5]

Krik je psihološki prikaz svog vremena, baš kao što je i Leonardova *Mona Lisa* psihološki portret cijele renesanse. Po svom izrazu ona je ekspresionistička, snažna i upozoravajuća slika, koja je simbol nemira modernog čovjeka, te potiče pitanje o osobnoj i općeljudskoj egzistenciji. Očaj u slici može se povezati s Kierkegaardovim zapisima o težini vlastite duše, u kojima filozof svoje unutarnje biće opisuje kao biće potisnuto strahom koji nagoviješta

potres. [11] Munch je najsnažnije utjecao na njemačku umjetnost, pa su se tako njegove zakrivljene linije i uznemirenost valova boje našle i u arabesci secesije koja je od njih i potekla. Njemački ekspresionisti su od Muncha naučili kako prenositi senzacije iz dubine vlastitog bića bez dodavanja detalja, čistom redukcijom. Također su od njega naučili i kako oblik podvrgnuti potrebi vlastita izraza, pa čak i po cijeni izobličenja, te na taj način otkriti stvarnost sakrivenu ispod površine. [5]

U umjetnosti XX. stoljeća posebno mjesto zauzima slikarstvo Irca Francisa Bacona (1909. – 1992.). Može ga se nazvati najkompleksnijim i najznačajnijim realitom svoga vremena, a međunarodno priznanje stječe tek nakon Drugoga svjetskog rata. Većinu svojih ranih djela koja je naslikao na početku karijere, a koja su bila pod utjecajem nadrealista i deformiranih Picassovih figura, uništio je sam, te je ostao vjeran vlastitom slikarstvu više od pedeset godina, ne sudjelujući u suvremenim umjetničkim zbivanjima. [5]



Slika 5: Francis Bacon, *Tri studije Luciana Freuda* [19]

U središtu njegovih slika uvijek je ugroženost čovjeka u svakodnevnim situacijama, a takvu tematiku je često realizirao neuobičajenim slikarskim sredstvima, nanoseći boju ribačim četkama, metlicama i krpama. Slikarskim sredstvima on realizira uništen život i uništenu stvarnost, te nema potrebu za moraliziranjem, već samo otkriva sliku pojave i bilježi stanje čovjeka. Čest

motiv njegovih djela su bili njegovi prijatelji ili on sam, prikazani s izobličenim i zasjenjenim fizionomijama i izbljedjelim konturama (vidjeti sliku 5). [13] Baconovo djelo snažno djeluje na publiku, odražavajući neka od najstrašnijih viđenja suvremenog iskustva, poput rata, koncentracijskih logora, masovnih pokolja i gladi. U njegovim djelima je izrazito uočljiva određena „retorika patnje“, a teme užasa i muke ilustrirao je tijekom čitave karijere. Na njegovo djelo snažno su utjecali stari majstori poput Rembrandta i Velazqueza, a vidljiv je i utjecaj ekspresionista i nadrealista (vidjeti sliku 6). [5] U umjetnosti XX. stoljeća vjerojatno ne postoji umjetnik koji je tragediju egzistencije izražavao stvarnije od njega. U njegovu slučaju to izražavanje osjećaja egzistencije za sobom povlači nasilno tragičnu ekspresiju, te neizbježno provocira, a svojim sveobuhvatnim subjektivizmom, Bacon brzo i rezonantno dopire do najintimnijih promatračevih osjećaja. [7]



Slika 6: Francis Bacon, *Studija prema Velázquezovom portretu pape Inocenta X.* [19]

Centralno mjesto u njegovu opusu zauzimaju portreti i njihova izražajno-sugestivna snaga, te način na koji ih je interpretirao (vidjeti sliku 7). U njegovim djelima portret nosi najjaču izražajnu snagu, kao i najsnažniju

psihološko-likovnu deformaciju, čak i kada prikazuje aktove. [5] Suočavanje s problematikom portretnog slikarstva predstavljalo je kritični stvaralački pomak za njegovu umjetnost, a njegov rad na portretima je kontinuirana evolucija koja je trajala nekoliko desetljeća. Baconu je glava poslužila kao krucijalno mjesto na kojem svojim umjetničkim djelovanjem može uništiti i preokrenuti obrambene snage suprotstavljene stvarnoj, instinktivnoj prirodi postojanja, a koje se u normalnom životu prikrivaju. [7] Poznata je njegova izjava: „Nadam se da će neki slikar poslije mene moći napraviti portret“. [8]



Slika 7: Baconovi portreti [1]

Njemački slikar Anselm Kiefer (1945.) se, za razliku od većine njemačkih poslijeratnih umjetnika, radije suočava s problemima moralne prirode koje je pred umjetnike postavio nacizam, nego što se bavi istraživanjem osobnih raspoloženja. Tragedija Drugoga svjetskog rata je snažno obilježila značajniju epohu ljudske povijesti, a nesumnjivo je kako Kiefer inspiraciju za svoje krajolike apokaliptičnog i mitskog prizvuka crpi odatle. On predstavlja izravan izdanak sjevernjačkog ekspresionizma, a istražujući glavne teme njemačkog romantizma pokušava ponovno pohvatati konce koje je povijest pokidala, ali to čini iz modernog kuta gledanja. Tradicija njemačkog romantizma započela je kao plemeniti ideal utemeljen na čežnji za mitskom prošlošću, međutim, završila je tragično u naslijeđu nacizma kao izopačenost jer je bila zloupotrijebljena s njihove strane. [9] [5] U svojim se djelima Kiefer bavi lažnim motivima i obećanjima koje je iznjedrila novija njemačka povijest, a ta povijest kod njega sadrži dimenziju ukorijenjenu u mitu, te se temelji na nedokučivoj ideologiji udaljenih svjetova i vremena. On pažljivim studiranjem, analiziranjem i istraživanjem pokušava odgonetnuti oduševljenje zlom i iracionalnim te pronaći njihove korijene. [13] Kako bi izrazio tragičnu veličinu holokausta svoja umjetnička djela slika u epskim razmjerima (vidjeti sliku 8). [9]



Slika 8: Primjer razmjera Kieferovih djela [19]

Kompleksnu tematiku herojskih krajolika i simbola proisteklih iz sjevernjačkih mitova Kiefer pretvara u slike magičnog prizvuka, pa čak i patetičnog, a promatraču one svojom složenošću i otvorenošću ostavljaju prostora za vlastite asocijacije. Kod Kiefera nije uvijek sasvim jasno prevladava li osjećaj tuge ili snage koja izvire iz iracionalnog, stoga njegove slike izazivaju mnogobrojne nedoumice, pogotovo ako su sagledavane iz konteksta stvaranja nove njemačke povijesti. Misaonost i kompleksnost Kieferova djela, kao i njegova natprosječna kvaliteta su neosporni, a za slikarstvo je konstatirao sljedeće: „Čitavo je slikarstvo, ali i književnost i sve što je s njima povezano samo gibanje oko nečeg neizrecivog, oko crne rupe ili kratera u čije je središte nemoguće prodrijeti. Teme slikarstva podsjećaju na kamenčice na podnožju kratera. Oni su putokazi u krugu koji je sve više bliži središtu“. [13] Kieferove slike sadržavaju guste strukture nastale kombinacijom različitih materijala. Koristi se akrilom, uljanom bojom, emulzijom, lakom, umjetnom smolom, olovom, pijeskom, spaljenom slamom (vidjeti sliku 9). [5]



Slika 9: Anselm Kiefer, *Nuremberg* [19]

Svoje slike također natapa u kupkama za elektrolizu, ubrzavajući na taj način proces starenja i dodatno naglašavajući dimenziju prolaznosti, a znao ih je čak i ostavljati na kiši. Teške nanose materije na slikama razbija i odstranjuje mačetom pri čemu se oslanja na element slučajnosti, otkrivajući pritom ranije nanosene slojeve boje i ostalih materijala. Uz slučajnost, na Kieferovim je radovima izražen i element destrukcije. Snažnim zamascima mačete on prodire kroz materiju i tako „stvara novi svijet na ruševinama starog“. U materijalnosti Kieferovih slika utkana je snažna egzistencijalna ekspresija, koja je u ranom razdoblju osobnog slikarskog istraživanja poslužila kao glavna inspiracija za daljnje istraživanje umjetnosti materije i njezine široke primjene, kao i njezine destrukcije koja će omogućiti puno snažniji psihološki izraz.

2.4. Umjetnost enformela

Pojam enformel predstavlja apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije, kao i udaljavanje od kubizma i geometrijske apstrakcije u potrazi za novom izražajnom formom, a tvorac izraza je francuski teoretičar umjetnosti Michel Tapié. To je umjetnost europskog egzistencijalističkog visokog modernizma 50-ih godina. [3] [17] Enformel je umjetnost poslije avangarde, stoga ima karakteristike individualnog izraza, a obilježen je idejama egzistencijalističke filozofije i fenomenologije. Nastao je u okvirima pariške škole sredinom 40-ih godina, a njegove početke označavaju samostalne izložbe Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera i Wolsa. Neki od ostalih protagonista enformela su Antoni Tàpies, Emilio Vedova, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Alberto Burri, Lucio Fontana i mnogi drugi. [3] [17] Pojam enformel označava intuitivnu, spontanu i nediscipliniranu umjetnost, čija je suština stvaranje bez predrasuda i želje za kontrolom, a forma se u enformelu odbacuje, razara i nadilazi. Takav tip slikarstva započinje pred praznim platnom i može otići u bilo kojem smjeru. Enformelu je blizak termin tašizam (fr. *tache* = mrlja), a označava bezoblične i spontano nastale kompozicije gestualnih tragova i mrlja. Također, pod

enformel spada i lirski apstrakcija u slobodno-dekorativnoj fazi, kao i gestualno slikarstvo i apstraktna kaligrafija, a njegov najjači i najekspresivniji oblik predstavlja slikarstvo materije. [3] [17] Talijanski povjesničar umjetnosti Giulio Carlo Argan postavio je pitanje je li enformel umjetnost predlingvističkog stadija, s obzirom da je umjetnička aktivnost svedena na primarnu gestu i na rad s amorfnim materijalima. No, kritičar Umberto Eco je u svojim analizama enformela pokazao da enformel zadržava određene razine jezičke artikulacije. Prema njemu se u enformelu ipak može otkriti zastupljenost pravila, iako različitih od uobičajenih. U nekim se umjetničkim djelima enformela ispod ili iznad tehničkog sloja otkrivaju ideološki aspekti, mikrofizički sloj u koji je umjetnik ugradio kod. Na temelju tog likovnog koda razlikuju se Dubuffetovi slojevi od Pollockovih rasipajućih tragova, kao i Wolsove mrlje od Fautrierove površine. U umjetnosti enformela forme ili konfiguracije materije konstituiraju se na znakovnoj razini, iako ti znakovi nisu čitljivi ili jasni. Prema Ecovom tumačenju enformel nije samo slikarstvo materije, već i znakova. [17] Ne možemo izdvojiti jedinstven postupak enformelnog stvaralaštva, već se djela mogu podijeliti na djela koja su po svojem spontanom, brzom i automatskom izrazu bliska akcijskom slikarstvu i lirskoj apstrakciji, zatim djela koja su rezultat mehaničkog, konkretnog i neizražajnog rada s materijalima i postupcima oblikovanja koja se oslanjaju na slučaj; a postoje i djela koja su rezultat pažljivog likovno sofisticiranog izbora, povezivanja i preoblikovanja materijalnih konfiguracija. [17]

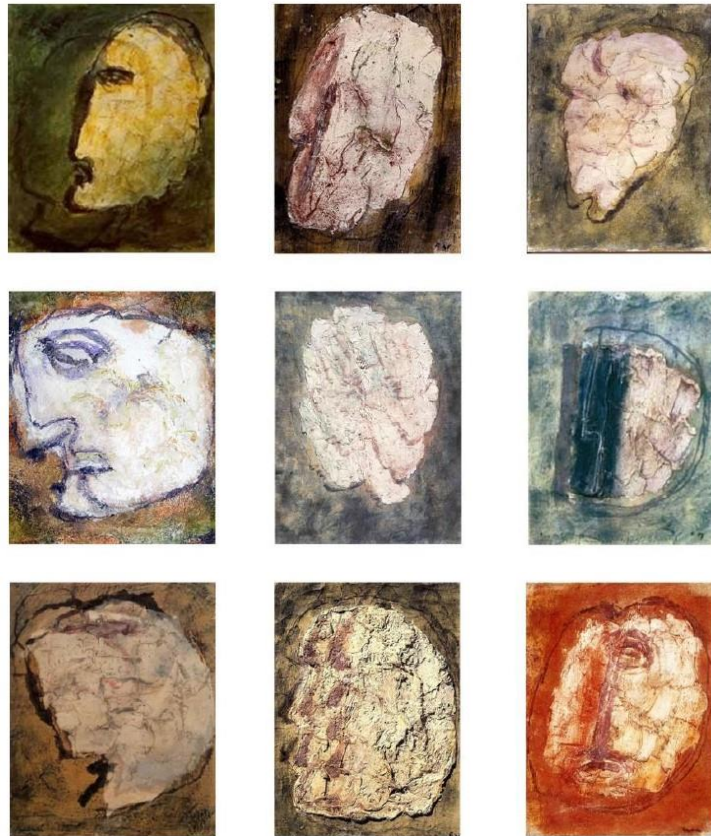
Francuski slikar i kipar Jean Dubuffet (1901. – 1985.) bio je među prvim europskim slikarima koji su nadahnuće dobivali direktno od materijala kojim su radili, te mu je on bio važniji od konačnog rješenja. Dubuffet komunikaciju putem materijala smatra jednakom verbalnom jeziku, a cilj mu je bio srušiti mit o uzvišenosti i ispravnosti jezične komunikacije. Kao polaznu točku, koristio je crteže mentalno bolesnih ljudi, kao i škrabotine koje je pronalazio na zidovima. Način na koji radi naziva „teksturologija“ i „materijalogija“. Ljudski lik je vratio u

slikarstvo i na svoj poseban i „sirov“ način predočio novu sliku čovjeka. Od katrana, ljepila, pijeska i primarnih boja stvara pastozne površine po kojima spontano i često po zakonu slučaja urezuje likove bez prethodnog skiciranja, a materijal je vodilja njegova stvaralačkog procesa. Dubuffet ljepotu vidi u nesavršenstvu, nastojeći prikazati ono izvorno u ljudskom liku, a to čini na neposredan i učinkovit način (vidjeti slika 10). [5] [11]



Slika 10: Jean Dubuffet, *Zemljopis* [19]

Francuski slikar Jean Fautrier u svojoj seriji slika *Taoci* (vidjeti sliku 11), nastaloj za vrijeme nacističke okupacije Francuske između 1943. i 1945., koncipira i anticipira inicijalne elemente enformela. U materiji guste, s ljepilom i gipsom pomiješane i špahtlom debelo nabačene boje naziru se asocijativne figure, te se tako slika pretvara u sugestivno i asocijativno materijalno polje. Fautrier je pridonio prevladavanju kubističkog i apstraktno geometrijskog akademizma. Za njega je materija čista egzistencijalna stvarnost, nanosi je u debelim slojevima koji iz najdublje nutrine izbijaju izravno na podlogu, te u nju utiskuje prostor i vrijeme koji djeluju zaustavljeni i zarobljeni u njezinim gustim slojevima. [17] [5]



Slika 11: Jean Fautrier, Ciklus *Taoci* [1]

Španjolski slikar Antoni Tapes svoju avanturu enformela započinje između 1950. i 1954. godine. u Parizu. Polazi od Dubuffetovih „sirovih“ rješenja površine slike koja podsjećaju na površinu starog oguljenog zida, no za razliku od njega on sliku oslobađa asocijativnih prikaza, te je realizira kao konkretni amorfni materijalni poredak. Tapesov postupak temelji se na nanošenju materijala na podlogu, probijanju slojeva žbuke, bušenju rupa, grebanju boje, stavljanju mokre boje na suhu zrnastu podlogu, te upotrebi gotovih materijala poput lima. Za razliku od ostalih slikara njega ne privlači bogatstvo materijala, već njegova ekonomičnost, a cilj mu je da tupa i troma materija progovori izražajnom snagom. [17]

3. Pojava modernizma i egzistencijalna ekspresija

Nakon prve znanstvene revolucije koja se dogodila tijekom XVII. i XVIII. stoljeća, te prve industrijske revolucije koja je započela izumom parnog stroja 1782. godine nastupaju radikalne promjene koje će dovesti do rušenja starog društvenog poretka. Početkom XIX. stoljeća u Europi se uobličuje moderni pojam naroda, a pojmovi slobode i napretka postaju primarni, stoga glavni izvor revolucionarnog poimanja toga stoljeća proizlazi iz djelovanja u cilju slobode i odbacivanja romantizma. Duhovno i kulturno jedinstvo, kakvo se uglavnom javlja na vrhuncu civilizacijskog razvoja, raspalo se zbog niza povijesnih i ideoloških razloga. Iz te krize jedinstva nastat će doba modernizma, avangardna umjetnost i veliki dio suvremene misli. [11]

Na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, u samo desetak godina, dogodila su se revolucionarna otkrića u fizici, kemiji, medicini, aeronautici i psihologiji. Velika otkrića poput kvantne teorije njemačkog fizičara Maxa Plancka i teorija relativnosti Alberta Einsteina, uvele su svijet u drugu znanstvenu revoluciju, te dolazi do novih spoznaja prirodnih procesa. Zbog načela neodređenosti Wernera Heisenberga, po kojem se procesi u nevidljivom svijetu atoma ne mogu s točnošću opisati, priroda se više nije mogla opisivati kao strogi slijed uzroka i posljedica. Istodobno započinje i istraživanje ljudske psihe, te se stvara potpuno novi pogled na čovjekovo ponašanje. Tome području su vrata otvorili John Watsons bihevioralnom psihologijom i Sigmund Freud s psihoanalizom koja naglasak stavlja na čovjekove unutarnje nagone i ulogu podsvijesti. [11]

Osjećajući sve te promjene na pragu XX. stoljeća, umjetnička avangarda je imala potrebu raskinuti s tradicionalnim vrijednostima i poimanjima ljepote, forme, prostora i vremena, te na taj način reformirati društvo na svim njegovim područjima. Potaknuti proučavanjem do tada nevidljive strukture atoma, mnogi umjetnici se udaljavaju od opisivanja cjeline i vanjštine svijeta pomoću novog i

drukčijeg umjetničkog jezika. Umjetnost postaje simbolički izraz svijeta iza svijesti, a modernisti ukazuju na jednu novu zbilju za koju se čini da je zajednička pozadina fizikalnih i psihičkih pojava. [11]

Krizu duhovnog jedinstva XIX. stoljeća, nagovijestila su tri slikara: Nizozemac Vincent Van Gogh, Belgijac James Ensor i Norvežanin Edvard Munch. Iako su umjetnički oblikovani u duhu realizma, njihova osjetljivost na socijalne probleme društva, te isprovociranost lažnim građanskim moralom usmjeriti će ih prema slikarskoj ekspresiji i deformaciji oblika. Za njih je ekspresija predstavljala sredstvo otkrivanja pravog značenja stvari i njihove dubinske biti, a središte svog zanimanja će uglavnom nalaziti u čovjeku. [11]

„Ekspresionistički čovjek može se usporediti s Nietzscheovim dionizijskim, ekstatičkim tipom čovjeka, tj. s Titanom koji želi riješiti pitanje vlastitog odnosa sa svemirom (mikro i makrokozmičkim).“ [17]

3.1. Ekspresionistička umjetnost i estetika ružnoće

Ekspresionistička umjetnost je zbirni naziv za različite ekspresionističke pokrete i individualne prakse XX. stoljeća, u svojoj osnovi ona je umjetnost protesta, te umjetnost kritike društva uronjene u laži pozitivističkog optimizma koji je bio dominantan u drugoj polovici XIX. stoljeća, a koji je zanemarivao humanističku problematiku smisla i vrijednosti. Temelji se na uvjerenju da umjetnik umjetničkim djelom može izravno izraziti emocije, stoga se bavi izražavanjem unutarnjih psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja. U ekspresionizmu se umjetnik ne povodi za mimetičkim, oponašajućim prikazivanjem, već je slobodan u izboru oblika i boja, a vođen njihovom simbolikom prikazuje ono za što smatra da je istinitija stvarnost. Razvoju ekspresionizma kao duhovne klime svojstveni su mislioci krize građanskog društva i modernog doba, a među njima se nalaze Nietzsche i Søren Kierkegaard. [17] [11]

Ekspressionisti su bili svjesni kako rješenje krize suvremenog čovjeka ne može postojati u znanosti i tehnologiji. Njihov antipozitivizam predstavlja i antinaturalizam i antiimpresionizam, jer slikari naturalizma i impresionizma zbilju gledaju izvana, dok ekspressionisti nastoje zaroniti u zbilju i sagledati je iznutra. Pozitivizam se pokazao neodrživim jer je propagirao prividnu lakoću življenja i kao takav se slomio na bojišnici Prvog svjetskog rata, a s njim i umjetnost naturalizma i impresionizma. Austrijski pjesnik i književni kritičar Hermann Bahr opisuje psihološku klimu Prvog svjetskog rata kao najizobličeniju epohu, kojom se prolama očajnički vrisak čovjeka odvojenog od duha, pa i vrisak same umjetnosti koja vapi za duhom. [11]

Cilj ekspressionista bio je vidjeti svijet jasno i u cijelosti, a ne samo površno, sveobuhvatno ga vidjeti i ne zanemariti čovjeka i njegove osjećaje, te iz svijeta izvući izvornu bit. Kritika lažnog morala neizostavna je sastavnica novog slikarstva koje je težilo izgradnji nove slike svijeta. U svijetu ekspressionističke poetike emocije su materijalizirane jakim čistim bojama, grubim reljefnim fakturama, izobličenjima i često su odbojne svojom silovitošću i nepoznatom energijom. [11]

Slikarskom poetikom ekspressionista javlja se jedna nova estetika koja u pitanje dovodi sam pojam lijepoga, to je estetika ružnoće, a po novim avangardnim kanonima ona nije ništa manje estetski vrijedna. Njemački povjesničar umjetnosti Worringer je ovakvu poetiku ekspressionista i njihov umjetnički stav kojim pojam lijepoga preokreću u ružno, objašnjavao svojim čuvenim pojmom *Kunstwollen* (umjetnička težnja), koji odlučuje kakva će biti narav likovnog djela. Prema tome, narav djela nikako ne ovisi o stupnju slikarske vještine i sposobnosti prepisivanja objektivne stvarnosti, već o duhovnoj koncepciji. Ovakav se stav javlja uvijek ukoliko se čovjek zbilji suprotstavlja ili je izbjegava, u trenucima kada mu ona postaje tuđa i neprihvatljiva ili pak nerazumljiva. Zbilju je tako doživljavao i čovjek arhajskog

mentaliteta, koji je svojim artefaktima stvarao magijski prostor namijenjen duhovnoj promjeni, ne bi li na taj način zbilju učinio prisnom i razumljivom. [11] Prije Worringera je Kunstwollen kao pojam upotrijebio Alois Riegl, austrijski povjesničar umjetnosti. Po njemu je to pojam koji se odnosi na umjetničku namjeru koja je po njemu inspiracija za umjetnikovu duhovnu silu odgovornu za njegovo djelo i prema njemu nema veze sa subjektivnom voljom pojedinca, već je nadindividualno htijenje vremena u kojem djelo nastaje. Ono je identitet vremenitosti i prostornosti u čovjekovoj umjetničkoj produkciji i služi kao platforma za kontinuitet i povezanost između uma i svijeta. Za Riegla nema univerzalnog pojma ljepote, već su prema njemu ljepota i ružnoća integrirane u cjelokupnu raznolikost umjetničkog izraza, kao i poimanja lijepoga. [11]

Umjetnička avangarda pokazivala je izraženu težnju prema apstrakciji i odmaku od mimetizma, a Kunstwollen je zaslužan za umjetničke inovacije koje su prikazale jednu novu zbilju. Ta zbilja je uobičajenoj materijalnoj zbilji nadređena i naspram nje je vizionarska. Njemački ekspresionisti zbilji ne pristupaju analitički, već u njoj nalaze simbole svojih katastrofičnih slutnji, a estetiku ružnoće promoviraju s ciljem oslobađanja ljudske svijesti od automatizma opažanja. Sredstva takvoga oslobađanja su radikalna i šokantna – aperspektivni prikazi, jake deformacije i snažan blještavi kolorit. [11]

3.2. Njemački ekspresionizam i skupina *Die Brücke*

Ekspresionizam se izrazitije očitovao u Njemačkoj, gdje su agresivna politika cara Vilima II., te feudalni i militaristički režim, još više naglasili proturječja toga doba, a veličanje njemačke kulture i pangermanističke ideologije dovelo je do rata. Javlja se najprije kod pojedinih književnika, onih najsenzibilnijih, koji su svojim stavovima i djelima reagirali na lažni sjaj i moć carskog režima. U njemačkoj su umjetnosti svi znakovi krize društva, te mitovi bijega u divljinu, kao i pronalaženje izvorne ljudskosti izvan zapadne civilizacije, kulminirali i time je stilski označili nazivom ekspresionizam 1911. godine. [11]

Njemački povjesničar umjetnosti Wilhelm Worringer je u svojoj knjizi *Problem forme u gotici* (1912.) razvio model „sjevernjačke romantične umjetnosti“ kao „transcendentalnog gotičkog izraza svijeta“. Po njemu je volja za uobličavanjem izraz čovjekovog odnosa sa svijetom, a u sjevernim je krajevima taj svijet umjetnika navodio na osjećaje straha, svojom surovošću, hladnoćom i mrakom. [17] „Taj uzbuđen i bojažljiv svijet transcendentalnog gotičkog izraza, stoji nasuprot vedrini i radosti umjetnosti klasičnog čovjeka.“ [5] Potreba sjevernjaka za aktivnošću koja se ne može pretvoriti u jasnu spoznaju stvarnosti, konačno se razrješava u nezdravoj igri mašte. U nemogućnosti da stvarnost preoblikuje u prirodnost, gotički je čovjek svladava pojačanom igrom mašte i pretvara u sablasno povišenu i izobličenu stvarnost. Iza vidljivog izgleda stvari krije se karikatura, a iza njihove beživotnosti vreba tajanstveni sablasni život i sve postojeće postaje zlokobno, fantastično i groteskno. Worringer ukazuje kako je u sjevernjačkom stavu sadržana težnja prema fragmentaciji i individualizaciji. [5] Ono što daje karakterističnu notu njemačkom slikarstvu je jako izražen element sjevernjačkog patosa, introspekcije i naglašenost sluha za tajanstvenost i mistiku. Formalne odlike slikarstva ranog njemačkog ekspresionizma su: velike nezgrapne deformirane figure, izražene crne konture, pastozni namazi neurotičnog slikarskog rukopisa, te tjeskobni ambijenti plošnih kompozicija i iskrivljena perspektiva. [11]

Prva organizirana skupina ekspresionista nastaje 1905. godine u Dresdenu, u Njemačkoj, pod nazivom *Die Brücke* (Most), a prema Kirchneru njima je pripadao svaki pojedinac koji je svoj stvaralački nagon izražavao iskreno i spontano. Na njihovu pojavu utjecao je fovizam koji je nastao u Francuskoj, a jezgru skupine formiralo je nekoliko studenata dresdenske *Technische Hochschule* (Visoka tehnička škola). Riječ je o Fritzju Bleylu, Ericku Heckelu, Emstu Ludwigu Kirchneru i Karlu Schmidt. Poslije određenog vremena pridružili su im se Max Pechstein i Otto Mueller, a vrlo kratko i Emil Nolde. Oni

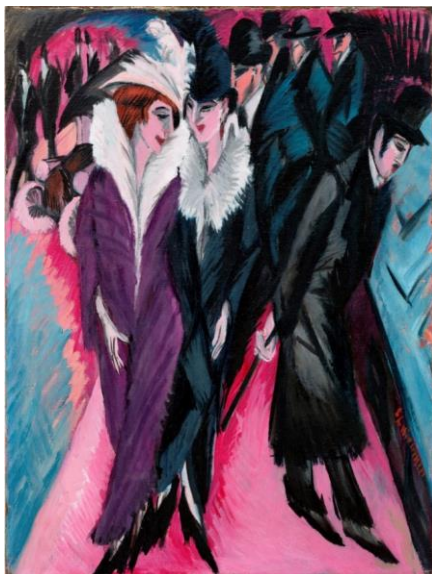
su smatrali kako je ideju novog čovjeka i novog boljeg svijeta, moguće formulirati i realizirati jedino zajedničkim snagama. [9] [5] Potvrdu svojih težnji pronašli su u Van Goghovim pastoznim nanosima snažnog kolorita kao i u njegovim usplamtjelim konturnim linijama, a u Gauguinovom bijegu od civilizacije uporište pronalazi prijezir koji su osjećali prema prezasićenosti i samodostatnosti svijeta na prijelazu stoljeća. Gauguinov Tahiti za njih je bio etnografski muzej u Dresdenu gdje su otkrili plastiku Afrike i južnih mora, a upravo su tu pronašli uporište i hrabrost za izobličenjem kao sredstvom izražavanja. Iznenadujuća je brzina kojom se razvio i formirao vlastiti stil skupine *Die Brücke*. [13] Osim Van Gogha i Gauguina čiji je utjecaj vidljiv u njihovim ranim djelima, također se vidi utjecaj Edvarda Muncha koji je tada živio u Berlinu. [5]



Slika 12: Ernst Ludwig Kirchner, *Postdamer Platz* [19]

Ernst Ludwig Kirchner, član skupine *Die Brücke*, najbolji je primjer nove ekspresionističke poetike. On svoj umjetnički put započinje već i prije raspada skupine i bio je istinski individualac, premda je pripadao skupini. Jedini je pripadnik grupe koji se nije zadovoljio već postignutom anatomijom boje i

oblika, a njegov umjetnički razvoj ga je na kraju doveo daleko od onoga što se kao pojam ubraja u njemački ekspresionizam. Njegova umjetnost je bogata napetostima, proturječjima i pustolovno je hrabra, te se odupire svakom etiketiranju.



Slika 13: Ernst Ludwig Kirchner, *Ulica*, Berlin [19]

Kirchnerovo djelo je sadržano u bujnosti vizija i oblika usmjerenih prema apokalipsi, a odražava njegovo duševno stanje. Razlika između njegovih slika i slika ostalih članova Mosta krije se u njihovu rukopisu. Rukopis mu je šiljast, razlomljen i pun nemira, te naizgled nabijen električnom što potencira napetost između duhovnosti i osjetilnosti. Njegova hipersenzibilnost, kao i kritički stav prema društvu najočitiiji su u slikama veduta. Ulice koje slika su klaustrofobične, a figure koje ih ispunjavaju su uokvirene oštrim crnim konturama, uglatih lica i izduženih tijela, te se poput marioneta šeću gradskom pozornicom nad kojom će buknuti rat (vidjeti slike 12 i 13). Za njegovo slikarstvo karakteristično je oblikovno svladavanje suprotnosti i ono ne sadrži naraciju. Privid lijepog je nešto što je Kirchner duboko prezirao. [5] [11]

4. Deformacija i destrukcija oblika unutar vlastitog likovnog izraza

Konstantno egzistencijalno propitivanje smisla postojanja te same prirode realnosti, svoje uporište za likovni izraz pronalazi se u slikarstvu autora ekspresionističke tradicije, kao i u autorima koji se bave egzistencijalističkom problematikom smisla postojanja. U nastojanju da se osobna problematika egzistencije jasnije shvati poslužila su hermetička učenja, kao i saznanja iz kvantne fizike i kimatike (znanstvena disciplina koja proučava utjecaj vibracija na formiranje materije) koja ukazuju kako je sva materija vibracija, te učenja Carla Junga o simboličkoj prirodi stvarnosti. Već u ranom razdoblju osobne egzistencije postaje jasno kako je istinita priroda stvarnosti spoznatljiva jedino transcendencijom uma, van svijeta misli. Ona je u svojoj suštini paradoksalna, stoga ne možemo govoriti što ona jest, ali možemo je spoznati tako što ćemo ukazivati na ono što nije. Iz ovog shvaćanja se sve misli i emocije poimaju kao svojevrsni filteri, koji poput optičke leće „presvučeni“ preko naše svijesti utječu na našu percepciju i poimanje realnosti. Baš kao što misli i emocije djeluju kao filteri na svijest, tako djeluju i hrana i voda koju unosimo u svoj organizam, a u XXI. st. je evidentno sve veće zagađenje ljudskog uma i tijela, što se logično odražava na raspon njegove svijesti. Moderan čovjek nije više cjelovito biće, kao što je možda nekada i bio, već su njegova pažnja i svijest razbijeni. Rezultat tome je konstanti napad na um modernog čovjeka putem medija i reklamnih kampanja velikih korporacija, koje u svrhu vlastitog profita za cilj imaju degradirano ljudsko biće uvjetovano primarnim nagonima. Današnje je doba okarakterizirano sve većim podjelama unutar društva u svim njegovim sferama, a evidentna je i sve veća demoralizacija čovjeka. U posljednjih nekoliko godina, uz sve veći tehnološki napredak, koji omogućuje ubrzaniji protok informacija, svjedočimo i sve većoj cenzuri. Ova činjenica znatno otežava čovjekovo shvaćanje realnosti u kojoj se nalazi, te mogućnost razabiranja između istine i laži. Sve su ove činjenice utjecale i na vlastitu

egzistenciju, te su u određenim trenucima vlastitog postojanja iznjedrile određene egzistencijalno anksiozne podražaje, koji su svoju materijalizaciju potražili na slikarskom platnu, s ciljem prikazivanja „stvarne“ slike modernog čovjeka, kao bića rastrganog unutar njega samog, bića velike kontradiktornosti. Osobno je shvaćanje kako je sav pojavni svijet samo refleksija, kako osobne, tako i kolektivne svijesti. Stoga rješenje nadvladavanja „vanjskog“ svijeta leži u nadvladavanju samoga sebe, te vlastitoj introspekciji, kao i sposobnosti da se unutarnji destruktivni impulsi svjesnim naporima izvedu na svjetlo dana.

Unutar vlastitog likovnog izraza ova je problematika svoje rješenje pronašla u umjetnosti ekspresionizma i enformela. Kao motiv vlastitog slikarstva, glavno je mjesto zauzela ljudska figura i portret. Oni su poslužili kao nositelji najdubljih psiholoških podražaja, što je postignuto ekspresivnom upotrebom boje, teksture i materije. Istraživački rad nastoji odraziti sliku čovjeka kao nakupine misaonih utisaka i podražaja, a takvi utisci se unutar modernog čovjeka uglavnom međusobno suprotstavljaju i na taj način tvore biće uznemirene energije ispunjene kontradiktornošću. Također je naglašena fragilnost, nepostojanost i trošnost tijela, a prostor koji figura ispunjava je „druga“ realnost, u kojoj se otkriva suptilni svijet podsvijesti koji djeluje kao glavni pokretač ljudskog života. To je također svijet sveden na samu vibraciju (koja prethodi materijalnoj pojavi stvarnosti), a ta vibracija nije čista, već se očitava kao distorzija i disharmonija. Enformel kao umjetnost materije je najbolje poslužio za prenošenje ideje o materiji kao vibraciji, te ljudskom biću kao nakupini misaonih utisaka (Misao je također još jedan oblik vibracije koji još nije materijaliziran.); dok je ekspresionizam svojim jakim deformacijama poslužio u svrhu izražavanja psiholoških devijacija modernog čovjeka, kao i vlastitog stanja psihe.

Tijekom razvoja vlastitog likovnog izraza prirodno se nametnulo nekoliko značajki, koje su najsnažnije odražavale unutarnju potrebu za izražavanjem

snažnih psiholoških dojmova, prije svega to su bile materija i njezina destrukcija, tekstura, gestualnost i deformacija oblika. U ranom likovnom istraživanju deformacija se prirodno nametnula kao platforma za manifestaciju snažnih egzistencijalno-psiholoških impulsa kroz likovno stvaralaštvo, te je omogućila potrebu vlastitog duha za izražavanjem vlastitih tjeskoba i strahova. U ranoj fazi razvijanja vlastitog likovnog izraza kao glavne smjernice su poslužila djela autora ekspresionističke tradicije koji su se bavili egzistencijalnom tematikom i koji su kroz deformaciju ljudske figure prikazivali tjeskobna duševna stanja modernog čovjeka. Tek kasnije kroz upoznavanje umjetnosti enformela, a prvenstveno slikarstva materije kao njegovog pojavnog oblika, doći će do destrukcije oblika, kao prirodan slijed produbljivanja vlastite estetike i psihološkog izraza. Kada deformacija više nije zadovoljavala unutarnje egzistencijalne impulse koji su se željeli manifestirati na slikarskom platnu, prirodno se pojavila upotreba pastoznih nanosa boje, odnosno slikarske materije, kao i njezina destrukcija, kako bi se što jasnije izrazila vlastita anksiozna priroda i prevladavajuće tjeskobno duševno stanje. Deformacija je prije svega poslužila kao sredstvo izražavanja osobnih psiholoških devijacija, te ona predstavlja sredstvo jačanja psiho-fizičkih karakteristika, dok destrukcija predstavlja jačanje taktilnih karakteristika slike. Stvaralački proces predstavljao je konstantnu unutarnju borbu, te njezinu manifestaciju na slikarskom platnu kroz vlastitu fizičku energiju koja je ostajala zapisana u memoriji strukture slike. Proces nastanka autorskih radova nije pratila jasna vizija konačnog djela, već djelo nastaje kao rezultat korespondencije s materijalom, u čemu je posebnu ulogu imalo prihvaćanje slučajnih oblika koji bi nastajali tretiranjem i oblikovanjem materije i njezinim otporom oblikovnom procesu.

Ciklus predstavljenih radova obuhvaća pet slika rađenih u tehnici akrila na platnu i različitih su dimenzija. One su plod višegodišnjeg, likovnog i misaonog sazrijevanja i predstavljaju odraz vlastitog stava i odnosa prema pojavnome

svijetu materije, a rađene su s izrazitim egzistencijalnim akcentom te predstavljaju izraz osobnih težnji za ispoljavanjem snažnih unutarnjih impulsa kroz likovno stvaralaštvo.



Slika 14: *Slika I*



Slika 15: *Slika II*

Ono što ciklus vizualno karakterizira prije svega jest izražajnost materije i tekstura, dobivenih gustim namazima akrilnih boja i njihovim grubim oblikovanjem slikarskom špahtlom. Od samih početaka ljudska figura u osobnom slikarstvu predstavlja tematsku okosnicu vlastitog likovnog stvaralaštva, a vlastite tjeskobe i strahovi su kroz nju izraženi deformacijskim i destruktivnim svojstvima slikarske materije, odnosno boje. Figure koje nastanjuju slike kroz deformaciju i destrukciju oblika ukazuju na uznemireno i disharmonično fizičko i psihičko stanje suvremenog čovjeka, kao i na besciljnost vlastitog egzistiranja u tjeskobnom svijetu raspadljivosti materije.



Slika 16: *Slika III*



Slika 17: *Slika IV*

One predstavljaju personifikaciju vlastitoga „Ja“ i sliku o samome sebi, kao i ljude koji su u svijetu lažnih vrijednosti izgubili vlastiti identitet i čija je svijest poput razbijenog stakla koje se raskomadalo u stotine krhotina. Deformacijom i destrukcijom oblika su pojedine figure dovedene do ruba apstrakcije. Na slikama se također pojavljuju geometrijski oblici koji pridonose dojmu prostornosti i ambijentalnosti. Pravilne geometrijske linije u prirodi ne postoje, već one predstavljaju ljudsku težnju ka višem redu, stoga suprotstavljajući ih organskim oblicima koji tvore figure dolazi do još veće naglašenosti deformacije.



Slika 18: *Slika V*

5. Zaključak

Evidentno je kako je egzistencijalizam i čovjekova potreba da izrazi unutarnje tjeskobe i strahove neiscrpna tema, koja će vjerojatno zauvijek ostati zastupljena u likovnoj umjetnosti i kojoj se ne nazire kraj. Također je evidentno kako se kontinuitet čovjekove ugroženosti nastavlja i danas, u XXI. stoljeću više nego ikada prije, a izražavanje te ugroženosti preko slikarstva je i dalje jedan od najizravnijih načina da se pozornost skrene na suvremenu problematiku egzistencije.

U današnje vrijeme prevladavajuće je mišljenje kako bi umjetnost trebala biti estetski ugodna i služiti ukrašavanju svakodnevice, a sve što je lijepo istovremeno je i prihvatljivo jer ne umara i ne narušava idealiziranu sliku svijeta. Drugim riječima, takva umjetnost ne traži dublje suživljavanje i služi zabavi i razonodi.

U umjetnosti XX. stoljeća pojaviti će se estetika ružnoće, kao i deformacija oblika u kojoj će deformirani svijet modernog čovjeka dobiti svoj ekvivalent, a koja je izravno suprotstavljena tradicionalnoj estetici lijepoga. Egzistencijalizam će takvu estetiku prihvatiti bez obzira koliko ona katkad bila odbojna jer odražava istinitu sliku suvremenog društva.

Kroz ovaj rad osobna psihološko-egzistencijalna problematika svoje uobličenje pronašla je u deformaciji i destrukciji oblika, kao i u estetici ružnoće, u nadi da će tako najizravnije pogađati osjetila i potaknuti daljnja egzistencijalna propitkivanja kod promatrača.

Vlastiti umjetnički doprinos dat je povijesno-teorijskim presjekom egzistencijalizma, umjetnosti ekspresionizma i enformela, kao i praktičnim radom te njegovom analizom, koji će poslužiti kao doprinos u kontinuiranom razvitku slikarstva egzistencijalnog karaktera.

Literatura

- [1] 20. stoljeće, Ilustrirana povijest, Veble commerce, Zagreb, 2001.
- [2] Argan, Đ. K., Bonito Oliva, A., Moderna umjetnost I, Clio, Beograd, 2004.
- [3] Arnason, H. H., Istorija moderne umjetnosti, IZ Jugoslavija, Beograd, 1975.
- [4] Bischoff, U., Edward Munch, Europapress holding d.o.o. Taschen, Zagreb, 2007.
- [5] Cvetković, S., Egzistencijalizam u europskom slikarstvu XX. stoljeća, Doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [6] Davies, D., Hofrichter, J., Roberts, S., Jansonova povijest umjetnosti, Stanek, Varaždin, 2008.
- [7] Ficacci, L., Francis Bacon, Taschen, Köln, 2006.
- [8] Frontisi, C., Larousse – Povijest umjetnosti, Veble commerce, Zagreb, 2003.
- [9] Janson, H. W., Janson, F. A., Povijest umjetnosti, Stanek d.o.o, Varaždin, 2003.
- [10] Kahejn, P. P., Frankstel, P., Argan, Đ. K., Levi, M., Džafe Hans, L. K., Hetl-Hunce, K., 20.000 godina svetskog slikarstva, Vuk Karadžić, Beograd, 1974.
- [11] Nuić-Vučković, D., Deformacija oblika i infantilna regresija u funkciji slikarske ekspresije, Doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2015.
- [12] Pischel, G., Opća povijest umjetnosti I., treće izdanje, Mladost, Zagreb, 1982.
- [13] Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef, Umjetnost 20. stoljeća, Taschen – V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005.

- [14] Schug, A., Suvremena stremljenja, Otokar Keršovani, Rijeka, 1969.
- [15] Schultze, J., Devetnaesto stoljeće, Otokar Keršovani, Rijeka, 1970.
- [16] Solar, M., Suvremena svjetska književnost, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- [17] Šuvaković, M., Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky, Zagreb, 2005.
- [18] Tiha pobuna – najveći majstori njemačkog ekspresionizma, Katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2008./2009.
- [19] www.pinterest.com/categories/art
- [20] www.theartstory.org/definition/existentialism/

Tomić, Z.

EFEKT CRVENE BOJE

Sažetak: Boja ima svoje posebno značenje za sve pojedince, kulture i narode. Predmet je izučavanja u svim područjima znanosti. S komunikacijsko istraživačkog aspekta o utjecaju boja najviše se govori kroz neverbalnu komunikaciju. Boje komuniciraju u svom okruženju. Boje dominiraju objektima, prostorima, brendovima ali upućuju i na osobne karakteristike pojedinaca. S bojama je povezan i karakter ali i stil osobe. U radu se posebno analizira utjecaj crvene boje kao jedne od najintenzivnijih i najutjecajnijih boja. Crvena boja povezana je sa snagom, emocijom i strašću, kao i uspjehom u sportu i životu.

Ključne riječi: boja, crveno, neverbalna komunikacija, moć, dizajn

Podatci o autoru: prof. dr. sc. Tomić, Z[oran], Sveučilište u Mostaru, Filozofski fakultet, Matice hrvatske, 88000 Mostar, Bosna i Hercegovina, zoran.tomic@sum.ba

Tomić, Z.

RED COLOR EFFECT

Abstract: Color has its own special meaning for all individuals, cultures and nations. It is a subject of study in all areas of science. From the communication research aspect, the influence of colors is mostly discussed through non-verbal communication. Colors communicate in their environment. Colors dominate objects, spaces, brands, but they also refer to the personal characteristics of individuals. The character and style of a person is connected with colors. The paper specifically analyzes the influence of red color as one of the most intense and influential colors. The red color is associated with strength, emotion and passion, as well as success in sports and life.

Key words: color, red, non-verbal communication, power, design

Author's data: Prof. Ph. D. Tomić, Z[oran], University of Mostar, Faculty of Philosophy, Matice hrvatske, 88000 Mostar, Bosnia & Herzegovina, zoran.tomic@sum.ba

1. Uvod

Razmatranje utjecaja boje u komunikaciji u širem smislu je razmatranje neverbalne komunikacije kao dominantnog oblika komuniciranja ljudi. Kao što je poznato neverbalna komunikacija omogućava prijenos poruke bez uporabe riječi, izgovorenih ili napisanih. Tjelesni pokreti, facijalna ekspresija i geste zamjenjuju riječi koje dominiraju u verbalnoj komunikaciji. Neverbalna su komunikacijska sredstva sve ono što se pokušava obuhvatiti pojmom *govora tijela* kao najstarijega oblika međusobnoga komuniciranja. Za većinu se ljudi izraz neverbalna komunikacija odnosi na komunikaciju koja se ostvaruje nekim drugim sredstvima, a ne riječima.¹

Iako možemo citirati mnoštvo definicija neverbalne komunikacije, a društvo je bogato tom literaturom, treba naglasiti da je odvajanje neverbalnoga i verbalnog ponašanja u dvije zasebne i odvojene kategorije praktično nemoguće. Uzmimo, na primjer, pokrete rukom koji čine jezik znakova (jezik gluhih). Te su geste uglavnom lingvističke (verbalne), pa ipak se ručne geste često smatraju ponašanjem koje je „drugačije od riječi“.

2. Perspektiva neverbalne komunikacije

Još jedan način definiranja neverbalne komunikacije² je pogled na ono što ljudi proučavaju. Teorija i istraživanje povezano s neverbalnom komunikacijom usredotočuju se na više elemenata među kojim je i komunikacijsko okruženje.

¹ M. L. Knapp, J. A. Hall: *Nonverbal Communication in Human Interaction* (fourth ed.), Harcourt Brace College Pub., Fort Worth, 1997., 5.

² Z. Tomić: *Enciklopedijski rječnik odnosa s javnošću*, Synopsis, Sveučilište u Mostaru, Zagreb, Mostar, Sarajevo, 2023.

2.1. Komunikacijsko okruženje

Komunikacijsko okruženje ukazuje na utjecaj okoline na ljudsku komunikaciju.³ Kada ljudi međusobno komuniciraju, uvijek postoje obilježja sredine koja ih okružuju, a koja utječu na njihovu interakciju. Ljudi u svojoj okolini opažaju vlastito okruženje (opažanje formalnosti, topline, privatnosti, poznatosti, ograničenja, *distance*) i vrijeme (vrijeme kao lokacija, trajanje, interval, raspored intervala), kao i arhitektonsko oblikovanje (boja, zvuk, osjetljivost, predmeti).⁴

2.1.1. Vlastito okruženje

Broj mjesta na kojima komuniciramo s drugima neograničen je – domovi, autobusi, uredi, restorani, parkovi, hoteli, škole, radna mjesta, kazališta i dr. Kada jedanput okolinu percipiramo na određen način, možemo ta opažanja ugraditi u poruke koje šaljemo. A kada su te poruke jedanput poslane, način na koji druga osoba percipira tu okolinu promijenjen je. Na taj način mi utječemo na okolinu i okolina utječe na nas.

Postoji šest najvažnijih dimenzija za ono što opažamo i za način na koji šaljemo i primamo poruke.

Opažanje formalnosti jedna je od dimenzija koja se odnosi na kontinuum formalno – neformalno.

Opažanje topline – okruženja u kojemu osjećamo emocionalnu toplinu potiču nas da se zadržimo, opustimo i osjećamo ugodno.

Opažanje privatnosti – zatvoreni prostori često sugeriraju veću privatnost. Kada je veća privatnost, često je manja udaljenost među ljudima, a poruke su osobnije.

³ A. Tomaš: *Komunikacijski menadžment*, AT Communication Story, Zagreb, 2022.

⁴ Z. Tomić, D. Jugo: *Temelji međuljudske komunikacije*, Synopsis, Mostar, Zagreb, 2021.

Opažanje poznatosti. Kod nepoznatih osoba naše su reakcije obično opreznije, promišljene i konvencionalne. U okruženju koje je nepoznato, početne teme bit će opće, a ne osobne.

Opažanje ograničenja. Dio naše ukupne reakcije na okolinu temelji se na tome doživljavamo li je i možemo li je (i koliko lako) napustiti.

Opažanje distance. Ponekad na naše reakcije u danim okolnostima utječe blizina ili udaljenost s koje moramo komunicirati s drugim osobama.

2.1.2. Vrijeme

Vrijeme je dio komunikacijskoga okruženja. Kada proučavamo način kako ljudi komuniciraju i shvaćaju uporabu vremena, bavimo se *kronemikom*. Predstava o tome što je „rano“ ili „kasno“ razlikuje se od kulture do kulture. Zbog toga nam je vrijeme izuzetno važno. Ono utječe na to kada ćemo jesti i spavati, često određuje koliko smo plaćeni u poslu. Vrijeme ima ključnu ulogu u socijalnoj interakciji. Ono utječe na to kako opažamo druge ljude, npr. odgovorni ljudi stižu „na vrijeme“, dosadni ljudi govore „predugo“, a dobri prijatelji daju nam „vrijeme za sebe“. Izobrazba o „upravljanju vremenom“ glavna je stvar za svakoga tko očekuje da će se uspinjati organizacijskom ljestvicom.

Ljudi su u stalnoj interakciji. Kada ocjenjujemo svoje socijalne kontakte, četiri su temeljna načela pomoću kojih promatramo vrijeme: 1) kao mjesto događaja; 2) kao trajanje događaja; 3) kao interval među događajima; 4) kao raspoređenost događaja.

Vrijeme kao lokacija. Neki naši doživljaji vremena odnose se na to kada se nešto događa, tempiranje događaja. Početak nekih događaja ocjenjuje se kao dobro tempiran, npr. „Zagrlio si me točno u trenutku kada mi je to bilo najpotrebnije.“ Nekada se može i doživljavati kao loše tempiran, npr. „Ne volim večeru u 10 sati navečer.“ Katkada je naše poimanje vremena kada se nešto događa precizno, a nekada čini opći vremenski okvir.

Vrijeme kao trajanje. Naše opažanje vremena uključuje i to koliko dugo neki događaj traje. Razvijamo očekivanja o primjerenome i neprimjerenom trajanju događaja, ali percipirano trajanje nije uvijek odraz stvarnoga vremena.

Vrijeme kao interval. Razdoblja između događaja, također, oblikuju način na koji opažamo vrijeme. Tempo kojim se nešto događa zapravo je doživljaj vremena koje je proteklo otkad se to posljednji put dogodilo. Percipirani tempo našega života vjerojatno će biti odraz toga koliko mnogo ili malo vremena razdvaja svaku od naših aktivnosti. Fraza „odavno te nisam vidio“ sugerira da postoji norma o intervalu među kontaktima u bliskim vezama, koja je u tom slučaju prekoračena.

Vrijeme kao raspored intervala. Dok promatramo periodične nizove intervala, počinjemo osjećati socijalni ritam, regularnost/neregularnost, red/nered, što stvara slijed naših postupaka i navika. Od svih naših opažanja povezanih s vremenom, raspored je intervala najsloženiji i najteže ga je opisati drugima. Razumijevanje rasporeda intervala presudno je za razumijevanje sebe, kao i razumijevanje naše interakcije s drugom osobom.

2.1.3. Upotreba objekata u komunikaciji

Objektika je znanost o tome kako odabiremo i koristimo fizičke objekte u neverbalnoj komunikaciji. Bavi se svakom vrstom fizičkih objekata, od odjeće koju nosimo do namještaja koji biramo ili automobila koji vozimo. Uporaba vizualne potpore brendu sve je izražajnija.

Arhitektura i predmeti u našem okruženju mogu se okarakterizirati kao prostor s fiksnim ili polufiksnim obilježjima. *Fiksno obilježje* odnosi se na prostor organiziran nepomičnim granicama (prostorije u kući). *Polufiksno obilježje* odnosi se na raspored pokretnih predmeta kao što su stolovi ili stolice. I jedno i drugo može imati jak utjecaj na naše komunikacijsko ponašanje.

Jedno vrijeme američke povijesti *banke* su bile namjerno dizajnirane kako bi ostavile dojam snage i sigurnosti. Dizajn su često karakterizirali veliki mramorni stupovi, mnoštvo metalnih šipki i vrata, nepokriveni podovi i goli zidovi. Taj je stil posjetiteljima obično prenosio hladnu, bezličnu sliku. Kasnije su bankari uvidjeli da trebaju promijeniti svoje okruženje, stvoriti prijateljsko, toplo, „koje podsjeća na dom“, mjesto gdje bi ljudi uživali sjedeći i raspravljajući o svojim financijskim potrebama i problemima. Unutrašnjost banke počela se mijenjati. Dodani su tepisi i udobnije stolice, drvo je zamijenilo metal i dr. Ovo je samo jedan primjer prepoznavanja da unutrašnjost u kojoj dolazi do interakcije može značajno utjecati na prirodu interakcije.

Način na koji ljudi uređuju svoje *sobe* također može predvidjeti buduće ponašanje. U jednoj studiji snimljene su osamdeset i tri sobe studenata brucoša. Kada su analizirane fotografije soba studenata koji su godinu i pol dana kasnije prekinuli školovanje, uočeno je da su njihove sobe imale više dekoracija koje podsjećaju na srednju školu i dom, a manje ih je bilo u svezi sa sveučilišnom zajednicom i životom na fakultetu.

Ponekad iz kućnoga okruženja dobijemo vrlo jasne poruke o nekoj osobi ili paru. Načini ukrašavanja doma mogu nam puno reći o prirodi odnosa para. Na nas može utjecati raspoloženje koje stvaraju tapete, simetrija i/ili urednost izloženih predmeta, slike na zidovima, kvaliteta i vjerojatna cijena stvari postavljenih po kući.

3. Pokretni predmeti i dizajn

Ako znamo da raspored određenih predmeta u našem okruženju može pomoći u strukturiranju komunikacije, nije iznenađujuće što često pokušavamo manipulirati predmetima da bismo izazvali određene vrste odgovora. Posebne, intimne večeri često su naglašene svjetlošću svijeća, nježnom glazbom,

omiljenim pićima, mekanim jastucima na kauču i uklanjanjem prljavoga posuđa, smeća i ostaloga neosobnog materijala povezanoga sa svakodnevnim životom.

Zaposlenici često koriste *predmete* za personalizaciju svojih ureda. Ovi znakovi osobnoga identiteta čine da se zaposlenik osjeća zadovoljnijim svojim radnim životom i pružaju posjetiteljima informacije da bi se započeo razgovor. Predmeti u našem radnom okruženju također se mogu rasporediti tako da odražavaju određene uloge odnosa da bi se razgraničile granice ili potaknulo veće pripadanje. Unutrašnjost direktorske prostorije jasno može ukazivati na percepciju statusa onoga koji boravi u njoj, kao što su skupe slike, veliki radni stol, plišani kauč i stolice, zavjese i slično.

Podij koji odvaja predsjednikova glasnogovornika od novinara tijekom tiskovnih konferencija u Bijeloj kući također je percipiran i prikladnom barijerom za učinkovitu komunikaciju. Tijekom Nixonove administracije konferencije za medije bile su formalne, a glasnogovornik je stajao iza podija. Ron Nessen, glasnogovornik predsjednika Forda, smatrao je da podij pridonosi neproduktivnom osjećaju podjele na „nas i njih“, što ga je potaknulo da konferencije vodi bez prepreka.

Ako želite zadržati distanciran formalan odnos, radni stol može vam pomoći stvoriti takav dojam ili osjećaj. Raspored ostalih predmeta namještaja može olakšati ili otežati komunikaciju.

Vlasnici hotela i dizajneri zračnih luka očito su već svjesni fenomena „previše ugodnoga“. Možda ste primijetili da su stolice u nekim restoranima brze hrane pomalo neugodno nagnute pod kutom od deset stupnjeva prema naprijed. To potiče goste da brzo pojedu i krenu dalje kada bi se osiguralo mjesto za druge.

Uprava glavnoga autobusnog kolodvora u New Yorku svoja stara drvena sjedala zamijenila je preklopnim plastičnim sjedalima, dubokim samo dvadeset

centimetara, koja „zahtijevaju toliko koncentracije za ravnotežu da je spavanje ili čak dugo sjedenje nemoguće“. To je učinjeno da beskućnici ne spavaju na kolodvoru. Čini se da neka okruženja imaju nepisani kodeks koji praktički zabranjuje interakciju.

Većinu vremena provodimo u zgradama. Arhitektura tih zgrada može odrediti koga ćete susresti, gdje i, možda, koliko dugo. Američke poslovne zgrade često su sagrađene prema standardnome planu koji odražava piramidalnu organizaciju. Velik broj ljudi nadzire nekoliko direktora s viših razina. Ti direktori općenito imaju najviše prostora, najviše privatnosti i najpoželjnija uredska mjesta, tj. na najvišem katu zgrade. Postizanje visine iznad „masa“ i zauzimanje značajne količine prostora samo su dva pokazatelja moći. Uredi, koji su smješteni na uglu, veliki prozori s pogledom i osobna dizala također su u svezi sa statusom i moći. Ured pored važnoga izvršnog direktora, također, može biti vrlo značajna osnova moći.

Sličan obrazac postoji i u akademskim uvjetima, jer profesori s višim zvanjem obično imaju više prostora, prozora, privatnosti i mogućnost izbora mjesta ureda.

Uobičajeno je da se ljudi na najnižim razinama organizacijske ljestvice nađu u velikoj otvorenoj „areni“. Ti „uredi“ (radni stolovi) imaju malo ili nimalo privatnosti. Neki noviji projekti stambenoga zbrinjavanja starijih ljudi uzeli su u obzir potrebu za socijalnim kontaktom. U tim stambenim jedinicama vrata stanova na svakome katu otvaraju se na zajednički ulaz.

Čini se da se restorani brze hrane, također, razlikuju s obzirom na to koliko pridonose interaktivnome sudjelovanju svojih mušterija.

Arhitekti i znanstvenici iz područja društvenih znanosti čak su eksperimentirali s novim dizajnom zatvora. Dizajn po svojoj prirodi može potaknuti ili obeshrabriti određene vrste komunikacije, to jest struktura može odrediti koliko će se interakcija odvijati i koji će općeniti sadržaj te interakcije biti.

Nekoliko studija pokazuje svezu između udaljenosti koja razdvaja potencijalne bračne partnere i broja brakova. Blizina nam omogućuje da dobijemo više informacija o drugoj osobi. Neizostavan zaključak je da će se povećanjem blizine, vjerojatno povećavati i privlačnost. Brojne studije pokazale su kako blizina utječe i na prijateljstva.

4. Boja

Kroz povijest boje su imale duboka značenja kod ljudi pa i naroda. Okruženi smo bojama, pridajemo im posebno mjesto u našim životima. Boja se definira kao vidni osjet ovisan o frekvenciji svjetlosnog zračenja, ili osjetilni doživljaj koji nastaje kada svjetlost karakterističnog spektra probudi receptore u mrežnici oka.

Boja se danas izučava u brojnim znanstvenim područjima. Tako govorimo o bojama u filozofiji, fizici, mitologiji, antropologiji, povijesti, arhitekturi, medicini, psihologiji, umjetnosti, modi, komunikaciji, marketingu, javnoj komunikaciji itd. U svim tim područjima boja ima neko svoje specifično značenje i nosi poruku. Posebno je važno ukazati na interkulturalni kontekst i značenje boja.⁵ Jednostavno, ako komunicirate među različitim kulturama morate poznavati što pojedina boja znači i kako se upotrebljava u pojedinoj kulturi. Društva su visoko simbolična i stoga je važno upravljati informacijama kroz boje.

Ljudi vjeruju da boje mogu utjecati na ponašanje. Neki vjeruju da će se „neprilичno ponašanje zatvorenika“ razlikovati u ovisnosti o bojama koje ih okružuju. Primjerice, zidovi gradskoga zatvora u San Diegu bili su, navodno, obojani ružičasto, nježno plavo i bojom breskve, pretpostavljajući da će pastelne boje imati umirujući učinak na zatvorenike. U Salemu u Oregonu rešetke na ćelijama oregonske kazneno-popravne ustanove bile su obojane u

⁵ Z. Tomić: *Odnosi s javnošću – Teorija i praksa*, Synopsis, Zagreb, Sarajevo 2016.

nježnu zelenu, plavu i svijetlo žutu boju. Upravitelj ustanove rekao je da će se sheme boja neprestano mijenjati da bi se zadržalo „uzbudljivo mjesto za rad i život“.

Skupina istraživača u Münchenu, Njemačka, proučavala je utjecaj boja na mentalni razvoj i društvene odnose. Djeca koja su testirana u sobama za koje smatraju da su lijepe postigla su dvanaest bodova više na IQ-testu od one djece koja su testirana u sobama za koje su mislili da su ružne. Plava, žuta, žuto-zelena i narančasta smatrali su se lijepima; bijela, crna i smeđa smatrali su se ružnima. Pokazalo se da lijepo obojane prostorije, također, potiču pažnju i kreativnost.

Prof. A. Mehrabian (1976.) kaže da su *najugodnije* nijanse boja redom plava, zelena, purpurna, crvena i žuta. On sugerira da je *najuzbudljivija* nijansa boje crvena, a zatim narančasta, žuta, ljubičasta, plava i zelena.⁶

4.1. Efekt crvene boje

Kada ste u dilemi, nosite crveno – Bill Blass

Crvena boja u cijelom životinjskom svijetu ima ključnu ulogu u izražavanju plodnosti kod ženki i dominantnost kod muškaraca. Crvena boja u određenim kontekstima utječe i na ljude. Crvena boja utječe na dojam dominantnosti kod muškaraca, možda zbog uobičajene povezanosti između ljutnje i crvenog lica koje ukazuje na agresiju, za razliku od bijelog lica koje ukazuje na strah.⁷

Crvena boja je dominantna boja i privlači najviše pozornosti. Njoj se pridaju brojna značenja i utjecaj. Istraživanja upućuju da je crvena boja povezana s energijom, ljubavi, mržnjom, strašću, emocijom, uzbuđenjem, krvi, životom i Duhom.

⁶ A. Mehrabian: *Public Places and Private Spaces – The Psychology of Work, Play, and Living Environments*, Basic Books Inc., Pub., New York, 1976., 88. – 89.

⁷ W. Lidwell, K. Holden, J. Butler: *Univerzalna načela dizajna*, MATE, ŽŠEM, Zagreb, 2013., 202.

Crvena boja povezuje se sa zdravljem i vitalnosti i može podići samopouzdanje. Ona je poticajna, uzbudljiva, živahna i može potaknuti na akciju i djelovanje. Ona je topla i pozitivna boja. Vatra je crvena. „Hvatač pažnje“ je i zato je često koriste političari u svojim javnim nastupima. Crvena kravata ili nijanse crvene odaju snagu, stav, autoritet, sigurnost i dr. U političkom kontekstu crvena boja smatra se i bojom revolucije. Komunistička partija je obilježila crvena boja a danas je najčešće koriste lijeve političke stranke proizišle iz starih političko-komunističkih obrazaca.

Crvena boja ima svoju svečarsku komponentu, upućuje na spektakl i raskoš. Na filmskim festivalima postavlja se crveni tepih. Na taj način crveno osvaja prostor. Crvena ruža je čest znak ljubavi i ljubavnih priča i povezana s mladošću. Crveni ruž je dominantan detalj na ženi. Crvena dominira i u vrijeme blagdana kao što su Božić i Nova godina.

U mnogim kulturama crvena boja smatra se najvažnijom bojom. Ova boja označava i opasnost. Zbog toga se koristi u prometu. Naime, prometni znakovi upozorenja i opasnosti su znakovi crvene boje. Bez sumnje da boja djeluje na naše misli. Ima veze s našim emocijama, ponašanjem pa i karakterom. Naša omiljena boja govori o našoj osobnosti.

Utjecaj crvene boje istraživani je i u sportu. Nizom studija o boji dresova koje su nosili nogometaši i hokejaši precizno su ustanovljeni različiti načini kako boje mogu utjecati na ponašanje. Istraživači su tu tvrdnju dokazivali među studentima. Studenti su ocijenili da crni dresovi imaju konotaciju podlosti i agresije više nego oni u drugim bojama. Zatim su proučili statistiku stvarnih profesionalnih utakmica te su ustvrdili da su nogometne i hokejaške momčadi u crnim dresovima kažnjavane više od timova koji su nosili druge boje. Pokazalo se da boje imaju utjecaj i na percepciju sudaca.

Na Olimpijskim igrama 2004. godine natjecateljima boksa, taekwondo, hrvanja grčko-rimskim stilom i slobodnog stila nasumično su dodijeljeni crveni ili plavi dresovi (ili štitnici). Usporedbom rezultata borbi uspostavilo se da su

natjecatelji koji su nosili crveno osvojili statistički značajno velik broj pobjeda.⁸ Longitudinalno istraživanje rezultata engleskih nogometnih klubova u razdoblju od 56 godina potvrdilo je efekt crvenog dresa u timskim sportovima.⁹ Je li osoba koja nosi crveno agresivnija, djeluje li zastrašujuće na protivnika koji ne nosi crveno, iskrivljuje li percepciju sudaca u korist osobe u crvenom ili se radi o kombinaciji čimbenika, još uvijek nije u potpunosti razjašnjeno. Efekt crvene boje naglašen je i u oglašavanju i dizajnu proizvoda. Žene odjevene u crveno privlače pozornost i povećavaju svoju seksualnu privlačnost. Muškarci odjeveni s crvenim „hvatačima pažnje“ (npr. kravata) ostavljaju dojam moći i autoriteta. No važno je ponoviti da efekt crvene boje ovisi o kontekstu i kulturi.

5. Zaključak

Boja ima svoja opća, univerzalna ali osobna značenja. Povezuje se s kulturama i narodima. O bojama se raspravlja u gotovo svim područjima znanosti i života. U komunikacijskim znanostima boja se najčešće izučava kroz neverbalnu komunikaciju. Uporaba boja u neverbalnoj komunikaciji vodi nas do komunikacijskog okruženja.

Komunikacijsko okruženje ukazuje na utjecaj okoline na ljudsku komunikaciju. Kada ljudi međusobno komuniciraju, uvijek postoje obilježja sredine koja ih okružuju, a koja utječu na njihovu interakciju. Jedno od pitanja na koje istraživači stavljaju naglasak je i vlastito okruženje.

Broj mjesta na kojima komuniciramo s drugima neograničen je. Kada jedanput okolinu percipiramo na određen način, možemo ta opažanja ugraditi u poruke koje šaljemo. A kada su te poruke jedanput poslone, način na koji druga

⁸ Vidi, C. Rowe, H. J. M. Harris, S. C. Roberts: *Sporting contests: seeing red? Putting sportswear in context*, Nature, 2005.

⁹ Vidi, R. Hill, R. Berton: *Red Enhances Human Performance in Context*, Nature, 2005.

osoba percipira tu okolinu promijenjen je. Na taj način mi utječemo na okolinu i okolina utječe na nas.

Vrijeme je također dio komunikacijskoga okruženja. Komunikacijska istraživanja proučavaju način kako ljudi komuniciraju i shvaćaju uporabu vremena ali i objekata u komunikaciji. Objektika je znanost o tome kako odabiremo i koristimo fizičke objekte u neverbalnoj komunikaciji. Bavi se svakom vrstom fizičkih objekata, od odjeće koju nosimo do namještaja koji biramo ili automobila koji vozimo. Također se bavimo i dizajnom i uporabom pokretnih predmeta.

Efekt crvene boje govori o utjecaju te boje u komunikaciji posebno neverbalnoj. Brojni su efekti crvene boje. Nužno ih je proučavati kako bi se ta boja ispravno komunicirala. Posebno je važno shvatiti značenje crvene boje u interkulturalnoj komunikaciji. Ni crvenom kao ni drugim bojama se ne smije manipulirati. Etičnost je uvjet svakog uspjeha pa tako i uspjeha uporabe dominantne crvene boje u međuljudskoj komunikaciji.

Literatura

- [1] Knapp, M. L., Hall J. A., Nonverbal Communication in Human Interaction (fourth ed.), Harcourt Brace College Pub., Fort Worth, 1997.
- [2] Tomić, Z., Enciklopedijski rječnik odnosa s javnošću, Synopsis, Sveučilište u Mostaru, Zagreb, Mostar, Sarajevo, 2023.
- [3] Tomić, Z., Jugo, D., Temelji međuljudske komunikacije, Synopsis, Mostar, Zagreb, 2021.
- [4] Tomić, Z., Odnosi s javnošću – Teorija i praksa, Synopsis, Zagreb, Sarajevo, 2016.
- [5] Tomaš, A., Komunikacijski menadžment, AT Communication Story, Zagreb, 2022.

- [6] Mehrabian A., Public Places and Private Spaces – The Psychology of Work, Play, and Living Environments, Basic Books Inc., Pub., New York, 1976.
- [7] Lidwell, W., Holden, K., Butler J., Univerzalna načela dizajna, MATE, ŽŠEM, Zagreb, 2013.
- [8] Vidi, Rowe, C., Harris, H. J. M., Roberts S. C., Sporting contests: seeing red? Putting sportswear in context, Nature, 2005.
- [9] Vidi, Hill, R., Berton, R.: Red Enhances Human Performance in Ciontekst, Nature, 2005.
- [10] <https://www.britannica.com/science/color>
- [11] <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=8458>

UPUTE AUTORIMA

Jezik: Hrvatski i engleski.

Koristiti MS Word.

Format papira: A4 (297 × 210 mm).

Font: Arial

Margine: gornja (top) 5,0 cm; donja (bottom) 5,0 cm; lijeva (left) 3,75 cm i desna (right) 3,75 cm.

Pripremiti na prvoj stranici sažetak, ključne riječi i podatke o autorima na hrvatskom jeziku:

Najprije se piše prezime autora, zatim prvo slovo imena veličinom 12 pts, poravnato uz lijevu marginu.

U sljedećem retku se piše naslov (maksimalno 12 riječi) velikim slovima, veličinom 13 pts, boldiran, poravnat uz lijevu marginu.

Nakon jednoga praznog retka piše se sažetak (maksimalno 150 riječi) s proredom 1,5, veličinom 11 pts, poravnat s obje strane.

Nakon praznoga retka pišu se ključne riječi (od 4 do 7 riječi), veličinom 11 pts, poravnat s obje strane.

Nakon praznoga retka na kraju se pišu podatci o autorima veličinom 11 pts.

Na drugoj stranici napisati na engleskom jeziku sve podatke naznačene na prvoj stranici (abstract, key words, authors data):

Podatci na drugoj stranici na engleskom jeziku pišu se na isti način kao podatci na prvoj stranici na hrvatskom jeziku. Ako je članak napisan na engleskom jeziku, na prvoj stranici su svi naznačeni podatci na engleskom jeziku, a na drugoj na hrvatskom jeziku.

Tekst članka počinje se pisati na trećoj stranici.

Naslovi točkaka u članku: 12 pts boldirano, velika i mala slova, poravnati lijevo.

Podnaslovi točkaka u članku: 12 pts boldirano, poravnati lijevo.

Tekst: Pisati u jednom stupcu s proredom 1,5, veličina slova 11 pts, poravnato s obje strane, izbjegavati kratice, a svi odlomci počinju bez uvlaka.

Ukupan broj stranica: paran, od 6 do 24 stranice (osim ako uredništvo časopisa ne odluči da članak može imati više stranica).

Fotografije i skenirani crteži trebaju biti visoke kvalitete.

Naslov slike (tablice) postavljati ispod svake slike (tablice), centrirano, s istim fontom i veličinom kao i tekst.

Obvezan je „Zaključak“ na kraju članka kao posljednja točka, prije navoda literature.

Literatura: minimalno 5 navoda literature, maksimalno 20 navoda literature.

Kod navoda literature koristi se stil „Vancouver sa zagradama“. Naznačuje se autorovo prezime i prvo slovo imena, naslov članka, naziv časopisa, zbornika ili knjige, redni broj časopisa ili zbornika iz kojeg je članak preuzet, brojevi stranica na kojima je članak izložen u časopisu ili zborniku, glavni urednik, nakladnik koji je izdao časopis, zbornik ili knjigu, te mjesto izdanja i na koncu godina izdanja. Ako publikacija ima više autora navode se na isti način (prezime i prvo slovo imena). Popis literature treba se napisati po abecednom redu autora (abecedni red prezimena), s tim da su radovi istih autora poredani kronološki. Internetski navodi literature stavljaju se na kraju.

Odrađeni članak po ovim uputama autori trebaju poslati na e-mail: alu@sum.ba