



AKADEMIJA

časopis za umjetnost, kulturu i znanost

ACADEMY

art, culture and science journal

~~broj 7, vol.~~

broj/vol. 8

godina/year 15

ŠIROKI BLIJEG, 2021.

ISSN 1840-1856

broj / vol. 8

godina / year 15

NAKLADNIK / PUBLISHER

Sveučilište u Mostaru / University of Mostar



ZA NAKLADNIKA / FOR THE PUBLISHER

prof. dr. sc. **Zoran Tomić**

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

prof. dr. art. **Silva Radić**

UREDNIČKO VIJEĆE / EDITORIAL BOARD

prof. **Stjepan Skoko**

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

prof. dr. art. **Ivana Čavar**

doc. dr. art. **Svetislav Cvetković**

doc. dr. art. **Josip Mijić**

doc. dr. art. **Mladen Ivešić**

doc. **Antonija Gudelj**

v. asist. **Darko Dugandžić**

v. asist. **Mateja Galić**

TEHNIČKA SURADNJA / TECHNICAL ASSOCIATE

Nikol Zadro, dipl. iur.

Iva Gugić, mag. psih.

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

telefon / phone: + 387 39 708 632

e-mail: alu@sum.ba

tisak / printed by: PRESSUM

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, 2021.

SADRŽAJ

Bartulović, B.

SAKRALNO SLIKARSTVO POLJIČKE KNEŽEVINE
U XVII. I XVIII. STOLJEĆU / 7

Cvetković, S.

EGZISTENCIJALIZAM U SLIKARSTVU
EUROPSKIH AUTORA XX. STOLJEĆA / 31

Čolak, I.

RECONSTRUCTION OF THE OLD BRIDGE IN MOSTAR / 53

Ćavar, I.

INTIMIZAM U SLICI KRISTOVA USKRSNUĆA / 69

Ivešić, M.

SUODNOS CRTEŽA I BOJE U UMJETNIČKOM DJELU / 95

Majurac, I.; Radić, S.

FILOZOFSKA I TEATRALNA REFLEKSIJA ČOVJEKA / 119

Pažin-Ivešić, M.

UMJETNOST PODREĐENA LITURGIJI SAKRALNOG PROSTORA / 141

Radić, S.

SIMBOLIKA CRTEŽA / 157

CONTENTS

Bartulović, B.

RELIGIOUS PAINTING IN THE POLJICA
DUCHY IN 17th AND 18th CENTURY / 7

Cvetković, S.

EXISTENTIALISM IN THE PAINTING
OF EUROPEAN AUTHORS OF 20th CENTURY / 31

Čolak, I.

RECONSTRUCTION OF THE OLD BRIDGE IN MOSTAR / 53

Ćavar, I.

INTIMISM IN THE PAINTING REPRESENTING RESURRECTION
OF CHRIST / 69

Ivešić, M.

CORRELATION BETWEEN DRAWING AND COLOUR
IN WORK OF ART / 95

Majurac, I.; Radić, S.

PHILOSOPHICAL AND THEATRIC REFLECTION OF A MAN / 119

Pažin-Ivešić, M.

ART ANCILLARY TO THE LITURGY OF SACRAL SPACE / 141

Radić, S.

SIMBOLICS OF DRAWING / 157

Bartulović, B.

SAKRALNO SLIKARSTVO POLJIČKE KNEŽEVINE U XVII. I XVIII. STOLJEĆU

Sažetak: Sakralna likovna djela u crkvama povijesne Poljičke kneževine imala su dvojaku edukativnu zadaću. Prva zadaća bila je približavanje vjere puku kroz informacije koje su ta djela nosila. Druga i dugoročnija zadaća bila je stvaranje odnosa prema likovnoj estetici kroz ponuđenu sakralnu umjetnost. Poljička kneževina zajednica je isključivo sela, katuna, smještenih između rijeke Cetine i Jadranskog mora na jugu i planine Mosor na sjeveru. Nastajala je u dugom procesu kroz stoljeća i održala neovisnost do 1807. godine. U poljičkoj društvenoj zajednici Crkva je bila jedini nositelj pismenosti i umjetnosti. Slike su u poljičke crkve stigle preko darovatelja. Likovni majstori talijanskog porijekla Matej Otoni, Giovanni Francesco Fedrigazzi i Filippo Naldi radili su slike za poljičke crkve u XVII. i XVIII. stoljeću. Pri analizi ovih slika treba uvažavati njihovu vezanost za mjesto i vrijeme nastanka. Svako izdvajanje iz cjeline dovelo bi objediniti i analizirati u okviru prostora za koji su nastale i u kojem se i te slike pred nepovoljan sud kritike. Bilo je potrebno sve majstore i njihove radove danas nalaze. U poljičkim crkvama ostaje još neistraženih likovnih djela.

Ključne riječi: Otoni, Fedrigazzi, Naldi, Poljička kneževina, sakralno slikarstvo

O autoru: prof. dr. art. Bartulović, B[ranimir], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, branimir.bartulovic@alu.sum.ba

Bartulović, B.

RELIGIOUS PAINTING IN THE POLJICA DUCHY IN 17th AND 18th CENTURY

Abstract: Religious paintings in the churches of the historic Poljica Duchy played a dual educational role. Their first task was to bring the religion closer to the common people through the information the paintings carried. The second, long-term task was to create a relationship to aesthetics in painting through the religious art offered. The Poljica Duchy was a community of villages, katuns, only, located between the river Cetina and the Adriatic Sea to the south, and the Mosor mountain to the north. It developed over several centuries and remained independent until 1807. In the Poljica society, the Church was the only source of literacy and art. Paintings arrived to the churches of Poljica through donors. Italian masters Matej Otoni, Giovanni Francesco Fedrigazzi and Filippo Naldi made paintings for the churches of Poljica in 17th and 18th century. Analyses of these painting should take into account their connection to the place and time of their creation. Any singling out from the whole would result in negative reviews of the individual paintings. All the masters and their works need to be grouped and analysed within the location for which the works were made and where they remained until the present day. The churches of Poljica still hold paintings that have not been explored.

Key words: Otoni, Fedrigazzi, Naldi, Poljica Duchy, religious painting

Author's data: Prof. Ph. D. Bartulović, B[ranimir], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, branimir.bartulovic@alu.sum.ba

1. Uvod

Bogatstvo zajednice određuje stupanj razvoja umjetnosti. To je dokazivo na svim primjerima ljudske organiziranosti. Razdoblje srednjeg vijeka često je nazivano mračnim dobom, i baš taj mrak dao je opsežnu sakralnu umjetnost, na kraju porodilo je i renesansu. Umjetnost osvaja, prelijeva se i utječe. U centrima moći umjetnost cvjeta, do malih i siromašnih tek dopire. Tako je bilo i u Poljičkoj kneževini. U jednostavnosti i skromnosti svakodnevnog života, koja se jasno vidi kroz sačuvanu arhitekturu, stambenu i crkvenu, pojavljuje se općeljudska potreba za umjetnošću. Većina poljičkih crkava i kapelica nastoje imati oltarnu sliku. Kroz vrijeme i stradanja neke oltarne slike su zauvijek izgubljene. Nekoliko slika je preživjelo i danas stoje na oltarima kojima su namijenjene pri nastanku.

Prije kritičke procjene i ocjene poljičkih oltarnih slika neophodno je sagledati vrijeme, okolnosti, političke i ratne prilike, stupanj obrazovanosti i razmjere siromaštva te zajednice. Svaka pojedinost utjecat će na umjetnost, ali tako je i u svim drugim društvima, prije Poljičke kneževine, a i danas. Poljica su ratne i političke napade izdržavale stoljećima, sve do 1805./1807. kad gube samostalnost. U isto vrijeme i od istog osvajača samostalnost gube i neusporedivo bogatije i moćnije države.

2. Poljička kneževina

Poljička kneževina neobična je pojava u svome vremenu i okruženju. Smještena na obali Jadranskog mora, okružena sa zapada Mletačkom Republikom, sa sjeveroistoka područjem pod Osmanlijama, ukorijenjena u hrvatsku zemlju i tradiciju. Njezino povijesno vrijeme je srednji vijek. Neovisnost osigurava statutom, uređenjem i odnosom s osvajačima. Unutar poljičkih granica nalazi se oko 250 km² prostora. Na jugu od Omiša, na

zapadu do Stobreča, sjeveroistočno rijekom Cetinom do Blata, te Cetinom ponovno do Omiša, bila bi geografska granica Poljica.

Prema geografskim odrednicama Poljica se dijele na: Donja, Srednja i Gornja, sačinjenih od 12 katuna, danas 20 sela sa zaseocima. I to je glavno obilježje povijesne Poljičke kneževine: Poljička kneževina zajednica je isključivo sela. Način života Poljičana je seoski i sve poznate djelatnosti su seoske: zemljoradnja, stočarstvo, sitna trgovina. U Poljicima nema ni jedne gradske cjeline, niti nagovještaja mogućnosti urbanog organiziranja života. Nepostojanje putova uvjetuje da svi gradovi ostanu daleko i nedostupni. Obrazovanje i pismenost ipak prodiru među Poljičane. Pismenost se dokazuje pisanim statutom. Poljički statut (1440.) pisan je i dopunjavan zapadnom ćirilicom, poznatom kao hrvatska ćirilica, arvatsko pismo i bosančica. Svako poljičko selo ima crkvu, svi su činili Poljičku župu. Ovi predjeli isprepliću čudesno lijepu prirodu, krašku rijeku Cetinu, kamenu planinu Mosor, plodne i zelene udoline, pristupačnu obalu Jadranskog mora. Danas, kao i nekad priroda je očuvana, skoro nedirnutu, tek su ceste nešto šire i kuće nešto veće. Ljepota predjela okupira svaku misao. Ne možemo znati je li seljak iz Poljica, bio plemić, slobodnjak ili kmet, u svakom trenutku bio svjestan ljepote prirode koja ga okružuje. Ljepota prirodnog okruženja nije umanjivala teškoće života u Poljičkoj kneževini.

Darovatelji nekih poljičkih oltarnih slika su poznati i razvidno je da i tako skromni radovi prelaze novčane mogućnosti i znanja darovatelja. Kroz ideju darovanja oltarne slike, jasno se vidi velika želja za tračkom umjetnosti koja će biti dostupna cijeloj seoskoj zajednici. Poljički darovatelji sakralnog slikarstva imaju veliku i neusporedivu prosvjetiteljsku zadaću. Zajednici koja je u cijelosti okupljena samo u Crkvi, daruju mogućnost viđenja umjetnosti, koja bi bez takve prilike ostala nepoznata i nezamisliva. Može se pretpostaviti da su darovatelji i ugovarali kupovinu i izradu slike s putujućim majstorima. Slikari, majstori slikanja mogli su biti preporučivani i angažirani na izradi oltara ili

oltarnih slika. Dolazili su iz zapadnog svijeta u kojem je sakralna umjetnost cvjetala, gdje je vladalo obilje slikarstva, gdje se već izučavalo slikanje, umjetnost i estetika.

Za crkve Poljičke kneževine poznato je da su stvarali slikari Matej Otoni (Matei de Otonis), Giovanni Francesco Fedrigazzi i Filippo Naldi.

Temeljit rad na pregledu umjetnosti Poljica ostvario je i ostvaruje akademik Radoslav Tomić, koji je 1988. godine magistrirao radom *Poljica, prostor i spomenici*. Akademik Radoslav Tomić najvećim je dijelom pojedine poljičke slike pripisao njihovim autorima i sačinio kataloge slika ovih nedovoljno rasvijetljenih slikara.

O povijesti Poljica urađeni su opsežni povijesno-znanstveni radovi. Već do 1968. godine, prema *Poljičkom zborniku I.*, objavljeno je 410 bibliografskih jedinica za bibliografiju Poljica. Taj broj se znatno uvećao u posljednjih pedeset godina.

3. Poljičko sakralno slikarstvo

3.1 Otoni

Slikar XVII. stoljeća, Mate Otoni, tako se potpisao na oltarnoj slici u Gornjim Poljicima, u dokumentu u Sumartinu navodi se kao „MATEUS DE OTONIS PICTOR DICTUS SCOPOLI“. Fra Josip Soldo je istražujući utvrdio da je Matej Otoni 1681. godine po narudžbi bračkog plemića Nižetića, naslikao oltarnu palu, danas izgublenu, s čitljivim latinskim natpisom koji završava riječima: PER MANUS MATEI DE OTONIS PICTORIS DICTI SCOPOLI Ann Dom MDCLXXXI. Tijekom 2014. godine akademik Radoslav Tomić objavljuje nove, dokumentirane nalaze o životu slikara Mateja Otonija. Analizirajući dva prethodna latinska natpisa na dokumentu i na slici, utvrdio je da je latinska riječ Scopoli, uslijed nečitkosti pogrešno čitana, u tekstu ustvari piše: Napoli. Prema tome, napisano je: PER MANUS MATEI DE OTONIS PICTORIS DICTI

NAPOLI. I natpis na dokumentu glasi: MATEUS DE OTONIS PICTOR DICTUS NAPOLI. Slikar Matej Otoni nedvojbeno se povezuje s imenom Matej Napoli. Ovim otkrićem došao je Tomić do još nekoliko dokumenata u zadarskom Arhivu koji se odnose na slikara Mateja Otonija Napolija. Razvidno je da je slikar Matej Napoli sa suprugom Mandalenom krstio dijete, sina Antuna Mariju u Zadru, 1660. godine. Arhivski dokumenti iz Sutivana govore da je imao još troje djece. Sa suprugom Mandalenom rođenom Zuanić, Sutivankom, u Sutivanu je krstio još troje djece: kći Bartulu, 1668., kći Franicu, 1674., sina Petra, 1677. godine. Poslije ovih nalaza akademik Radoslav Tomić je slikaru Otoniju pripisao još nekoliko dosad nerazjašnjenih slika u crkvama Dalmacije. [16]

Matej Otoni radio je oltarne slike u mnogim poljičkim crkvama. Dvije slike je autor datirao 1686. i 1688. godine. Navedene su samo slike koje su do danas sačuvane, sa selima i crkvama u kojima se nalaze:

- selo Ostrvica, crkva svetog Nikole: slika *Bogorodica s djetetom, svetom Jelenom, svetom Barbarom, svetim Nikolom, svetim Franom i svetim Antom* (1686.), ulje na platnu
- selo Ostrvica, crkva svetog Nikole: slika *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom i svetom Barbarom, svetim Ivanom Krstiteljem i svetim Antom*, (1688.), ulje na platnu
- selo Jesenice, župna crkva svetog Roka: slika *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom i svetom Katarinom Sijenskom*, (s.a.), ulje na drvetu
- selo Tugare, crkva svetog Roka: slika *Navještenje sa svetim Rokom, svetim Antom i Ivanom Krstiteljem i Bogom Ocem*, (s.a.) ulje na drvetu, prenesena iz stare crkve svetog Roka u Umama, oslikan i predoltarnik s likom svete Katarine Aleksandrijske
- selo Tugare, crkva svete Kate: slika *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa svetim Antom i svetom Katarinom Aleksandrijskom*, (s.a.), ulje na

drvetu, oslikana i dva drvena predoltarnika, likovi svete Katarine Aleksandrijske i svetog Mihovila

- selo Dubrava, crkva svetog Arnira: slika *Bogorodica sa Djetetom, sa svetim Ivanom Krstiteljem, svetim Arnirom i Bogom Ocem*, (s.a.), ulje na drvetu (slika je u župnoj kući) i drveni predoltarnik
- selo Dubrava, crkva svetog Arnira: slika *Gospa Snježna sa svetim Jurom, svetim Mihovilom i Bogom Ocem*, (s.a.), ulje na drvetu, (slika je u župnoj kući)
- selo Donji Dolac, crkva svetog Roka: slika *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa svetim Jurom, svetim Rokom, svetim Sebastijanom i Bogom Ocem*, (s.a.), ulje na platnu.

Pored slika, Otoni je izrađivao i drvene ukrasne okvire, oltare i predoltarnike. U Tugarama su sačuvana četiri Otonijeva predoltarnika, i dvije oltarne slike, u crkvi svete Kate i u crkvi svetog Roka. Crkva u tugarskom zaseoku Ume sagrađena je 1725. godine na mjestu stare crkve koju 1711. spominje nadbiskup Stjepan Cupilli. Zidana je kamenom, jednobrodna, pod svodom s pravokutnom apsidom prema istoku i drvenim korom prema zapadu. Urađena je obnova crkvice s izvedbom građevinskih i konzervatorskih radova. Crkva svetog Roka u Umama smještena je u selu nenastanjenom i davno napuštenom. Crkva i borova šuma čine prirodan sklad i sjedinjenost. Crkva je na uzvisini, s bočne sjeverne strane otvara se vidik na Mosor, a na zapadu na široke borove strane. Zaselak Ume sa svojom crkvicom i starim poljičkim kućama krase nenarušena prirodna ljepota, pravi dar na zemlji.

Rad Mateja Otonija, oltarna slika *Navještenje sa svetim Rokom, svetim Ivanom Krstiteljem i Bogom Ocem* prenesena je iz ove crkve u crkvu jednakog imena u naseljenom dijelu Tugara. A u umsku crkvu postavljena je zamjenska slika, ručno oslikana kopija te su obnovljeni drveni oltar i predoltarnik. Konzervatorima je uspjele napraviti skladnu zamjenu, tako da je unutrašnjost crkve zadržala duh starog vremena.



Slika 1: *Navještenje sa svetim Rokom, svetim Antom, svetim Ivanom Krstiteljem i Bogom Ocem*

Slika s oltara *Navještenje sa svetim Rokom, svetim Antom, svetim Ivanom Krstiteljem i Bogom Ocem*, za koju je već navedeno da je prenesena i smještena u novijoj crkvi svetog Roka u Tugarama, sastavljena je iz četiri komada drveta, na vrhu lučno svedena. Slika je očišćena i konzervirana, rađeni su manji zahvati obnove boje. Konzervatori smatraju da je prvi i najuži dio drveta ustvari dio neke druge, nepoznate Otonijeve slike. Vidno je da je ovaj dio dodan, vjerojatno naknadno, uslijed oštećenja na obje slike. U vrhu slike prikazan je Bog Otac, desno Gospa a lijevo svetica bez atributa. Ispod, u prvom planu su sveti Roko, sveti Ante i arhanđel Mihael, svi sa svojim atributima. Na dodanoj dasci naslikan je nepoznati biskup, ručica koja drži krunicu, pa znamo da je dio pripadao motivu ružarija, i u dnu sasvim sitno naslikana princeza u pejzažu, iz motiva svetog Jure. Na slici ima svega što je slika-slikovnica mogla prikazati.

Svi Otonijevi drveni oltari, slike i predoltarnici u Tugarama u suglasju su s malim crkvama i malo svjetlosti što dopire kroz duboke prozore. Uspoređeni s mramornim oltarima što su u XVIII. stoljeću uvoženi iz talijanskih radionica, drveni oltari su iskrena stilska i materijalna mjera starih poljičkih crkvice.

U crkvi svete Kate Otoni je naslikao oltarnu sliku *Bogorodica Bezgrešnog začeca, sa svetim Antom i svetom Katarinom Aleksandrijskom*. Slika prikazuje Gospu s Djetetom s ikonografskim znacima Bezgrešnog začeca te svetu Katarinu i svetog Antu s atributima, rađena je na drvetu. Uslijed vremena drvo se razdvojilo na tri djela, pa se doima kao triptih u okviru, što ustvari nije. Naknadno su obavljani neki stolarski radovi za potrebe liturgije, ugrađen je tabernakul (lat. tabernaculum, šator, funkcija svetohraništa), pri čemu je na slici pri dnu izrezan jedan dio. Poslije ugradnje tabernakula nadograđeni su dijelovi ubacivanjem dva komada drveta, oslikani s dvije ljudske figure koje bi možda trebale predstavljati arhanđele. Ubačeni dijelovi nisu ni u kakvoj likovnoj vezi sa slikom, čine posve slučajni sklop.



Slika 2: *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa svetim Antom i svetom Katarinom Aleksandrijskom*

Iz 1686. i 1688. godine potječu slike iz poljičkog sela Ostrvica. U crkvi svetog Nikole nalazi se slika Mateja Otonija *Bogorodica s Djetetom, sa svetom Jelenom, svetom Barbarom, svetim Nikolom, svetim Franom i svetim Antom*. Rađena je na platnu, polukružnog svoda, izduženog formata. U gornjem dijelu vidimo Gospu s malim Isusom, sjede u oblacima. U oblacima je i osam

anđeoskih glava koje ih okružuju, a dva anđela pridržavaju Gospinu krunu. Ovim ikonografskim motivom slika predstavlja i krunjenje Majke Božje. Dvije svete sa strana su u molitvenom stavu, odjeća i krune su u suglasju s Gospinim, pa se stvara izvjesna usklađenost. Tri sveca u donjem dijelu slike, sveti Nikola u sredini, sveti Ante i sveti Frano sa strana, naslikani su u svojim uobičajenim habitima, s uobičajenim simbolima. U dnu slike, u samom kutu vidljiv je skrušeni fratar, sveti Frano drži ruku nad njim u smislu blagoslova.



Slika 3: *Bogorodica s Djetetom, svetom Jelenom, svetom Barbarom, svetim Nikolom, svetim Franom i svetim Antom*

Druga slika u Ostrvici, isto u crkvi svetog Nikole, iz 1688., smještena je u glavni oltar, nosi naziv *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom, svetom Barbarom, Ivanom Krstiteljem, svetim Franom i svetim Antom*. Po formatu je nešto različita, trokutnog svoda, oivičena s petnaest medaljona u kojima su naslikani prizori iz Žalosnog otajstva. Ispod trokutnog svoda vidimo Gospu s Isusom na ruci, stoji u oblaku iznad planinskih vrhova. Sa strane je sveti Dominik koji prima krunicu iz Gospine ruke, a sveta Barbara u arabesknjoj odjeći sklapa ruke. Pri dnu slike prikazani su Ivan Krstitelj i sveti Ante, vidljivi do pojasa. Sveti Ante je s ljiljanom, ruke su mu vrlo graciozne. Na slici je natpis: V VRIME...GOSPODINA DON ANDRE CAREVICHIA, 168VIII.



Slika 4: *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom, svetom Barbarom, Ivanom Krstiteljem i svetim Antom*

U Jesenicama u župnoj crkvi svetog Roka, nalazi se slika Mateja Otonija *Bogorodica od Presvetog Ružarija, sa svetim Dominikom i svetom Katarinom Sijenskom*, rađena na platnu. Ovičena je s petnaest malih slika s prizorima iz Žalosnog otajstva. Slike su medaljoni smješteni u kvadratne orube, za razliku od slike iz Ostrvice na kojoj su medaljoni i simbolično nanizani u krunicu. Medaljoni su jednakog sadržaja na obje slike. Sama glavna slika je lučnog svoda, a tema i kompozicija su jednake slici iz Ostrvice. Na ovoj slici Gospa je istaknuta izrazitim rubnim crtežom, za koji je moguće da je naknadno dodan, jer se ne potvrđuje na drugim Otonijevim slikama. Slikar je obje slike osmislio jednakim, na drugoj slici nedostaju sveti Ante i Ivan Krstitelj, a svetog Franu i svetu Barbaru zamijenio je svetim Dominikom i svetom Katarinom.



Slika 5: *Bogorodica od Presvetog Ružarija sa svetim Dominikom i svetom Katarinom Sijenskom*

Zaključuje se da je slikar radio po jednakom scenariju i jednakoj scenografiji. Moguće je postojanje slike na koju se ugledao dok je radio ove dvije slike. Teško je vjerovati da je mogao u glavi nositi misao o nekoj negdje viđenoj slici, i potom je jednako reproducirati u dva udaljena sela. Vjerojatnije je da je pred sobom imao knjigu u kojoj je bila iluminacija ove slike nekog drugog autora na kojeg se ugledao te zorno prenosio detalje. Da su knjige bile Otoniju dostupne potvrđuje učestalo ponavljanje knjige kao motiva na slikama. Na slici iz Jesenica čak su dvije knjige u kutovima i simbolički pridržavaju svece kao zamišljeni temelji. Knjiga se kao simbol u slikarstvu pojavljuje u XIII. stoljeću i predstavlja učenost, evanđelistima je atribut, predstavlja Novi zavjet, sveti Katarini Sijenskoj knjiga naglašava mudrost.

U poljičkom selu Dubrava, u kamenitom usjeku podno polja smještena je crkva svetog Arnira. Sveti Arnir (lat. *Rainerius*) rođen je oko 1100. godine u Romagni, a 1175. imenovan je za biskupa u Splitu. 1182. godine nadbiskup Arnir dolazi iz Splita u Poljica s namjerom da pregleda biskupijske posjede, te da obradivo zemljište u selu Dubrava stavi pod upravu Biskupije, na što je

smatrao da polaže pravo. Seljani ne prihvaćaju biskupske namete, iz čega nastaje sukob u kojem je nadbiskup Arnir smrtno stradao. Sudeći po mjestu ubojstva, nesretni povijesni događaj zbio se tijekom obilaska seoskog obradivog polja, kad su izazvani seljaci biskupa i pratnju zbili u tjesnac i kamenovali. Zbog smrti kamenovanjem sveti Arnir za atribute na ikonografskim prikazima ima kamenje. Na mjestu stvarnog ubojstva biskupija je sagradila crkvicu svetog Arnira, kao i još jednu kapelu u Splitu koja se danas nalazi unutar kapele Vojne bolnice. U novije vrijeme rađena je privatna obnova crkve u Dubravi, pri čemu su mještani, vjerojatno neupućeni u potrebu stručne konzervatorske procjene i obnove, sami obavili građevinske radove. Na uskom prilazu je popločana staza i zacementirani kameni usjeci što je promijenilo i narušilo izgled sure prirode. Sama crkvica je nestručno obnovljena, kameni zidovi su agresivno fugirani, a ispred crkve postavljene klupe kao na izletištu. U crkvi se, u vlažnim uvjetima, zadržao Otonijev predoltarnik, a slika *Bogorodica sa svetim Ivanom Krstiteljem i svetim Arnirom* je sklonjena. Poznato je da je na slici uz lik svetog Arnira natpis: ARNIR. Druga Otonijeva slika-triptih s trokutnom atikom *Gospa Snježna sa svetim Jurom, svetim Mihovilom i Bogom Ocem* je sklonjena i nedostupna pogledati. Ikonografski motiv Gospe Snježne (lat. *Santa Maria ad Nives*) Otoni je odabrao vjerojatno po narudžbi. Gospa Snježna štovana je i slavljena u mnogim crkvama Dalmacije i šireg zaleđa. Na Otonijevoj slici-triptihu prikazana je Gospa s anđelima i sa snijegom, a u pozadini je slikar dodao crkvu za koju se smatra da je crkva Santa Maria Maggiore, što bi se slagalo s vjerovanjem u legendu o Gospi Snježnoj. Kao dodatni motiv Otoni je uklopio i svetog Juru, jako bliskog i štovanog u Poljicima.

U crkvi svetog Roka u Docu Donjem na oltaru je Otonijeva slika *Bogorodica Bezgrešnog začeca sa svetim Jurom, svetim Rokom, svetim Sebastijanom i Bogom Ocem*. Ispod oltara danas je smješten dio drvenog predoltarnika oslikan likom svetog Roka u medaljonu. Oltarna slika je uokvirena u drveni

okvir, izrezbaren i oslikan. Rubni dio okvira izveden je u baroknom stilu, oštarih nepravilnih vitica i oslikan motivom stilizirane pužaste školjke. Atika i unutarnji dio okvira oslikani su floralnim uzorkom koji je čest na Otonijevim drvenim radovima. Slika je urađena Otonijevim uobičajenim načinom, pod polukružno rezanim svodom prikazan je Bog Otac i dvije kitnjaste glave anđela. U sredini slike je Gospa s Isusom, i dva anđela koji drže krunu nad Gospinom glavom. Isus na Gospinoj ruci naslikan je nerazmjerno mali. Sa strana su sveti Roko i sveti Sebastijan. Pri dnu je sveti Jure kao srednjovjekovni vitez u oklopu na propetom konju nad zmajem golemim oktopusom.



Slika 6: *Bogorodica Bezgrešnog začeća sa svetim Sebastijanom, svetim Jurom, svetim Rokom i Bogom Ocem*

Princeza sklopljenih ruku stoji u daljini. Krajolik nije dodan na sliku. Otoni je i u ovu sliku smjestio više svetačkih likova, dao im što više detalja uz obvezne attribute. U sliku je uvrstio i svetog Sebastijana zaštitnika od kuge i rana. Slika je potpisana, u dnu pored svetog Sebastijana stoji potpis MATE OTONI. Slici u dobrom smislu pridonosi drveni okvir, kao i dio sačuvanog predoltarnika. Stara slika se slaže s crkvom koja nije obnavljana u novije vrijeme, kao što nije rađeno ni pješčarenje ni fugiranje pročelja, pa se osjete duh i sklad prošlog vremena.

Otonijeve slike obiluju svetačkim likovima, često se likovi doimaju plošni i kolažirani, uglavnom su nevezani zajedničkom radnjom. Osim nekoliko slika u kojima se nalaze ogledanja na renesansno slikarstvo, Otonijeve slike prikazuju glavni ikonografski motiv te smotru nekoliko svetaca koji u toj likovnoj priči čine gardu Svete obitelji, ujedno to je i kompozicija slike. U nemogućnosti da svaki lik okarakterizira kroz svoje likovno umijeće, da umijećem stvori karakter lika, Otoni se drži plošnog prikaza sa standardnim ikonografskim atributima i okolini prihvatljivim ukrasima. Za razliku od slikara koji će u Poljičkoj kneževini slikati u XVIII. stoljeću, Otonijevo slikarstvo stilom pripada stoljeću u kojem nastaje.

3.2 Fedrigazzi

Akademik Radoslav Tomić devedesetih je godina u nekoliko radova razmotrio slike nepoznatog autora u Dalmaciji. Prve podatke o slikaru Fedrigazziju objavila je Nevenka Bezić Božić, 1992. godine, pronađene u Matičnoj knjizi Trogira, a ukazuju na rođenje dvoje djece slikara i supruge Angele, u godinama 1709. i 1712., i smrt jednog djeteta u 1714. Povjesničarka Bezić Božić utvrdila je da je Fedrigazzi živio u Trogiru od 1707. do 1714. godine, ali mu nije pripisala ni jednu određenu sliku. [2] Podatke iz nekoliko arhivskih dokumenata Matične knjige u Poreču objavila je Višnja Bralić. Ime slikara Fedrigazzija spominje se više puta u godinama od 1691. do 1708. u Poreču. Prvi je podatak iz Matične knjige o sklapanju braka s Angelom de Zorzi, djevojkom iz obitelji grčkog trgovca. Višnja Bralić je ovom slikaru pripisala značajan broj djela s područja Istre. [3] Stefano Alonsi, godine 1999. u monografiji o obitelji Alten u baroknoj umjetnosti Furlanije, objavljuje značajne podatke o Fedrigazziju, koji je radio kao dvorski slikar te obitelji. U arhivskim dokumentima se spominje 1693., 1694. i 1695. godine, u ugovorima za slikarske radove i isplatama. [15] Katalog Fedrigazzijevog ukupnog poznatog rada objavio je akademik Radoslav Tomić te broj pripisanih, postojećih slika

nije mali: u Italiji 3 slike, u Istri 11 slika, u Dalmaciji 25 slika. U Dalmaciji se slike nalaze u Trogiru, Splitu, Omišu, Kostanjama, Braču, Visu i Šibeniku.

U Kostanjama, selu Poljičke kneževine, u crkvi svetog Mihovila nalazi se jedna Fedrigazzijeva slika na platnu: *Bogorodica s Djetetom i Krštenje Krista*.



Slika 7: *Bogorodica s Djetetom i Krštenje Krista*

U ikonografskom smislu ovo je višeznačna slika. Prikazuje se krunjenje, anđeli nose krunu nad Gospinom glavom, zatim tu je i motiv Gospe od Karmela, Dijete u Gospinom naručju drži škapular (lat. *scapolare*, kapuljača, prema lat. *scapulea*, pleća) i prikaz glavne teme slike Krštenje Kristovo. Krist se na slici prikazuje dva puta, kao Dijete u Gospinom krilu, i kao krštenik s Ivanom Krstiteljem. U donjoj polovici slike u bližoj perspektivi, koju je slikar pokušao postići većim razmjerom figura, prikazuje Krista prekrizanih ruku i Ivana Krstitelja koji ga krsti vodom iz rijeke Jordan. Biblijska rijeka naslikana je kao potok koji se naslućuje u djeliću slike. Iza prizora krštenja naslikane su velike krošnje, plošno kao zavjesa. Slikar je pokušao prenijeti renesansni ugođaj kroz djelić pejzaža, kroz mekše, punije figure, te blagim poluprofilima lica i renesansnim nakošenim aureolama. Najviše je postigao u gornjem dijelu slike, Gospi i Djetetu je dao bliskost majke i djeteta. U sliku je unio i izrazitiju

svjetlost, kojom je postigao nešto renesansnog dojma. Ova slika nije datirana. Splitski nadbiskup Stjepan Cupilli posjetio je i posvetio kostanjsku crkvu svetog Mihovila 1711., te se može smatrati da je naručena i naslikana za tu prigodu. Kako je Fedrigazzi odabrao oponašati renesansu, a živio je dvjesto godina poslije? Mogući odgovor je u zahtjevima naručitelja iz sredine u kojoj je radio. Naručitelji su lako prihvaćali renesansno slikarstvo, a slikarstvo suvremenog zapadnog svijeta bilo im je potpuno nepoznato pa i neprihvatljivo. Slikarske sposobnosti Giovannija Francesca Fedrigazzija nisu bile dostatne da se odvaži na slikanje bez ugledanja i oponašanja.

3.3 Naldi

Filippo Naldi mletački je slikar iz XVIII. stoljeća. Njegov slikarski rad nalazi se u crkvama Dalmatinske zagore, u crkvama priobalnih mjesta južne Dalmacije i na otocima. U Poljicima, Sinju, Trilju, Imotskom radio je Naldi za poznate i nepoznate crkvene naručitelje. Portrete je radio za naručitelje iz bogatijih dalmatinskih gradova. Smatra se da je u Dalmaciju došao iz Firence, u službu mletačke vojske. Službovao je u Opuzenu kao zapovjednik luke, utvrde Fort Opus te se spominje u matičnim knjigama Opuzena. Poznato je da je u Opuzen došao prije 1756. godine, a da je umro prije 1783. godine, o čemu postoje pisani tragovi. [13] Naldijevim slikarstvom u Dalmaciji najtemeljitiše se bavi akademik Radoslav Tomić, povjesničar umjetnosti. Naldijeve slike nalaze se u crkvama i mjestima: Dobranje, Kučići, Katuni, Čaporice, Žeževica, Imotski, Slivno, Makarska, Drašnice, Vrgorac, Opuzen, Komin, Živogošće, Split, Žuljani, Trpanj, Kuna, Tomislavovac, Putnikovići, Račišće i Korčula. U Kostanjama u župnoj crkvi svetog Mihovila nalaze se dvije Naldijeve slike: *Gospa od Karmela sa svetim Jeronimom i svetim Rokom* i *Krštenje Krista s Gospom od Ružarija*. Obje su rađene tehnikom ulja na platnu i nastale su 1761. godine. U izboru motiva na obje slike Naldi se vodio svojim uobičajenim izborom, a po želji naručitelja dodavao je motive koji su na tom mjestu mogli

predstavljati određene poruke i stavove. Sve što se vidi na Naldijevim slikama djelo je dogovora s naručiteljem, usvojenog mišljenja i znanja slikarevog te edukativnih namjera. U slikarstvu Filippa Naldija za sve postoje razlozi. Slike koje je naslikao u Poljicima i u široj Zagori, ne nose osobine vremena u kojem su nastale niti mjesta iz kojeg slikar dolazi. Firentinsko slikarstvo osamnaestoga stoljeća nosi posve drugačija obilježja. Ako se smatra da je Naldi bio majstor-slikar sa drugim stalnim zanimanjem, jasno je da je svoje slike usklađivao s potrebama sredine za koju su naručene. Naldijeve slike su splet naručenih motiva i autorovih slikarskih mogućnosti. Ne znamo kako je Naldi počeo slikati, gdje su njegovi raniji radovi, kako je tekao njegov razvojni put majstora-slikara. Naldi je na doslovan način putnik kroz vrijeme, iz Venecije ili Firence polazi u vremenu baroka, i dolazi u Poljičku kneževinu u kojoj je još prerano i za romaniku. Poljica će tražiti koliko je moguće, i Naldi će dati koliko može.

Na slici *Gospa od Karmela sa svetim Jeronimom i svetim Rokom*, pod polukružnim svodom vidimo Gospu s Djetetom, okružuje ju osam anđela. U odnosu na svetog Jeronima i svetog Roka, Gospa i Isus su u nešto dubljoj perspektivi. Na Gospinoj glavi je nejasna kruna carskog oblika, a izraz lica blago bizantski, bijeli ovratnik na crvenoj arabeskno-floralnoj haljini, s plavim plaštem. Lijevo stopalo je otkriveno i boso, u desnoj ruci drži cvijet, bijelu ružicu. Lijevom rukom Gospa drži Isusa koji sjedi na kamenu ili možda oblaku na kojem sjedi i Gospa. Gospine ruke su tanke i graciozne. Na ovoj Naldijevoj slici Gospa nema nakita kojim ju je Naldi ukrašavao na mnogim svojim slikama u bogatijim gradovima Dalmacije. Je li to slučajnost? Ili je motive na slikama usklađivao s mogućnošću prihvaćanja budućih promatrača. Za siromašnu crkvu siromašnih Poljica bliska i razumljiva je Majka Isusova bez sjajnih uresa. Dok je u splitskoj ili korčulanskoj crkvi Gospa s prstenom posve prihvatljiva. Gospa, mali Isus i osam anđela težišno uporište nalaze u oblaku na sredini slike. Lijevo, niže od Gospe sjedi sveti Jeronim, gleda pravo u

promatrača, u krilu drži knjigu *Rimski misal* u koju piše, vidljiv je tekst naslovne stranice usporedno pisan latinicom i glagoljicom. Sveti Jeronim je sijed i sijede brade, haljina je crvena toga. Lijevo stoji sveti Roko, mlad, blagog lica, na ogrtaču ima motiv školjke. Pod nogama mu leži pas. Sa strane svetog Jeronima leži lav, uobičajeni atribut svetog Jeronima. Lav, nalik na ljutitog mačka gleda sa slike u promatrača ljudskim očima. Promatrač stječe dojam da lav ima lice čovjeka i krzno zvijeri. Lav je postao atributom svetog Jeronima jer je svetac bez imalo straha izvadio trn iz šape dolutale ranjene životinje koja je zatim postala svečev vjerni pratilac. Slika je potpisana: *F.N.P. anno 1761.*



Slika 8: *Krštenje Krista s Gospom od Ružarja*



Slika 9: *Gospa od Karmela sa svetim Jeronimom i svetim Rokom*

Druga slika iz crkve svetog Mihovila u Kostanju, *Krštenje Krista s Gospom od Ružarija*, sastoji se kao i prva od dva tematska dijela. Jednako je smještena pod polukružni svod, u mnoštvu oblaka sjedi Gospa i u krilu s lijeve strane drži Dijete koje ručicom dohvaća majčin veo. Oko Gospe i Djeteta lebdi osam anđela, jedan anđeo u ruci drži bijelu ružicu. Gospina je haljina izrazitog floralnog uzorka, ponovljenog motiva ruže. Kruna na glavi leži na bijeloj marami u pomalo venecijanskom stilu. Vidljivo je desno stopalo u antičkoj sandali. Sa strane po jedan veliki cedar s vidljivim korijenjem u ogoljeloj zemlji,

dočaravaju prirodu oko rijeke na kojoj je kršten Isus. U prvom planu Isus ili Čovjek stoji na kamenju u plitkoj vodi rijeke. U raskošnoj haljini, arabesknofloralnog uzorka, s plavim, bogatim plaštem. Položaj tijela je skrušen, a ruke sklopljene i fine. Ivan Krstitelj obavlja krštenje prepoznatljivim pokretom. Između njih stoji Janje. Na svitku oko križa u ruci Ivana Krstitelja čitljiv je natpis: *EVO JAGANAC BOXIYI FNP anno 1761*. Na slici se Isus prikazuje kao dijete i kao krštenik, što je u sakralnom slikarstvu još iz gotike čest način postizanja izrazitije narativnosti, jer bilo je potrebno jednoj slici dati što više sadržaja. Slika je potpisana: *F.N.P. anno 1761*.

Slika Filippa Naldija koju svakako treba spomenuti, a nalazi se izvan Poljica, je *Posljednji sud*. Smještena je u selu Katuni – Kreševo, u maloj crkvi Velike Gospe. I značajna je iz više razloga. Prvi značajan razlog je Naldijev hrabri izbor zahtjevne teme. Zatim je tu slikarska unesenost, i slikarski trud znatno različit od ostalih Naldijevih slika. I svakako, važno je spomenuti format slike: 236 x 412 cm, rađena je uljem na platnu.



Slika 10: *Posljednji sud*

Danas se crkva Velike Gospe nalazi do nove župne crkve. Staru crkvu, više puta obnavljanu, okružuju groblje i stoljetni čempresi. Slika Filippa Naldija, po datumu na slici zna se da je iz 1759. godine, postavljena na istočni zid, znatno je oštećena protokom vremena i vlagom stare crkve. Uokvirena je jednostavnim drvenim okvirom, velikog je formata koji se nije mogao postaviti iznad izlaznih vrata. Neobičnost je u nerazmjeru crkve i slike pa je upitno je li

slika od početka bila namijenjena ovom mjestu. Slika i crkva su uspostavile uzajamnu atmosferu i postale strukturalno neodvojive. Naldi je za sliku uzeo nešto bizantskog, nešto zapadnog i nešto osobnog viđenja Posljednjeg suda. Na nebeskom prijestolju sjedi Krist, raširenih ruku s vidljivim ranama, kao što se prikazuje u bizantskom slikarstvu. Pravi sjajni krug na nebu simbolizira uskrsnuće. Lijevo od Krista kleči Gospa u plavom plaštu i rukama sklopljenim u molitvu. Desno je arkandeo s mačem u jednoj i vagom u drugoj ruci. Ispod Krista u oblacima anđeli drže križ, veliku otvorenu knjigu i trubama pozivaju mrtve iz grobova. Visoko u nebesima slikar je osmislio raj. Na lijevoj strani raja su sveci, prepoznamo ih po atributima, stojeći kao velika vojska prate suđenje. S desne strane sjede svete, drže svoje atribute, obučene su raskošno pa se doimaju kao plemkinje. Pozadi među sveticama stoji jedan biskup, jedan viking i jedna crna svetica. Sa strana sjede četiri sveca bez atributa i pišu u otvorene knjige.

Naldijev *Posljednji sud*, iako smješten izvan Poljica, zavrijedio je da se razmotri zajedno s Naldijevim poljičkim slikama. Treba znati da su sela Katuni, Blato na Cetini, i Zadvarje ostala izvan granica Poljičke kneževine zbog položaja na lijevoj obali Cetine, te su bila teško branjiva u čestim vojnim i razbojničkim napadima. Granična sela na lijevoj strani Cetine spadaju u isti geografski i kulturološki krug kao i poljička sela.

4. Zaključak

Sakralna umjetnost ima svoje prirodno okruženje, mjesto na kojem je nastala ili mjesto kojem je namijenjena i kojem pripada. Suvremeni gledatelj obasut je morem likovnih djela, preko reprodukcija, televizije, interneta, medija kojima se izvanredno omogućuje gledanje nekog likovnog djela nastalog u prošlom vremenu i vezanom za određen prostor, kulturu, likovnu sredinu. Nemoguće je vidjeti sva likovna djela na izvorištu. Većina se upoznaje kroz obrazovanje,

posjete muzejima i izložbama ili kroz suvremeni prijenos informacija. Uslijed velike mogućnosti odvajanja likovnih djela iz njihove prvobitne sredine, a posebno djela srednjevjekovnih likovnih majstora čija je glavna likovna osobina naivnost, dolazi do odbacivanja djela kao likovno nedostatnog. Neophodna je neodvojivost ovakvih djela od mjesta njihovog nastanka i stoljetnog okruženja. Samo u svom izvornom okruženju ona objedinjuju svoju estetsko-likovnu i sadržajnu povezanost.

Otonijeve slike žive u poljičkim crkvama, s oltarima i oslikanim predoltarnicima, grubo građenim zidovima, osvjetljene kroz male prozore stvaraju nerazdvojivu zajednicu umjetnosti. Poljičko slikarstvo i arhitektura s mnoštvom pojedinosti sudjeluju u *gesamtkunstwerku*, tvore cjelovito umjetničko djelo. (Njem. *Gesamtkunstwerk* – cjelovito umjetničko djelo.) Naravno, umjetnost je neosporiva, može podnijeti analizu, propitivanje i mora izdržati vrijeme. Poljičke slike u nekoj galeriji, pored dobro ocijenjene umjetnosti, naišle bi na oštre procjene. Svi realni nedostaci Otonijeva slikarstva na svom izvišću postaju slikarski sadržaj zaklonjen čempresima i klesanim kamenom i postaju jedno djelo, slike stopljene s prirodom. Poljičko sakralno slikarstvo XVII. i XVIII. stoljeća svoj likovni značaj postiže u suživotu s okruženjem, poljičkim crkvama za koje je i nastalo.

Slika iz poljičke crkve i njezina fotografija u nekom katalogu nije ista slika. Od trenutka razdvajanja njihov sveobuhvatni izraz postaje različit. Ono što reprodukcija može pružiti puko je prenošenje sadržaja za dokumentarne potrebe. Poljičke sakralne slike žive svoj umjetnički značaj samo u simbiozi s poljičkim crkvama. Pogrešan je svaki pokušaj analize izvan te zajednice. Poznavanje poljičke povijesti, svih djelića narodnog života, pokušaj pronicanja u život pojedinog čovjeka, vodi do lakšeg prihvaćanja ovih slika. Samo viđene u pripadajućem okruženju one progovaraju svojim jezikom i prelaze granicu između zanatstva i umjetnosti. Već čitavo stoljeće gubi se to prirodno okruženje, nestaje prirodnog krajolika, stare građevine obnavljaju se na novi

način, i sve novo preuzima mjesto. U nerazumnosti propali su mnogi stari drveni oltari i oltarne slike. Nisu propali samo od siline protoka vremena, više od nebrige i uništavanja. Dalmatinska zagora posljednje je utočište tog loše ocijenjenog slikarstva. U crkvama starim i novim stare slike zamjenjuju se novom lošom umjetnošću kojoj nijedno vrijeme neće pomoći. Naravno, ima izuzetaka. Da ih nema umjetnost bi stala, ugasila se.

Svakako treba u Ostrvici vidjeti Otonijevu sliku ili *Posljednji sud* u crkvi do nove župne crkve u Kreševu – Katunima, selima do Poljica. U punom suglasju stara slika i kamena crkva čine cjelinu. Bez te slike kamena crkva bila bi samo ogoljena građevina stara nekoliko stoljeća. Slika oživljava protok stoljeća, vjere, nade i postojanja. Svaka nosi teret svog majstora, crkva nosi živi trag svog zidara, a slika svog latinskog slikara. O talijanskim slikarima koji su radili za poljičke crkve povjesničari umjetnosti našli su nešto podataka. Neki podaci su još uvijek nerasvijetljeni. Kako je Otoni dospio u Dalmaciju za sada nema nikakvog traga, kao ni njegovim slikama izvan Dalmacije. U mnogim poljičkim crkvama nalaze se slike nepoznatih majstora, a može se pretpostaviti da postoji i još slika poznatih slikara zaboravljenih u spremištima. Tako je 2012. godine u potkrovlju crkve u Kostanjama pronađena Fedrigazzijeva slika, ubrzo zatim obnovljena i izložena.

Treba ponoviti da su poljičke slike kroz stoljeća imale edukativnu zadaću. Kakva je danas zadaća suvremenog sakralnog slikarstva, i što danas jest sakralno slikarstvo? Ova pitanja otvaraju mogućnost budućih istraživanja.

Literatura

- [1] Biblija Stari i Novi zavjet, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1995.
- [2] Bezić-Božić, N., Majstori od IX. do XIX. stoljeća u Dalmaciji, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Split, 1999.

- [3] Bralić, V., Slikarski izvori i tokovi u Zbirci starih majstora: slike od 16. do 18.st., Zavičajni muzej Grada Rovinja, Split, 2005.
- [4] Burckardt, J., Kultura renesanse u Italiji, Matica hrvatska, Zagreb, 1953.
- [5] Croce, B., Estetika, Kosmos, Beograd, 1936.
- [6] Faure, E., Povijest umjetnosti; Umjetnost renesanse, Kultura, Zagreb, 1955.
- [7] Goluža, B., Povijest Crkve, TIM, Mostar, 1998.
- [8] Hofstaetter, H. H., Kasni srednji vijek, Otokar Keršovani, Rijeka, 1970.
- [9] Laušić, A., Postanak i razvitak Poljičke Kneževine do kraja XV. stoljeća, Magistarski rad, Filozofski fakultet, Zagreb, 1984.
- [10] Radić, S., Simbolika crteža, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [11] Tomić, R., Matej Otoni slikar u provinciji, Grad Omiš, Omiš, 1997.
- [12] Tomić, R., Slikar Filippo Naldi, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006.
- [13] Tomić, R., Slikar Filippo Naldi II, Ars Adriatica II, (217-224), Zadar, 2012.
- [14] Tomić, R., Slikar Giovanni Francesco Fedrigazzi, Radovi Instituta za povijest umjetnosti br.37, (113-128), Zagreb, 2013.
- [15] Tomić, R., Slikar Mate Otoni Napoli, Institut za povijest umjetnosti, (103-116), Zagreb, 2014.
- [16] Tulić, D., Dvije nepoznate slike Filippa Naldija u Korčuli, Zbornik Dubrovačkih muzeja 3, (231-243), Dubrovnik, 2016.

Cvetković, S.

EGZISTENCIJALIZAM U SLIKARSTVU EUROPSKIH AUTORA XX. STOLJEĆA

Sažetak: U ovom članku analiziraju se autori egzistencijalnog slikarstva u XX. stoljeću kao i razlozi koji su doveli do pojave egzistencijalizma u umjetnosti. Njegovu pojavu uzrokovao je niz društveno socijalnih, ekonomskih i političkih zbivanja koja su se radikalizirala i intenzivirala tijekom XIX. stoljeća, te prije svega zahvatila modernu filozofiju i književnost kako bi se u konačnici reflektirali na umjetnost, a posebice slikarstvo. Egzistencijalno slikarstvo, osim egzistencijalne tematike, često odlikuje i estetika ružnoga, deformacija i destrukcija oblika, te izražavanje materijom. Osvrt je dan na autore stasale tijekom i neposredno nakon Drugog svjetskog rata koji su najjače ispoljavali naznačene odlike.

Glavne riječi: egzistencijalno slikarstvo, deformacija oblika, destrukcija oblika, estetika ružnoga, izražavanje materijom

Podatci o autoru: doc. 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;

Cvetković, S.

EXISTENTIALISM IN THE PAINTING OF EUROPEAN AUTHORS OF 20th CENTURY

Abstract: This article analyzes the authors of existential painting in the 20th century as well as the reasons that led to the emergence of existentialism in art. Appearance of existentialism has caused a series of social, economic, and political events that have been radicalized and intensified during the 20th century and, above all, it involved modern philosophy and literature in order to reflect ultimately on art, especially painting. Existential painting, besides the existential theme, is often characterized by aesthetics of ugly, deformation and destruction of form, and expression of matter. The review was given to authors during and immediately after the Second World War that showed the strongest attributes of existentialism.

Key words: existential painting, deformation of form, destruction of form, aesthetics of ugly, expression by matter

Author's data: Ass. 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

Povijest umjetnosti započinje s poviješću čovječanstva odvijajući se usporedno kroz sve etape njegova razvoja. U tom razdoblju od otprilike 25.000 godina, otkad se smatra da datiraju najraniji pronađeni crteži i slikarije špiljskog čovjeka, umjetnost je prolazila kroz različite faze i doživljavala promjene mijenjajući svoju ulogu kako su se mijenjale spoznaje, stavovi i općeniti ljudski nazori na pojavni svijet i sile koje ga okružuju. Umjetnost je bila u službi čovjeka koji je uz njezinu pomoć objašnjavao, približavao, obožavao, štovao i davao oblik svojim vjerovanjima, ali isto tako i mjerio vlastita civilizacijska dostignuća. U umjetnosti su se ogledali snaga i dosezi pojedinih naroda i civilizacija. Moderni je čovjek stvorio potpuno drukčije predožbe o umjetnosti koja je danas popularizirana. Služi u reklamne svrhe koje joj mijenjaju kontekst. Tako su djela velikih majstora provučena kroz marketinške kampanje s ciljem privlačenja i animiranja mase, a umjetnička su djela od sekundarnog značenja, odnosno na određeni se način percipiraju kao dio pop kulture. S druge strane, umjetnost je danas više nego ikad institucionalizirana, svestrana, te kompleksna za razumijevanje zbog suvremenih tendencija koje pred nju postavljaju nove zadatke u situaciji kad kustosi i menadžeri često određuju njezine smjerove. Može se slobodno reći kako danas postoji duboki jaz između umjetnosti i njezinih konzumenata koji je ne mogu razumjeti i svedena je na konzumaciju vrlo malog postotka ljudi koji su za nju vezani i koji je razumiju. Jedan od nekonformističkih pristupa i pravaca u umjetnosti, koji je kao takav odbojniji i neprihvatljiviji širokim masama, zasigurno je egzistencijalizam. On je sam po sebi duboko poniranje u nutrinu vlastita bića i individualno traganje za odgovorima na vječita pitanja o smislu postojanja u svijetu u kojem je po Nietzscheu zavladao nihilizam i u kojem je Bog mrtav. U umjetnost XX. stoljeća unijet će se estetika ružnoga koja će pridodati i pitanja morala. Estetika ružnoga izravno je suprostavljena tradicionalnoj estetici koja je stoljećima

stvarala uvriježenu sliku lijepoga i u toj konfrontaciji postavljaju se mnoga pitanja, prije svega o odnosu umjetnosti i morala.

Za egzistencijalizam se može reći kako je prihvatio estetiku ružnoga prije svega jer je „istinita“, bez obzira koliko katkad bila odbojna. Ona se koristila kako bi se kroz umjetnička djela promatraču približila stajališta pojedinih autora XX. stoljeća. Estetika ružnoga jednako je zastupljena u deformiranim portretima Francisa Bacona, spaljenim pejzažima Anselma Kiefera, deformiranim ljudskim figurama Jeana Dubuffeta, kao i u aktovima Ljube Ivančića. Njezini se tragovi vide i kod ranijih autora na prijelazu stoljeća, a mogu se naći u grotesknim autoportretima i aktovima Egona Schielea i ništa manje grotesknim maskama Jamesa Ensora. Također se ne smije zanemariti ni sumorno slikarstvo Edwarda Muncha. Tako će deformirani svijet modernog čovjeka svoj ekvivalent dobiti u estetici ružnoga i likovnoj deformaciji oblika kojoj su, uz prethodno navedene, pribjegavali mnogi umjetnici kako bi izrazili devijacije suvremenog društva. Egzistencijalizam će u umjetnosti XX. stoljeća biti jedna od rijetkih vrijednosti koja nije postala podložna brzim i naglim promjenama i zahtjevu vremena u kojem su se pravci i pogledi smjenjivali u vrlo kratkim vremenskim intervalima. Egzistencijalizam zbog svoje univerzalnosti i sjevremenosti, jednom potenciran i istaknut kao umjetnička tema, ostaje kategorijom koja će biti aktualna u budućnosti i koja sama sebe određuje kao vrijeme krize kojoj se ne nazire kraj.

2. Sociopolitički, ekonomski i znanstveni utjecaji na pojavu egzistencijalizma u XX. stoljeću

Poznati povjesničar Eric Hobsbawm XX. stoljeće nazvao je „kratkim stoljećem“. Možda se ono takvim čini, međutim, ono je obilovalo događajima, zaustavljano ratovima i ubrzavano tehnološkim i komunikacijskim razvitkom. Čovječanstvo je bilo na Mjesecu, suočavalo se s nuklearnim uništenjem, ljudi su liječili i

pronalazili nove ubojite bolesti, te se prilagodili životu na planetu čije je stanovništvo u odnosu na 1900. dvostruko naraslo.

Osobiti odjek i značenje XX. stoljeću daje činjenica kako njegov kraj predstavlja i kraj drugog milenija. Svjetski poredak koji je uspostavljen u drugoj polovici XIX. stoljeća, utemeljen na dominaciji europskog carstva u trgovini, tehnologiji i posjedovanju kolonija, nastavljen je i u XX. stoljeću. Jedina zemlja koja je bila protuteža europskoj hegemoniji zahvaljujući rastu stanovništva te sve bržem razvoju ekonomije, bile su Sjedinjene Američke Države. [11]

Jedan od radikalnih primjera geopolitičkih promjena u XX. stoljeću i njihovog utjecaja, jesu dva velika svjetska rata koja su se odvila u vrlo kratkom razdoblju prve polovice XX. stoljeća. Oni predstavljaju povijesne događaje koji samo po kvantitativnim mjerilima broja mrtvih, ranjenih, broju zahvaćenih zemalja i dalekosežnim razaranjima, nisu usporedivi ni s čim u ranijoj povijesti svijeta. [9] Prvi je svjetski rat temeljito promijenio naličje svijeta. Cjelokupno je stanovništvo Europe bilo mobilizirano u velikom ratu koji je vođen u kolonijama na svakom kontinentu. On je ponovno iscrtao kartu svijeta, okončavši sigurnost u jedinstveni svjetski poredak prethodnog stoljeća. Velika su carstva nestala, poput njemačkog, austrougarskog, ruskog i osmanskog, a primjerice francusko i britansko znatno su oslabljena. Tri su dominantne ideologije zauzele njihovo mjesto. U pitanju su bili neobuzdani kapitalizam i liberalna demokracija SAD-a, fašistički totalitarni poredak Njemačke i Italije, te jednako totalitaran komunizam začet u Rusiji (premda se pokušao predstaviti kao liberalan i demokratski). Te suparničke ideologije borit će se za dominaciju sljedećih 70 godina.

Politička i gospodarska nestabilnost nakon Prvog svjetskog rata, te kolaps svjetske ekonomije nakon velikog ekonomskog sloma 1929. bili su plodno tlo za nastanak totalitarizama. Drugi je svjetski rat bio jednako barbarski kao i Prvi, s gotovo istim igračima na istim stranama. Međutim, jedan je događaj posebno obilježio i rat i cijelo stoljeće. Riječ je o holokaustu, odnosno o

svjesnom pokušaju uklanjanja svih pripadnika jedne nacije od strane druge. Strahovita istina ljudske svireposti i zloće otkrivena je u zlu industrije genocida. Konačni poraz i uništenje fašizma 1945. u isto je vrijeme pojednostavilo i zakompliciralo ideološki sukob. Novi je svjetski poredak utemeljen na sukobu između dva velika pobjednika netom završenog Drugog svjetskog rata, Sovjetske Rusije i kapitalističkih Sjedinjenih Američkih Država. Sljedećih će 45 godina hladni rat između ove dvije kolosalne sile dominirat svijetom. [11]

U paradoksalnom XX. stoljeću, obilježenom razvojem demokratskih političkih sustava koji su zahvatili značajno veći broj zemalja nego ranije kroz povijest, pojavile su se i u dužem se vremenskom razdoblju zadržale neslućene diktature poput nacizma u Njemačkoj i staljinizma u Sovjetskom savezu. Isto tako, uz nikad ranije postignuto blagostanje i bogatstvo stanovništva u pojedinim državama postojalo je i krajnje siromaštvo većeg dijela ukupnog stanovništva zemlje. Takve razlike danas pogotovo dolaze do izražaja i sve je veći jaz između bogatih i siromašnih.

U izrazito burnim političkim zbivanjima XX. stoljeća, došlo je do oslobađanja i samostalnosti pojedinih naroda, ali je istodobno znatno pojačana isprepletenost veza i odnosa svih zemalja i naroda svjetske zajednice te njihova međusobna ovisnost.

Premda politička zbivanja u XX. stoljeću upućuju na određeni optimizam, s druge strane suvremena tehnička civilizacija uz ubrzani gospodarski razvoj krije spoznaje kako je takav razvoj nemoguće dalje nastavljati, te kako postoji izrazita zabrinutost i bojazan za budućnost svijeta. U svjetlu ubrzanog ritma promjena na svjetskoj političkoj i gospodarskoj sceni, osjećaj političke nestabilnosti postaje sve veći. On je dodatno pojačan činjenicom kako ne postoje univerzalni i općeprihvaćeni projekti pomoću kojih bi se budućnost mogla oblikovati i na određeni način osmisliti.

Osim što razdor između bogatih i siromašnih dijelova svijeta postaje sve izraženiji i dalje je prisutna blokovska napetost između zemalja slobodnog

svijeta zapadne proveniencije i zemalja istočnog bloka čiji politički život i dalje prožima duh komunizma koji nije u potpunosti nestao ni nakon sloma komunističkog sustava. Te razlike i dalje su izražene u suprotnostima bogatog Zapada i siromašnog Istoka, te se ispoljavaju i u mnogim neriješenim problemima koji proizlaze iz prijelaza jednog sustava vladavine u neki novi, premda napredniji i izrazito drukčiji. I danas su aktualne političke krize simptomi mogućnosti kako evidentne suprotnosti mogu prerasti u sukobe izazivajući nesagledive posljedice za cjelokupnu svjetsku zajednicu, koja je unatoč čvrstoj povezanosti često i izravno suprotstavljena različitim interesima. Sve ovo dodatno destabilizira i činjenica kako je u današnjem vremenu nakon desetljeća eksploatacije izvjesna prijetnja iscrpljivanja tradicionalnih izvora energije i sirovina uz koju se veže i prijetnja zagađivanja okoliša s nesagledivim posljedicama u budućnosti. Evidentno je kako se razlozi za pesimizam ne mogu i ne smiju zanemariti.

U odnosu prema političkim zbivanjima posljednjih stotinjak godina, pesimizam i optimizam su podjednako uvjerljivi stavovi. Doba suvremenog čovjeka možda je prvo razdoblje u povijesti koje u svakom smislu ima otvorenu i neizvjesnu budućnost. Bilo kakva sigurnija procjena budućnosti iz tih pozicija je neizvjesna. [9]

3. Korijeni egzistencijalne misli u djelima autora XX. stoljeća

Korijeni egzistencijalne misli u djelima umjetnika XX. stoljeća, svoje uporište su našli u tektonskim promjenama koje su zahvatile europsko društvo. Zapadnoeuropski svijet doživljavao je radikalnu preobrazbu gotovo u svim društvenim aspektima. Njemačka je doživjela snažan gospodarski, znanstveni i tehnički razvoj, nadoknađivši u samo nekoliko godina zaostatak za Francuskom i Engleskom koje su prednost ostvarile kontinuiranim razvojem. U godinama ubrzanog gospodarskog razvoja, dominirao je „duh novca“ u kojemu

su uspjeh i profit bili od nemjerljive važnosti. Mlada generacija je to doživjela kao odmak od izvornog i istinskog života. Njemačka je u razdoblju od samo nekoliko desetljeća, svjedočila radikalnom preokretu. Od društva koje je bilo određeno životom na selu i manjim gradovima, prerasla je u razvijeno industrijsko društvo s velikim gradovima u kojemu su se socijalni sukobi zaoštravali. Ekspanzionistički i pobjedonosni pohod tehničkih dostignuća i prirodnih znanosti, sugerirao je premoć racionalnog mišljenja nad idealističkim i ubrzao ritam života.

Društveni život, mladi naraštaj je doživio kao duboku krizu i kontinuirano bujanje materijalizma. Njihova uloga bila je u potpunoj suprotnosti, kako prema oblicima vladajućeg društva, tako i prema njegovoj umjetnosti.

Franz Marc, predstavnik njemačkog ekspresionističkog slikarstva, u trenutku kad suvremenu situaciju doživljava kao prekretnicu, progovara u ime mnogih iz svoje generacije: „Danas doživljavamo jedan od najvažnijih trenutaka povijesti kulture. Sve što još vučemo iz stare kulture sadašnjost je koja već pripada prošlosti! (...) Mi slikari snažno radimo na tome da za novo vrijeme, koje će rađati nove pojmove i zakone, stvorimo i novorođenu umjetnost. Ona mora biti tako čista i hrabra da dopusti sve mogućnosti, s kojima će je suočiti novo doba“. [10]

Nova je umjetnost težila za stvaranjem slike vodilje novoga doba. Za cilj je imala stvaranje „vizije novoga čovjeka“ koji će izgraditi humaniju zajednicu nakon što prevlada vulgarni materijalizam generacije svojih očeva. Borbeni poklič ekspresionista glasio je: „Ne Nova umjetnost, Novo pjesništvo, Novi duh, već Novi čovjek!“. S obzirom kako je riječ o čovjeku, problematika egzistencije je prevladavala u ekspresionističkoj umjetnosti. U prvom su planu bili čovjekova patnja i radosti, težnje za humanijim suživotom, skladom s prirodom, ali i sagledavanje biti, te sposobnost duhovne apstrakcije. U svojoj pjesničkoj zbirci *Mi jesmo*, ekspresionistički pisac Franz Werfel govori o „permanentnoj egzistencijalnoj svijesti“ svoje generacije. S druge strane, Ernst Ludwig

Kirchner, jedan od utemeljitelja skupine *Die Brucke*, označava sam sebe kao „nemirnog životnog tragača“ u prikrivenom obliku.

Filozofski nazori Friedricha Nietzschea, Arthura Schopenhauera i Henrija Bergsona, spadaju među najvažnije duhovne putokaze i smjernice. Psihoanalitičke spoznaje Sigmunda Freuda također su imale utjecaja, ali su se isto tako s oduševljenjem primala i okultna učenja iskupljenja kao što je teozofija i njena grana antropozofija. Gotovo jednako zanimanje postojalo je i za iznova otkriveni misticizam koji snažno oživljava sredinom prvoga desetljeća XIX. stoljeća. Likovni jezik odražavao je utjecaj duhovnih stavova koji su dijelom bili i suprotstavljeni, na njega su se odrazili na specifičan, a sukladno tome i različit način. Međutim, naglasak je na činjenici kako su svi ekspresionisti imali zajednički cilj, a on je uključivao obnovu umjetnosti i života, iako su putovi do cilja bili različiti, čak i proturječni određenim dijelom. S obzirom da su svi objavili rat materijalizmu, prema osnovnom metafizičkom problemu bio je usmjeren i njihov svjetonazorski interes. Taj problem odnosio se na pitanje dualizma materije i duha, koji je bio izražen kao prioritetno pitanje tijela ili duše, ovozemaljskoga ili onozemaljskoga, života ili duha. Naravno, i odgovori na to pitanje bili su oprečni. [10]

4. Egzistencijalizam u europskom slikarstvu XX. stoljeća

Usporedno s naglašenim egzistencijalizmom u slikarstvu na prijelazu između XIX. i XX. stoljeća i njegovim kontinuiranim razvojem tokom XX. stoljeća, događali su se žestoki preobražaji unutar tri velika umjetnička polja. Promjene koje su mijenjale tokove likovne umjetnosti, literature i glazbe, bile su uvjetovane promjenama unutar političkih i znanstvenih pogleda na svijet. [8]

Moderni čovjek prihvaća dostignuća egzaktnosti u drugoj polovici XIX. stoljeća, iako će to značiti udaljšavanje od problema koji su odlučujući za autentičnost čovječanstva. On je fasciniran napretkom koji iz toga proizlazi.

Besmisleno vladanje znanstvenim činjenicama i same ljude pretvara u gole činjenice ali za obični „bijedni“ život ta znanost nije ni od kakve koristi. U načelu, znanost isključuje probleme koji čovjeka u najvećoj mjeri opterećuju. U tim burnim vremenima čovjek je imao osjećaj kako se nalazi u nemilosti sudbine jer se znanost ne bavi problemima smisla ili besmisla ljudske sudbine u cjelini. [1]

Krajem XIX. stoljeća, Vincent van Gogh, služeći se svojevrijem odabranim bojama kako bi se jasnije mogao izraziti, slikao je svoje ekspresivne pejzaže. Temu njegovih slika nije predstavljao krajolik pred njegovim očima, već izražavanje strašnih ljudskih strasti snažnim i kontrastnim paletama boja i dinamičnim potezima kista. Edward Munch je nekoliko godina poslije u svojoj slici *Krik*, naslikao sliku straha čovjeka koji je bačen u ovaj svijet. Njegovo djelo sažima riječi njegova zemljaka Strindberga koji kaže: "Da strašno je, čitav život je strašan." Forma kojom je Munch to iskazao nadići će granicu između stoljeća i spojiti ga s generacijom XX. stoljeća. Edward Munch se, baš poput Strindberga, posvetio psihološkim problemima modernog društva i postavio temelje ekspresionizma XX. stoljeća. Pokušaj Franza Marca, nekoliko godina iza toga, da slikom *Pas pred svijetom* iskaže kako se životinja osjeća pred pejzažom, dok se cijeli jedan umjetnički smjer naziva ekspresionizmom zbog namjere da čitav svijet stavi u službu osobnog iskaza, djeluje kao „neposredan priključak“ na Van Gogha. Daleko od zapadne civilizacije, na Tahitiju, Gauguainovo veličanje egzotično-primitivnog života i njegov bijeg od svijeta, uvlačili su magičan strah pred svijetom u ornamentalno-plošnu sliku. U Španjolskoj je Salvador Dali raskrinkao cijeli nagoni život čovječanstva puštajući ga da se izbjesni kroz vlastite paranoične vizije, dok su u Beču Egon Schielle i Oscar Kokoschka nastavili u svojim djelima razvijati Klimtovu skupocjenu ornamentiku produbljujući je do psihološkog iskaza. Još od vremena Daumiera, društvena je kritika bila jedna od stalnih zadaća francuske umjetnosti, a samim tim i europske. Max Beckmann nemilosrdno karakterizira

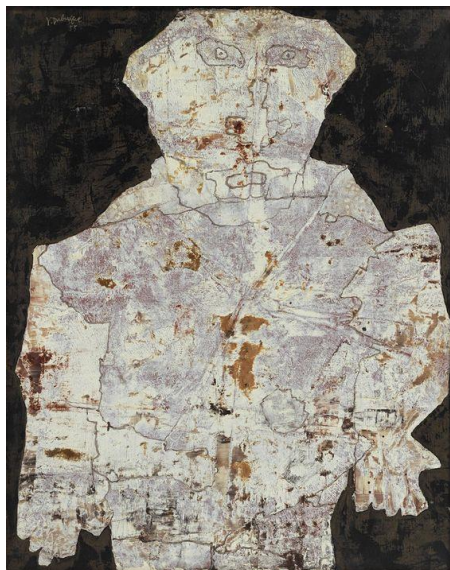
sve oko sebe što je zaslužio biti kritizirano, uključujući protivnike, vlastite prijatelje i samog sebe. U prvim ratnim godinama on dolazi do neumoljivog ekspresionizma. Francis Bacon dolazi do vlastitih metafora patnje u Velikoj Britaniji, patnje koja se nalazi izvan svake osobnosti. Do ovih je metafora došao zgražanjem nad osnovnim doživljajem patnje. [8]

4.1 Umjetnost *enformela*

Jedan od pravaca u kojemu se snažno manifestirao egzistencijalizam u XX. stoljeću predstavlja *Enformel*. Unutar poetike *enformela* oblik se potčinjava materiji i na taj način preokreće vrijednosti. Umjetnik s materijom uspostavlja identifikacijski odnos tako što iskorištava njezine resurse. To čini bez prostorne i vremenske strukture, ali s naglaskom na spontanost i impulzivnost geste. Odbijajući svako prikazivanje, umjetnost *enformela* materiji dodjeljuje glavnu ulogu, te na taj način formulira odbijanje koje postaje vezivno tkivo i tijelo same slike. [4]

Jedna od značajki cjelokupne umjetnosti *enformela* je potraga za novom izvornošću daleko od civiliziranog svijeta. Umjetnici su rijetko na tako spontan način izražavali svoj temperament i različita raspoloženja poput bijesa, tuge ili sreće, kao što je to bilo u okviru poetike *enformela*. U svom ranom djelu *Pohvala umjetnosti enformela*, Jean Paulhan, urednik slavne *Nouvelle Revue Francaise*, osim što priznaje veliku ozbiljnost tog slikarstva, on mu pridaje i tragičnu crtu. Drugi kritičari su o *enformelu* govorili kao o moralnom neutraliziranju umjetnosti i o bijegu od izražavanja. Te izjave možda „na prvu“ djeluju paradoksalno, međutim, paradoks nestaje promatraju li se u povijesnom kontekstu najbolja djela Wolsa i Antonia Tapiesa. Njih dvojica su glavni protagonisti gestualnog apstraktnog slikarstva i njihova djela su ponekad tihi, a ponekad dramatični slikarski dokazi ljudske samoće, uništena života, zanimjelosti i očaja. [7]

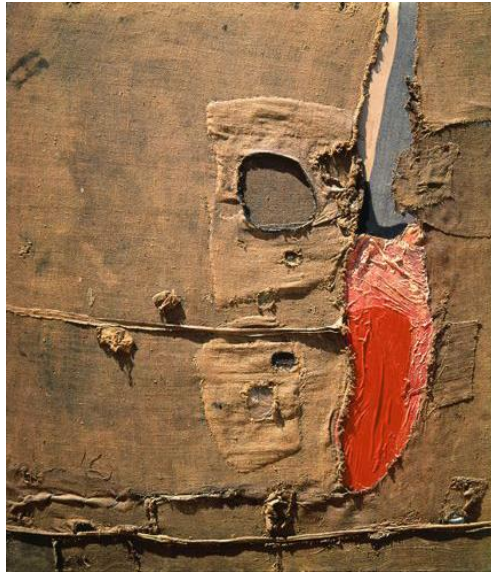
Francuski slikar i kipar Jean Dubuffet (1901. – 1985.) bio je među prvim europskim slikarima koji su svoju vezu sa stvarnošću odredili tako što su nadahnuće dobivali direktno od materijala kojima su se služili. Uznemirene površine njegovih slika na taj su način dobile posebno značenje. Pored toga, kao polaznu točku Dubuffet koristi crteže mentalno bolesnih ljudi, kao i škrabotine koje je pronalazio na zidovima i oglasnim pločama. Takozvani *graffiti* u sebi sadrže necenzuriranu i neposrednu definiciju stvarnosti. Posebno su ga fascinirali različiti oblici koje predmet može preuzeti. Kako bi stvorio ono što sam naziva „teksturologija“ i „materijalogija“, umjetnik stvara slike koristeći pijesak, krhotine željeza nastale pri obradi i struganju, lišće i slično, svemu pridodajući magičnu moć nagovještaja, kao što se može primijetiti na djelu *Zemljopis* (slika 1).



Slika 1: *Zemljopis* [11]

Talijan Alberto Burri (1915. – 1995.) slikanju se posvetio 1944. za vrijeme ratnog zarobljeništva u Sjedinjenim Američkim Državama. Najobičniji materijali nevjerojatnog izgleda na njegovim slikama poprimaju slikarski značaj. Koristeći platna od jute i raznih materijala, željezne pregrade ili drvene ploče, on gradi

kompozicije na čijim širokim površinama takvi raspadajući materijali otkrivaju nove, zapanjujuće i izrazite mogućnosti. Iskrzana i pocijepana platna, opaljeno drvo i nagorjeli komadići plastike evociraju okrutne vizure jednog osuđenog svijeta. Međutim, bez obzira na odbojnost sredstava i materijala koje koristi, Burri posjeduje izrazit osjećaj za kompoziciju, što otkriva klasičan red urođene talijanske tradicije (vidjeti djelo *Sacco 5P* na slici 2).



Slika 2: *Sacco 5P* [11]

Nijemac Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913. – 1951.), poznatiji pod pseudonimom Wols, ubraja se u apstraktne ekspresioniste. U tijeku svog kratkog stvaralačkog života, uz ulja na platnu, naslikao je i velik broj malih slika na papiru. Njegovi radovi skrivaju potpunu osobnu samosvojstvenost. Automatskom kaligrafijom oblikovao je slikarske simbole u čijim se nervozno nabačenim točkama, crtama i mrljama, ocrta svijet tragičnog očajanja nemjerljive dubine. Njegov je svijet identičan Kafkinom svijetu zaokupljenosti koja je puna straha, a koju je ispoljavao u svojim knjigama. Wols u svom djelu, u kojemu se u potpunosti prepuštao određenoj unutarnjoj viziji, pipkajući traga za skrivenim kraljevstvom podsvjesnog koje tek traži otkrivanje. Pred

promatračem on izlaže taj svijet kao sablasne, demonske škrabotine što se može vidjeti u djelu pod nazivom *Kompozicija* (slika 3).

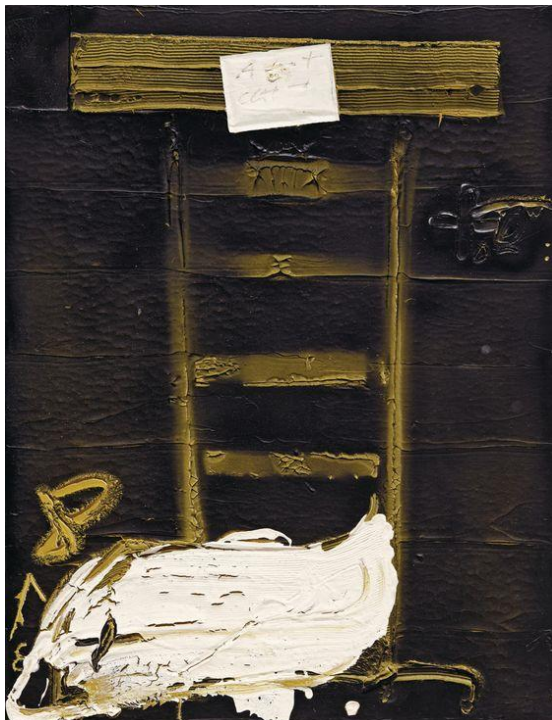


Slika 3: *Kompozicija* [11]

Španjolski slikar Antoni Tàpies (1923. – 2012.) zbog španjolskog naslijeđa zauzima posebno mjesto. Za razliku od ostalih slikara, koji su prije svega zaokupljeni materijalom, njega ne privlači bogatstvo materijala, nego njegova ekonomičnost. To je razlog zbog čega njegovu umjetnost ne odlikuje preobilje i zvučna harmonija i u kojoj se on preko strogog i gotovo tužnog razmišljanja prepušta govoru svojih materijala koji pripovijedaju o nečemu što je duboko i istinski doživljeno.

Oblici koje posuđuje iz stvarnosti, poput starih oguljenih zidova ili propalih drvenih vrata, predstavljaju započete točke za one slike koje za tematiku i glavni sadržaj imaju ljudski problem raspadanja i izumiranja. Vječna španjolska

opomena, koja je izražena suvremenim egzistencijalnim jezikom zajedno s umjetnikovim poetskim nijansama, krije se u dubini njegova rada (slika 4). [5]

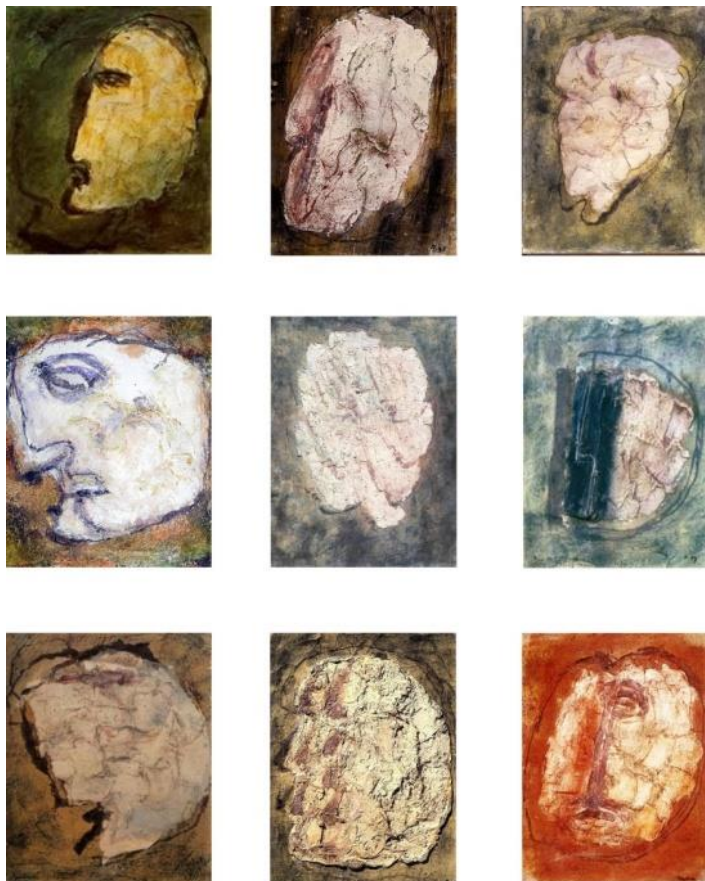


Slika 4: *Reclinatorio* [11]

4.2 Egzistencijalna realnost materije kod Jeana Fautriera

Tvrdnja Jeana Paulhana o tragičnoj uzvišenosti i ozbiljnosti *enformela*, osim na Wolsa, primjenjiva je i na francuskog slikara Jeana Fautriera (1898. – 1964.). Međutim, za razliku od Wolsa, kod Fautriera glavnu ulogu igra muka i patnja drugih ljudi, a ne osobni tragični život. Elementi *enformela* u njegovu slikarstvu pojavili su se 1928. godine. Njegov je opus na prvi pogled nejasan. Za promatrača koji misli kako se jednim pogledom može shvatiti apstraktna umjetnost, on je „težak“ za razumjeti. Fautrierovo je slikarstvo buntovno, „neugodno i hermetično“. [7]

Materija je za Faurtriera čista egzistencijalna stvarnost. Ona je naglašeno osjetljiva poput živog mesa. Može uhvatiti i zadržati najslabije čulne utiske, brzo izmičuće impresije kao i najdublje drhtaje bića. Fautrier nanosi materiju u debelim slojevima koji izbijaju iz najdublje nutrine izravno na podlogu. U nju pretače kretanje vlastite egzistencije. U jednom je trenutku „tretira“ blago, kao da je miluje, a u sljedećem je bijesno i grubo miješa zagasitim ili jarkim bojama. On u nju utiskuje prostor i vrijeme koji djeluju zaustavljeni i zarobljeni u njezinim gustim slojevima. [1] Fautrier dosljedno, kao rijetko koji umjetnik, odbacuje tradicionalne oblike i tehnike. On nije bio samo angažirani umjetnik, posjedovao je i tešku osobnost pa ne treba čuditi činjenica što ga je Paulhan nazvao *Fautrier l' enrage* (Fautrier bijesni). Njegova sumnja je radikalna. On predstavlja jednog od najranijih i najznačajnijih predstavnika nove moderne koja je s klasičnim modernizmom iz sredine XX. stoljeća prekinula sve veze. [7] Za cjelokupnu francusku kulturu kojoj je pripadao i Fautrier karakteristično je kako se predosjećaj krize pretvara u svjesno očajanje i tegobnu moralnu obavezu. Kad kriza (ili bolest, zaraza), „povijesno zlo“ postane stvarnost pod njemačkom okupacijom, to se pretvara u borbu. Ta borba može označavati i kraj civilizacije i povijesti. Borba protiv nacista ne determinira nužno borbu protiv jedne političke ideje. To je prije svega borba za opstanak. Fautrier je svjedočio i Sartrovom, Eluardovom i Camusovom političkom angažmanu. Fautrierov ciklus *Taoci* (*Otages*), predstavlja jednu od najvećih poema posvećenih Pokretu otpora. Talijan P. Bucarelli o pojmu taoca zapisuje: „Stanje taoca je latentno ljudsko stanje, to je jedno od graničnih stanja modernog čovjeka kako su ga tumačile egzistencijalističke filozofije. To je stanje neslobode koja se prije svega ispoljava u ugrožavanju, a ne u oduzimanju slobode koja stvara roba. Talac je simbol negiranja sveopće slobode. U ratnom pokolju talac je meso, a ne tijelo. Fautrier ga predstavlja kao osakaćeno tijelo bez glave ili bez trupa, kao bezoblično meso koje je pretrpjelo užasno nasilje.“



Slika 5: Ciklus *Taoci* [11]

Ciklus *Taoci* (slika 5) najpoznatiji je Fautrierov ciklus koji je nastao između 1943. i 1945. za vrijeme nacističke okupacije Francuske. On obuhvaća tridesetak slika, a u njemu su predstavljene glave modelirane plastičnim materijalom i preslikane tankim slojem boje s naznakama crta lica. [1]

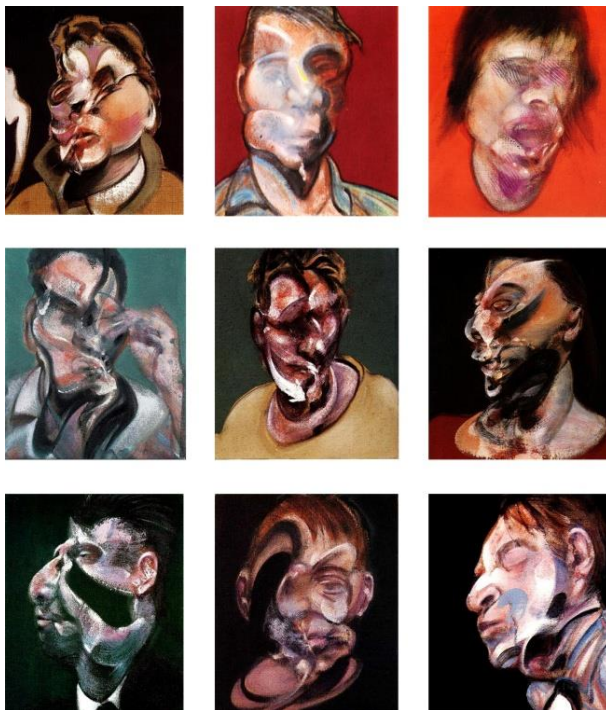
4.3 Egzistencijalna ekspresija Francisa Bacona

Slikarstvo Irca Francisa Bacona (1909. – 1992.) u umjetnosti XX. stoljeća zauzima posebno mjesto. Kafkina rečenica o Picassu: „U razbijenom zrcalu umjetnosti stvarnost se javlja neizobličena“, primjenljiva je i na djelo Francisa

Bacona. Tematika njegovih slika u čijem je središtu uvijek ugroženost čovjeka u svakodnevnim životnim situacijama često je realizirana neuobičajenim slikarskim sredstvima. Boju je nanosio ribačim četkama, metlicama i krpama. U njegovu slučaju deformacija figure i portreta nije prikazana poput drame kao što je to činio Picasso. Kod Bacona je to predstavljalo rezultat dijagnoze stvarnosti. Njegove slike su dokumenti vremena velike prodornosti, istančanog promatranja i zavidne imaginacije, do čega je došao svojom velikom umjetničkom kvalitetom i discipliniranim redom. Bacon nema potrebu za moraliziranjem, on samo bilježi stanje čovjeka i otkriva sliku pojave. Slikarskim sredstvima realizira uništen život i uništenu stvarnost. Bacon ne polazi od loše namjere kad prikazuje strašno, uništeno, kad slika izmučenog čovjeka i kreaturu. Za njega nije samo svijet slika krhak, takva je i sama stvarnost, takvi su i strahovi koje prikazuje na slikama. U liku povijesnih ili suvremenih osoba prikazuje ugrožen život i uništenu stvarnost [7]

Zbog toga što odražava neka od najstrašnijih viđenja suvremenog iskustva, poput rata, masovnih pokolja, gladi, koncentracijskih logora, njegovo djelo snažno djeluje na publiku. Teme užasa i muke ilustrirao je tijekom čitave svoje karijere, a navijestio ih je već prvim radovima zrele dobi. Objektivni promatrač u njegovim djelima može primijetiti određenu „retoriku patnje“. Ona je izrazito uočljiva, međutim, ne može uvijek biti i opravdana zbog prirode njezinog subjekta. Kad su prvi put potresle publiku njegove su slike ostavljale dojam kao da govore nekim jedinstvenim jezikom. Stvarao je osjećaj opustošena svijeta. Međutim, Bacona ne dotiče previše linija-vodilja po kojoj se razvijala europska poslijeratna umjetnost. Njegove slike danas u čovjeku izazivaju unutarnju klaustrofobiju. [6]

Vjerojatno ne postoji umjetnik XX. stoljeća koji je tragediju egzistencije izražavao realističnije i stvarnije od njega. To ne podrazumijeva dramatičnu snagu apstraktnog stanja ljudskog života ili predstavljanje nečeg tragičnog što se slučajno može dogoditi i doživjeti u jednom osobnom životu.



Slika 6: *Baconovi portreti* [11]

To podrazumijeva unutarnji, skriveni, jedinstveni i individualni osjećaj intimne egzistencije. U Baconovu slučaju, izražavanje osjećaja egzistencije neizbježno provocira i za sobom povlači i nasilno tragičnu ekspresiju. Tragični osjećaj egzistencije nije tema koja je konstantna u svakoj civilizaciji, ali je svakako specifično stanje europskog čovjeka u suvremenom vremenu. Bacon mu se suprotstavlja izrazitom konkretnošću vjerodostojno interpretirajući ljudsku prirodu kako bi taj tragični osjećaj pretvorio u subjektivnu i uznemirujuću stvarnost. Takva interpretacija osjećaja ljudskog života, pomiješana s eksplozivnom energijom i osjećajem očaja koji je doveden do točke hysterije, stvarnija je od bilo kakve realnosti. Bacon svojim sveobuhvatnim subjektivizmom brzo i rezonantno dopire do najintimnijih promatračevih osjećaja. Početna točka njegovih umjetničkih aktivnosti je njegov vlastiti život. Iskustvo egzistencije doživljeno je svim osjetilima i snagom ljudskoga

postojanja, a ne iskustvom viđenoga. [3] U centru Baconova interesa uvijek se nalazi čovjek. Portreti i način na koji ih je interpretirao i njihova izražajno-sugestivna snaga zauzimaju centralno mjesto u njegovu opusu. Čak i onda kad prikazuje aktove u svojim poznatim triptisima, portret nosi najjaču izražajnu snagu i najsnažniju psihološko-likovnu deformaciju.

Bacon je za svoje slike, pa tako i za seriju portreta, odbijao svaku psihološku ili duhovnu dimenziju. Prikazivao je ljudskost lišenu identiteta, ljudskost koja je tragična i ljudskost koja je svedena na stanje mesa. Poznata je njegova izjava: „Nadam se da će neki slikar poslije mene moći napraviti portret“. [4]

5. Zaključak

Egzistencijalno značenje umjetnosti prisutno je kroz sva povijesna razdoblja. Međutim, posebno značenje egzistencijalizma u umjetnosti isplivalo je tijekom XIX. i XX. stoljeća nakon što je umjetnost uspjela razbiti okove služenja različitim ideologijama, ali i kroz oslobođenje samog umjetnika kao individualca. Sve što je naznačeno bilo bi teško ostvarivo da se ključne promjene nisu dogodile u određenim društvenim segmentima oblikujući svijest modernog čovjeka na način koji se nije dogodio nikada ranije u ljudskoj povijesti. Vrijeme prosvjetiteljstva te prirodoslovna i znanstvena otkrića bili su glavni pokretači niza tektonskih društvenih promjena, prije svega u političkom i ekonomsko-socijalnom smislu.

Bez obzira na prednosti koje su naznačene promjene sa sobom donijele u čovjekovu svakodnevicu, također su donijele i dvojbu u čovjekovu humanost i strah za budućnost koja je postala neizvjesnom. Filozofija je prva donijela sud o statusu i ulozi čovjeka u novom poretku modernog doba suprotstavljajući pojedinca masama i cijelo razdoblje druge polovice XIX. i početka XX. stoljeća determinirala je kao krizno razdoblje. Ono što filozofija nije uspjela iznijeti svojim jezikom, koji se uglavnom sastojao od apstraktnih forma, uspjeli su

književnost i slikarstvo prevodeći ih u neizravne forme priopćavanja u kojima je bio prisutan odjek osobnog života.

Nakon što su popustile sve kočnice morala, čovjekoljublja i humanizma, umjetnost (posebice slikarstvo) je pronašla način kako odgovoriti novim tokovima društveno-političke kolektivne svijesti u rasponu od pobune (njemački ekspresionizam) do osobnog i krajnje individualnog prikaza te osude društva i vremena, pa čak i pokušaja bijega od njih (Munch, Van Gogh, Gauguin, Ensor, Beckmann...). Premda se egzistencijalizam kao pravac u umjetnosti pojavio tek poslije Drugog svjetskog rata (Jean Dubuffet, Francis Bacon, Anselm Kiefer...) u djelima mnogih umjetnika bila je prisutna i izražena egzistencijalna tematika. Egzistencijalizam je općenito zagovarao stajalište kako ne postoje apsolutne istine i nema konačnog znanja, tumačenja ili odgovora. Život je zapravo neprekidan niz koji čine subjektivna iskustva na temelju kojih svaki pojedinac za sebe uči i reagira na vlastiti način. Za takav proces učenja od velikog je značaja sučeljavanje sa sumornim odrednicama ljudskog postojanja kao što su strah od smrti, besmisao života i otuđenje od pojedinca, društva i prirode. Čovjek mora biti taj koji će preuzeti odgovornost za čin slobodne volje, a da ne postoji bilo kakvo saznanje o tome što je ispravno ili pogrešno, dobro ili loše. [2]

Stoljeće u kojem živimo bitno se ne razlikuje od prethodna dva stoljeća i njihov je sljednik u svim negativnostima, potresima i strahovima koje su donijeli čovječanstvu. Ne bi bilo pogrešno zaključiti kako XXI. stoljeće još više čovjeka približava neizbježnosti sluteće katastrofe svega što je sam čovjek svojom neutaživom željom za „napretkom“ režirao. Suočena s takvom prognozom umjetnost će teško moći ignorirati ulogu korektora, posrednika, tumača, kroničara, kritičara pa i borca protiv ugrožavajućih globalnih prilika, odnosno neprilika. Buduće vrijeme je vrijeme koje nepobitno naglašava potrebu za još većim angažmanom umjetnosti koja bi trebala aktivno isticati i istraživati čovjekovu egzistenciju u suvremenim kretanjima i tokovima vlastite opstojnosti.

Literatura

- [1] Argan, Đ. K., Bonito Oliva, A, Moderna umjetnost II, Clio, Beograd, 2005.
- [2] Davies, D., Hofrichter, J., Roberts, S., Jansonova povijest umjetnosti, Stanek, Varaždin, 2008.
- [3] Ficacci, L., Francis Bacon, Taschen, Koln, 2006.
- [4] Frontisi, C., Larousse – Povijest umjetnosti, Veble, Zagreb, 2003.
- [5] Kahejn, P. P., Frankastel, P., Argan, Đ. K., Levi, M., Džafe Hans, L. K., Hetl-Hunce, K., 20.000 godina svetskog slikarstva, Vuk Karadžić, Beograd, 1974.
- [6] Lucie-Smith, E., Umjetnost danas, Mladost, Zagreb, 1978.
- [7] Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef, Umjetnost 20. stoljeća, Taschen – V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005.
- [8] Schug, A., Suvremena stremljenja, Otokar Keršovani, Rijeka, 1969.
- [9] Solar, M., Suvremena svjetska književnost, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- [10] Tiha pobuna – najveći majstori njemačkog ekspresionizma, Katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2008./2009.
- [11] 20. stoljeće, Ilustrirana povijest, Veble commerce, Zagreb, 2001.

Čolak, I.

THE RECONSTRUCTION OF THE OLD BRIDGE IN MOSTAR¹

Abstract: The reconstruction of the Old Bridge is one of the most valuable historical projects undertaken under the auspices of the UNESCO in the past several decades. The location of today's Mostar was mentioned for the first time in 1452 as "duo castelli al ponte de Neretva". Many traces and artifacts dating from the Prehistoric and Roman periods were discovered in Mostar and its surroundings, which proves that the area around today's Mostar was inhabited from ancient times. A wooden bridge built in the mid-15th century (1452) existed in the place of today's Old Bridge prior to the arrival of Turks. Today's stone Old Bridge was designed and built by Mimar Hayrudin, who was a student of Sinan, the greatest Turkish builder. The Old Bridge was a source of inspiration for architectural, visual, musical and other works of art. The Old Bridge was completed in 1566. The arch of bridge was built from local stone called Tenelija. Construction of the towers on either side of the Old Bridge, started in medieval times. The towers were completed about a hundred years after completion of the bridge. The reconstruction of the towers was done together with the reconstruction of the Old Bridge.

Key words: the reconstruction, Old Bridge, the arch, design, the centering

Authors' data: Univ. Prof. Ph. D. Colak, I[vo], University of Mostar, Faculty of Civil Engineering, Matice hrvatske bb, Mostar, Bosnia & Herzegovina, ivo.colak@sum.ba

¹ This publication is originally published as: Colak, I., (2016). The Reconstruction of the Old Bridge in Mostar, Proceedings of the 27th DAAAM International Symposium, B. Katalinic (Ed.), Published by DAAAM International, Vienna, Austria

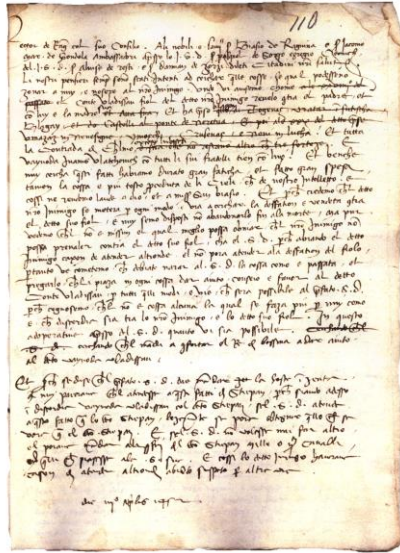
1 Introduction

The project of the reconstruction of the Old Bridge is one of the biggest and most valuable historical projects undertaken under the auspices of the UNESCO in the past several decades. The Old Bridge was a source of inspiration for architectural, visual, musical and other works of art.

The location of today's Mostar was mentioned for the first time in Dubrovnik archives in 1452 as "duo castelli al ponte de Neretva". That oldest written document witnessing the existence of medieval Mostar was the work of herzeg Stjepan Kosaca, a Herzegovinian nobleman. It was after him that Herzegovina was later named. Many traces and artifacts dating from the Prehistoric and Roman periods were discovered in Mostar and its surroundings, which proves that the area around today's Mostar was inhabited from ancient times.

The city of Mostar was founded in the mid-15th century and built by Radoslav Gost, who was then in the service of herzeg Stjepan Kosaca. The available data suggest that the city was founded around 1440. Following the Ottoman invasion, Mostar came under the Turkish rule in 1468. The city was first mentioned in Turkish documents in 1477. A wooden bridge built in the mid-15th century existed in the place of today's Old Bridge prior to the arrival of Turks. Turkish Sultan Suleiman the Magnificent ordered the construction of a new stone bridge instead of the wooden one. The bridge was built by Mimar Hayrudin, who was a student of Sinan. Sinan was the greatest Turkish architect.

Local citizens from Herzegovina and stonecutters and masons from Dalmatia participated in the bridge's construction. The Old Bridge was completed in 1566. The span between the supports of the Old Bridge is 28.70m, while the thickness of the vault is 80cm. The width measures of the vault are from 392 to 397 cm. The arch was built from local stone called tenelija of which there was an abundance, in the immediate area.



Picture 1: The oldest written document (1452) witnessing the existence of medieval Mostar and it was the work of herzeg Stjepan Kosaca



Picture 2: The site of excavated walls beneath the Tara tower on the left riverbank and Halebija tower on the right riverbank (before the beginning of reconstruction)

Construction of Halebija and Tara, the towers on either side of the Old Bridge, started in medieval times, long before the bridge was built. The towers were completed about a hundred years after completion of the bridge. For centuries, the towers served as fortifications on the both banks of the Neretva river.

The reconstruction of the towers was done together with the reconstruction of the Old Bridge. The first major conservation works on the Old Bridge were performed after the World War II and they lasted from 6 March to 19 July 1952. During the restoration works lasting from 1954 to 1957 the bridge's foundations and river banks were reinforced and consolidated, while the supports were restored using the injection method.

The most important restoration work was done in 1963 when the vault was injected and damaged blocks were changed. [4] The archeological research was done in 1982. During that same year, the photogrammetric survey of the bridge was performed, which enabled today's facsimile reconstruction of the Old Bridge.

2 Historical and Archeological Research

The archeological research beneath the towers on both sides of the Old Bridge was done in two phases: the first one lasted from 1 January to 28 February 2002, and the second one from 14 November 2002 to 1 March 2003. The research was performed by the company "OMEGA Engineering" from Dubrovnik and led by Prof. Zeljko Pekovic PhD, Ante Milosevic PhD, and Nela Kovacevic [5]. In the first archive documents that were found, the right bank of today's Mostar is mentioned as Cimski grad, with no mention of the bridge.



Picture 3: Marks of excavated walls before the reconstruction

The wooden bridge was built in the mid-15th century. During the archeological research the remnants of the previous wooden bridge were discovered and its foundations were found to be at the exact location of the future stone bridge. This is one of the most important recent archeological findings. The results of the research were confirmed at the third UNESCO's session of experts in January 2003.



Picture 4: Remnants of the foundations of the wooden mediaeval bridge with holes for the wooden consoles (marked steel wedges for connecting consoles are visible)

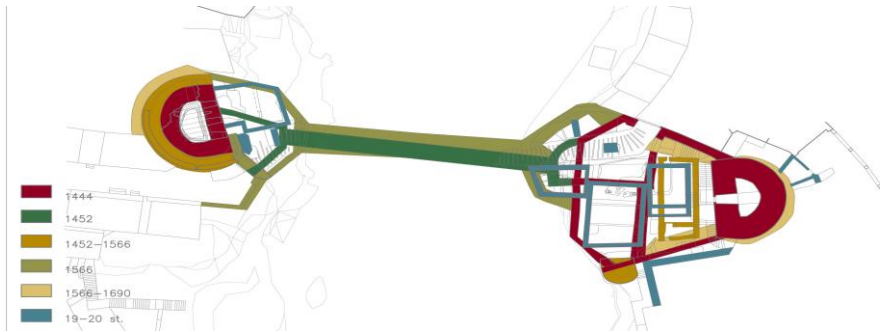


Picture 5: Stone foundations of one path which led to the medieval wooden bridge (they were found underground and they contain openings for placement of the wooden consoles)

On the basis of the research performed and of the analysis of the archive documents the development of the site can be divided into several phases. There were towers on the both banks of the Neretva river in 1444, and in the mid-15th century the fortifications were connected by the wooden bridge. In the period between 1452 and 1566, the Halebija tower was reinforced by a wall and heightened with a wooden merlon. The Tara tower was also heightened in the same period.



Picture 6: Various sizes of steel wedges, Venetian coins (the bottom of the picture) and remnants of medieval helmets (right side) discovered on the site



Picture 7: Development of the locality of the towers and Old Bridge from 1444 to the 20th Century

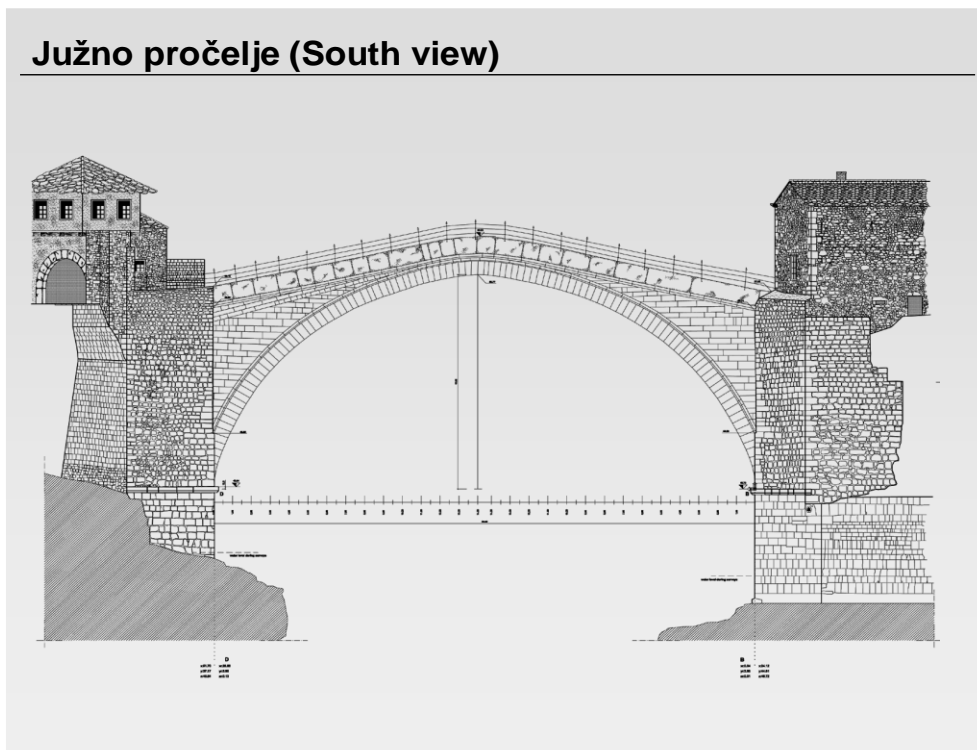
The construction of the stone bridge was completed in 1566. From 1566 to 1690 the side walls were strengthened and both towers were heightened again with the adding of the new merlons. Between 1690 and 1878 some small changes were made at the facades with no new building works, and in 1715 the lower storeys of the Halebija tower were transferred into a prison. A fishmonger's, a shop, and a new building were added at the end of 19th and the beginning of the 20th centuries [6].



Picture 8: The start of reconstruction of the Old Bridge, mounting of the first crane and scattered stone blocks on the platform by the river

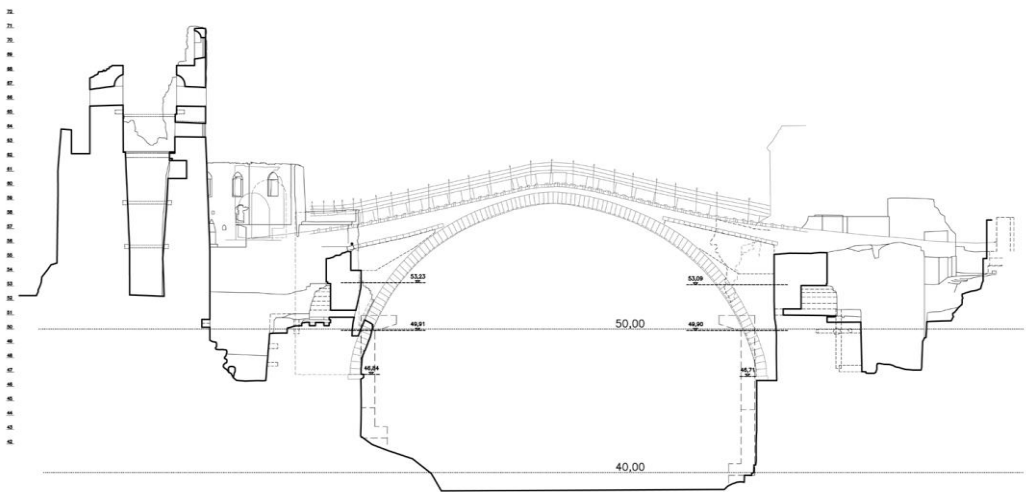
3 The project of the reconstruction of the Old Bridge

The first negotiations between the Mostar's city authorities and the representatives of the World Bank started in 1997 with a view to securing funds for the reconstruction of the Old Bridge and a part of the Old Town. The Project Loan Agreement was signed with the World Bank, which had its Pilot Coordination Unit in Mostar [1]. Also, UNESCO was included in the project in an advisory and consulting role in the course of the preparation of the project documentation and reconstruction works. The international tender for the reconstruction works on the Old Bridge was won by the Turkish company "ER-BU" from Ankara, while the role of the supervisor was assumed by the Croatian company "OMEGA Engineering" from Dubrovnik.



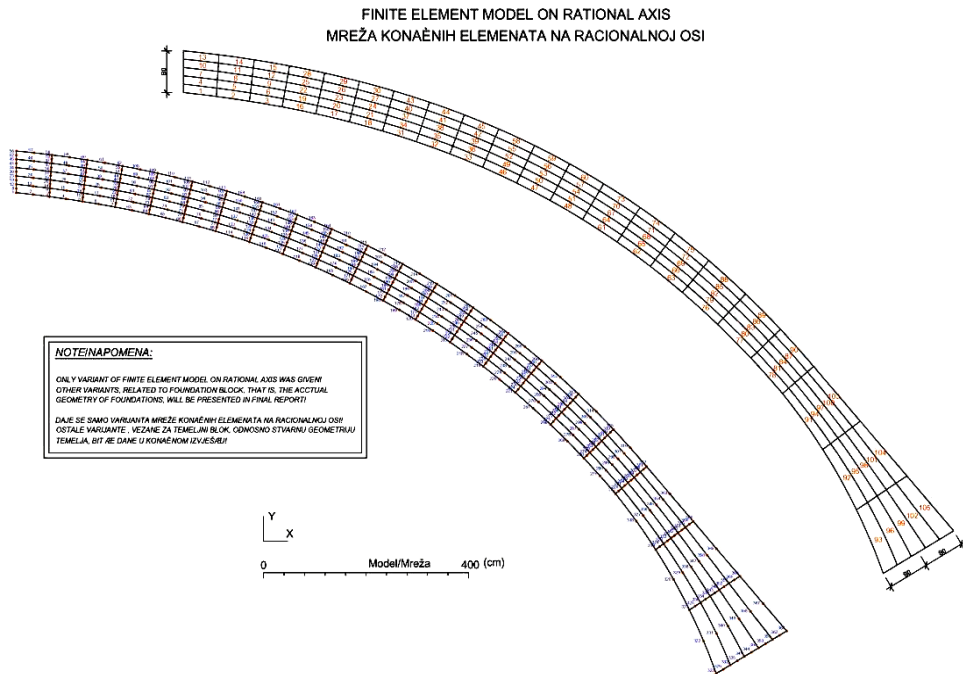
Picture 9: Southern frontispiece of the Old Bridge

The preliminary project for the reconstruction of the Old Bridge was prepared by the Italian company “General Engineering” from Florence. The project, however, did not contain the data related to the real condition of either the Bridge’s foundation or its statics. The complete excavation needed to be done so as to gain insight into the real condition of the foundation base. For example, there were experts who claimed that the Bridge’s foundations were at the very bottom of the span, or that the towers were the constructive elements of the Bridge, which proved to be completely wrong assumptions.



Picture 10: The cross section before the beginning of reconstruction (the bold lines depict the current state, whereas the thin lines show the contours of what was to be done)

This part of the completion of the main project of the reconstruction of the Old Bridge as well as the finding of adequate solutions during the reconstruction works (not contained in the project) were mostly done by Prof. Blaz Gotovac PhD from the Faculty of Architecture and Civil Engineering in Split, who is also a member of the supervising company “OMEGA Engineering”.



Picture 11: The grid of finite elements on the rational axis (the picture shows the grid for one half of the arch and the model was made using SIGMA software package)

Even before the archeological excavations beneath the bridge's foundation started professor Gotovac assumed that the bases of the arch were significantly elevated, which artificially decreased the span of the bridge, while the lower parts of the arch served only as a "mask". Prof. Gotovac pointed out "... that lateral walls strengthen the bridge's arch, but they can be relatively moved in relation to the quay wall. Also, the middle third of the height from the beginning of the lower cornice to the beginning of the openings forms a part of the base of the arch which forms a monolithic connection to the quay bearing structure via big stone blocks. In that height range and over the whole arch, including the reinforcement under the openings, the arch is elastically fitted into the quay bearing structure. This is where Hayrudin performed an original

move. He mortised a seven-centimeter-deep joint in the blocks belonging to both the lateral and quay walls thereby visually separating very important monolithic stone blocks and also misleading generations of builders for more than four centuries. The lower third of the arch's joint to the oblique quay wall from the beginning of the lower cornice to the base cornice was dilated with the lime mortar joint, which enabled the relative shift between the arch and oblique quay wall..." [3]. Prof. Gotovac gained the complete insight into the statics system after the mentioned lower rows of the arch were disassembled.



Picture 12: Arch scaffolding on the concrete foundations with the pontoon bridge over the Neretva river

The Old Bridge was not symmetrical and there were significant differences in its dimensions on its northern and southern sides, as well as the western and eastern ones. It can be said that the Old Bridge was distorted and twisted taking into account the mathematical differences in dimensions not visible with the naked eye.



Picture 13: A row of four stone blocks prepared for mounting

Those inaccuracies presented a problem because every irregularity had to be calculated with millimeter precision in the reconstruction project. The revision of the project of the reconstruction of the Old Bridge was done by the Faculty of Civil Engineering of the University of Mostar, while the assistant-professor Mladen Glibic PhD served as the official reviewer. One of the most important segments of the reconstruction was to select the adequate scaffolding for the heavy stone structure. The solution for the scaffolding was not proposed within the project of the reconstruction. The choice fell on the heavy scaffolding, which met all the conceptual requirements of the project, as opposed to the light arch scaffolding that is often used in building design and construction.



Picture 14: The first rows of stone arch

After the scaffolding was mounted, the endings of girders were prestressed into the pillars made of reinforced concrete. Thereby the trusses from the static beam structure were transformed into mutually prestressed trusses. The steel beam structure was placed at the both ends of the scaffolding to serve as the base for mounting the portal crane for placing the stone blocks in their desired positions. After the scaffolding was removed the shift was smaller than one millimeter, which fully justified the use of the steel scaffolding and proposed building concept.



Picture 15: The last rows of stone arch

The primary role in the project of the reconstruction belonged to the arch of the Old Bridge. In the 16th Century already the arch was “reinforced” with 30 tons of lead poured with dowels and cramps into the bridge’s arch. The lead accounted for 10% of the total 300-ton mass of the arch. All stone blocks were connected with cramps, while the rows were longitudinally connected with 5 to 7 dowels each. Molten lead heated to the fixed temperature 390 degrees Celsius was poured into the space around dowels through channels made in stones. A very important joining part of the arch was the lime mortar that contained no artificial additives. The mortar between the arch’s stone blocks is six millimeter thick. This whole procedure, from the defining of the project to the completion of the arch of the Old Bridge was delicate, unique and incomparable to any other project or construction.



Picture 16: A view on finished arch (east side)

4 Conclusion

This is just a short overview of the building, restoration works, historical and archeological research and reconstruction of the Old Bridge. There is no mention here of the works performed after the arch was finished (insulation works, setting of paving, stone and steel fencing), which were also very serious because a single detail might have spoiled all previously exerted efforts. A comprehensive analysis of the project [3] and seemingly unimportant parts of the building and reconstruction process, which are presently insufficiently known and covered, shall be presented in a more detailed manner with an appropriate historic and professional detachment.



Picture 17: A “new” Old Bridge

Literature

- [1] A Bridge Story, MOSTart, World Bank, UNESCO, PCU, Project Coordination Unit City of Mostar, Mostar, 2004.
- [2] Colak, I., The Reconstruction of the Old Bridge of Mostar, BKZ, Hochbauamt, Baubereich 1, Schweizerischer Werkbund, Zuerich, 2003.
- [3] Gotovac, B., Reconstruction of the Old Bridge, Ceste i mostovi, Journal of the Croatian Road Transport Association, no. 7-9, Zagreb, 2004.
- [4] Krsmanovic, D., Dolarovic, H., Langof, Z., Restoration of the Old Bridge in Mostar, Excerpt from the annual Naša starina XI 1967, Sarajevo, 1967.
- [5] Milosevic, A., Kovacevic, N., Archaeological research into Mostar fortification in 2002 and 2003, annual Herzegovina, Mostar, 2004.
- [6] Pekovic, Z., Soil investigation of Mostar bridge fortifications, Proceedings 2, Faculty of Civil Engineering University of Mostar, Mostar, 2002.

Ćavar, I.

INTIMIZAM U SLICI KRISTOVA USKRSNUĆA

Sažetak: U članku je predstavljen jedan novi pristup u analizi intimizma slike unutar teme Kristova Uskrsnuća. Istraživački rad je započeo analizom najranije pronađene slike Kristova Uskrsnuća, a zatim se rad metodološki razvijao kroz povijesna razdoblja sa svim svojim mijenama. Vrhunac i konkretizacija istraživačkog procesa ostvareni su u završnom poglavlju, kao i u recentnom slikarskom opusu što predstavlja originalni teorijski i slikarski doprinos unutar ove likovne teme. Kontinuiranim građenjem slike, tražeći onaj kolorit koji odgovara vlastitom raspoloženju, nastaje kompozicija jednostavne strukture, lišene narativnog i opisnog. Sve te kompozicije bogatih kolorističkih nijansi, tihih prijelaza boje, odaju unutarnji, intimni impuls vlastitog zvuka boje. Na nastalim intimističkim atmosferama vlastite slike, s minimalnim materijalnim elementima, boje i crteža, nastoji se izraziti uvijek novi početak unutarnjeg vlastitog svijeta duhovne i likovne vrijednosti, tražeći suštinu unutarnje, vlastite istine. Vlastiti doprinos očituje se u teorijskom i praktičnom dijelu i kroz istraživački put intimizma unutar slike *Kristova uskrsnuća* kao i s konačnom analizom predstavlja jedinstvenu cjelinu koja može biti polazište za jedno novo istraživanje.

Ključne riječi: Intimizam, Kristovo Uskrsnuće, crtež, boja, vlastita istina

Podatci o autorici: prof. dr. art. Ćavar I[vana], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, ivana.cavar@alu.sum.ba

Ćavar, I.

INTIMISM IN THE PAINTING REPRESENTING RESURRECTION OF CHRIST

Abstract: The article represents a new approach in the analysis of the painting intimism within the topic Resurrection of Christ. The research started with the analysis of the earliest found painting representing Resurrection of Christ, and then the thesis was being developed through historical periods with all their changes. Culmination and concretization of the research process were realized in the final chapter, as well as in the recent painting opus what represents the original theoretical and painting contribution within this artistic topic. By continuous making of painting, searching for a colorism which is suitable for our own mood, the composition with the basic structure was made and at the same time it was devoid of narrative and descriptive. All those compositions with rich color hues, quiet gradients, show an internal, intimate impulse of the color sound. On the basis of created intimism atmospheres, with minimal material elements, color and drawing we wanted to express the continuous new beginning of the own internal world of spiritual and artistic values, searching for the essence of the own, internal truth. The contribution is demonstrated in theoretical and practical part of the article, through the research of intimism within the painting *Resurrection of Christ*, as well as in the final analysis which represents a unique whole that can be the foundation for a new research.

Key words: Intimism, Resurrection of Christ, drawing, color, own truth

Author's data: Prof. Ph. D. Ćavar, I[vana], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, ivana.cavar@alu.sum.ba

1. Uvod

Mi od bljeska živimo, ponekad je to jedino što imamo.

Isadora Duncan

Polazeći od duboko obnoviteljskih vrednota, kršćanstvo je označavalo novi tijek u povijesti i u umjetnosti. U prvom pobjedonosnom trenutku kršćanske misli umjetnost je, poput znanosti i filozofije, za izraz Boga koristila govor simbola. Fresco-slike pronađene u katakombama, mozaični ciklusi u krstionicama i bazilikama bave se stvarnošću tek zbog simboličnog smisla koji se u njoj krije: golubica kao znak vječnog mira, janje kao simbol čistoće, feniks kao znak uskrsnuća u besmrtnost, riba, koja na grčkom ima u svom nazivu početna slova imena Krist, Sin Božji, Spasitelj. Umjetnost kršćana bila je pozvana da tumači i izražava duhovne potrebe, nasuprot onome što je vrijedilo u rimskom poganskom svijetu, iako su njihova tehnička sredstva, slikanje fresaka ili klesanje sarkofaga, bila ista i podvrgnuta istim stilskim tokovima toga vremena.

Krist je tvorac objave i spasenja po milosti. Čovjekova katarza se mora dogoditi u njegovoj nutrini, više razmišljanjem nego po vanjskim obredima. Ovo je samo simbolička priprema za shvaćanje transcendentalnih vrednota kršćanstva. Stoga je i duh starokršćanskog likovnog prikazivanja simboličan i jednostavan, kako bi bilo kadro u svakom vjerniku pobuditi težnju ka duhovnom izgrađivanju, kako to čini Evanđelje poslanicama na književnom polju.

Kršćanstvo je u cjelini prožeto uvjerenošću u beskrajnu ljubav Boga Oca prema njegovim sinovima, prema svim ljudima, koji su braća povezana u vjeri, nadi i ljubavi, s naglaskom na prolaznosti života na zemlji i na sigurnosti vječnoga. Starokršćanska umjetnost se s prevladavanjem ovih duhovnih sadržaja jasno odvojila od grčko-rimskih klasičnih iskustava koja su povezana uz drugačiji pojam života i čovjeka.

2. Slika Krista i Kristova Uskrsnuća u ranoj kršćanskoj umjetnosti, gotici i renesansi

Kršćanstvo je svojom pojavom, a kasnije i svojim širenjem, označavalo bitnu promjenu u ljudskoj povijesti. Zasnivalo se na novim i polemičkim vrednotama, najjednostavnije izraženima u sadržaju molitava Očenaša i Vjerovanja: od vjerovanja u jednoga Boga, uvjerenja u prekogrobni život i u spas onih koji vjeruju, ali u jednom nadzemaljskom svijetu nasuprot prolaznom i propadljivom zemaljskom, do osjećaja solidarnosti, intimnog zajedništva među vjernicima s mogućnošću da u intimnom svijetu pojedinaca kao i u bratstvu vjernika otvore nove i nepoznate vidike. Kao unutarnji poziv, kršćanstvo se obraćalo svima, čineći od svih ljudi braću, bez razlike među narodima, rasama, spolovima, društvenim položajima. Nikada ranije nije odjeknuo tako univerzalan poziv, niti je ikada ranije neka božanska poruka ljubavi i milosrđa imala tako čovjekoljubiv smisao. Kršćanstvo je pozitivnom zakonu suprotstavilo božanski zakon kao mjeru ponašanja i čudorednosti, zemaljskim dobrima i vrednotama nadzemaljska dobra i vječne vrednote, ljudskoj moći svemogućstvo Boga, svakom zemaljskom kraljevstvu nadu u dolazak Božjeg kraljevstva.

2.1 Krist u ranoj kršćanskoj umjetnosti

Jedna od najstarijih slika Kristova uskrsnuća je slika *Krist Sunce* (grč. *Christos helios*). Nastala je 225. godine i pronađena kao mozaik na stropu Julijeve grobnice pod bazilikom sv. Petra i Pavla u Vatikanu. Krist je na ovom mozaiku prikazan simboličko-alegorijski u liku boga Sunca (*Sol Invictus*) kako se penje prema zenitu. [11] Prikaz Sunca upućuje na Uskrsloga Krista, poput „Sunca Pravednosti“. Ovaj doživljaj Krista mogao se najpotpunije slaviti samo u onaj dan koji je bio izričito posvećen Suncu. Crkveni oci govore o Kristu kao „Svjetlu Istinitom,“ i „Suncu Pravednosti“.



Slika 1: *Krist Sunce*, 225. [9]

Euzebij (od 260. do 340. godine) izričito govorio o motivima svjetla, Sunca i dana Sunca, i u svom djelu *Commentaria in Psalmos 91* piše: „Logos je pomoću Novog saveza prenio slavljenje subote na izlazak svjetla. Dao nam je sliku istinskog počinka u dan Gospodnjeg spasenja, prvi dan svjetla...[9]

2.2 Buđenje svjetlosti u slici Krista XII i XIII stoljeća

Između dva stoljeća, tajnovitog i strogo dogmatskog XII. stoljeća i poetičnog i humanističkog XIII. stoljeća, pojavio se sv. Franjo. Njegova neobična ličnost kao i njegova vedra, optimistična pojava u sumornome mraku srednjovjekovne religioznosti je predstavljala pravi primjer potpunog, bezrezervnog pouzdanja u nebo. Njegova duhovnost, kroz sitnu asketsku figuru postaje prepoznatljiv motiv mnogih slikarskih i kiparskih radova.

U XIII. stoljeću u talijanskoj umjetnosti pojavio se Giotto, umjetnik koji će na povijest njena slikarstva utjecati koliko i Dante na književnost. Bio je čovjek srednjeg vijeka, i u skladu s time duboko religiozan. Osjećaj onostranosti, prisutnost božanskog, za Giotto je neporiciva stvarnost. No, jednako kao što je Dante vjerovao u odgovornost koja čovjeka duboko u duši preporuča i čini slobodnim, tako je i Giotto svjestan svih vrednota stvarnosti i prostora u kojem se ona može iskusiti. A srednjovjekovna se umjetnost, krenuvši od romanike,

bila već uputila tim smjerom. Sasvim je novo u Giotto to što je ovo osvajanje stvarnoga i traganje za skladom između božanskog i ljudskog uključivalo puninu osjeta i razuma, te postajalo osviještenom novom razumskom tekovinom.

Ciklus fresaka Scrovegni ide preko trenutaka koji neposredno prethode Kristovom stradanju i Uskrsnuću. Cijela scena *Uskrsnuća* sjedinjava, u jednoj jedinoj slici, temu praznog groba nad kojim lebde anđeli i temu javljanja uskrsnuloga Krista Mariji Magdaleni. Na žalost, gornji dio freske je uništen. Pod naknadnim, premazom nestale su krošnje drveća s lijeve strane, ali je sačuvana uzdržana, zamišljena, apstraktna atmosfera koja kao da, u skraćenim i nepomičnim figurama vojnika što spavaju, anticipira mirnu viziju Piera della Francesca. Giottova freska *Uskrsnuće* nastala je u razdoblju od 1304. do 1306. godine. Prikaz teme Uskrsnuća je postavljen u formatu gotovo kvadratnog oblika. Jasnim odnosom svjetla i tame formirana je vodoravna podjela preko zida. Cijelina prizora je smještena u visini točke gledišta gledatelja, što omogućava da pogled promatrača dopre u samu intimnost trenutka. Boja neba je sačinjena emotivnim potezima kista uronjenog u sivu, crnu i plavu boju. I ovdje su prikazani detalji prirode, grmlje i stablo malih dimenzija.



Slika 2: Giotto, *Uskrsnuće*, 1304.-1306. [16]

Slikanja upravo ovih sitnih detalja, u nastojanju da priroda bude ravnopravan sudionik u slici, dovest će Giotto do modernog slikarstva. Šest figura je postavio u okruženje, čime je stvorio dojam potpuno prirodnog i realističnog prostora, što je bila nova pojava za doba u kojem je slika nastala. U prikazu scene nalazi se četiri grupe figura. S barjakom u ruci, Isus progovara: „Noli me tangere“ („Ne dodirujte me“).

Na cijeloj slici Uskrsnuća Giotto nam daruje svoju iskrenu vjeru, njezinu blagost i ljepotu. Kao da nas ovom slikom želi uvesti u svoje vjerovanje, u stvarnost Kristova uskrsnuća i samim time u radost koja proizlazi iz toga. On nas poziva da jednim pogledom obuhvatimo cjelinu slike. Krupni jednostavni oblici, čvrsto okupljeni likovi i mala „dubina pozornice“ daju ovim prizorima unutarstvu osmišljenost. Krist sam u sredini premošćuje jaz između dviju skupina. Kompozicija zrači dostojanstvom, čvrstoćom i jasnoćom. Umjetnik je preoblikovao tradicionalni obrazac Kristova ulaska u Jeruzalem, naglasivši svečanost događaja koji vidi kao pobjedonosnu povorku Kralja Mira. [4]

Giotto je svojim intimističkim doživljajem svijeta apstraktnu zlatnu pozadinu Bizanta ispunio humanističkom dimenzijom realističkog prikazivanja prostora. Naslikao je konkretnost prizora s njegovom subjektivnom mjerom postavljenog u živi prostor. Svojim nastojanjima da gotičku skulpturu postavi unutar slikarstva u jedan novi prostor, produbio je svoj vlastiti intimistički osjećaj unutar slike.

2.3 S onu stranu svjetlosti *Uskrsnuloga Krista Beata Angelica*

Slika *Uskrsnuće Beata Angelica* prikazuje okupljene žene oko praznog Kristova groba. Figure likova su raspoređene u jednostavnoj pojavi kojoj ne nedostaje sofisticiranosti. Fra Angelicova namjera je bila da usredotočenost gledatelja zadrži na temi slike. Izbjegavao je suvišne detalje koji bi mogli odvratiti pozornost. Dostojanstvene i svjesne milosti da su se našle na tom mjestu, žene ne prikrivaju svoju tugu. Pogled usmjeravaju prema liku anđela

tražeći od njega neko nijemo objašnjenje. Iako fizički prisutan i jasno vidljiv, cijeli lik anđela odaje nestvarnu pojavu, koja u sebi krije neku vrstu ohrabrujuće sigurnosti i utočišta. U lijevom donjem kutu, do anđelovih nogu, sv. Dominik pognute glave i spuštenu pogleda kleči i moli. Iz tamne pozadine nad svima bdije svijetla pojava uskrsnuloga Krista.



Slika 3: Beato Angelico, *Uskrsnuće*, 1440.-1442. [17]

Na ovoj se slici odražava idealističko shvaćanje i duh kasne gotike. I ovu sliku kao da je fra Angelico slikao uvećanu na način minijatura u iluminarnim rukopisima. Kompozicija je jednostavna a prostorno-iluzionistički trenutak naglašen upotrebom perspektive i produblivanjem pozadine. Bez obzira što su arhitektura i prostor jasno prikazani, i dalje ostaju u svojoj uzvišenosti nad svakidašnjicom. Izraz likova nosi notu svečanosti i ozbiljnosti ovog jedinstvenog trenutka. Na slici vlada dostojanstvo, neposrednost i red. Njegovi nježni likovi, koji još ne posjeduju ranorenesansnu psihičku samosvijest, na slici su uvijek obasjani blazinom nebeske stvarnosti. Slikao je svježim i prozračnim bojama, ponajviše se koristeći ružičastom i plavom i obilno primjenjujući boje zlata. Prizor uskrsnuća ispunjen je religioznom zanosom i misticizmom. [8]

2.4 Trijumf imaginarne svjetlosti na slici *Uskrsnuće Matthiasa Grünewalda*

Na *Uskrsnuću* oltara iz Isenheima, okupan svjetlošću, gotovo razornom snagom uzlijeće iz groba i u duginim bojama treperi i vlastitim životom živi uskrsli Krist. [1]



Slika 4: Matthias Grünewald, *Uskrsnuće Isusa Krista*, 1512.-1516. [13]

Dojam irealnosti prostora i događanja postignut je bojom i položajem likova. U snažnoj krivulji svoga ljudskoga tijela, Krist se uzdiže prema svjetlosnoj kružnici ispunjenoj žutom bojom koja snagom svoga zračenja rastapa lik. Njezina svjetlost poistovjećena je s vatrenim sunčevim diskom koji se pojavljuje usred noći. Intenzivna žuta boja djeluje kao element svjetlosti i negiranja tamne neizdiferencirane praznine neba iza Kristova lika. Kristovo tijelo oslobođeno težine lebdi uzdižući se. Njegova duhovna preobrazba prikazana je u uznesenju vijugavog i poluprozirnog tijela iz kojeg kao da isijava svjetlost. Čitav spektar boja smjenjuje se na njegovu putu od groba do svjetlosti vječnoga života. Razvedena draperija apstraktnog oblika proteže se od groba do usijane kružnice koja kao da otvara indiferentno i mračno nebo ponad zemlje. Dolje su posrnuli vojnici, kojima je izmaklo tlo pod nogama pa se

kotrljaju zahvaćeni nekim iznenadnim odsutnućem sile teže. Dok Krist raširenih ruku u slavi svoje pobjede stremlje nebu, njegovo je lice svijetlo i otvoreno. Njegov je pogled čvrsto usmjeren u oči promatrača. Tijela vojnika, još s oružjem u rukama, razbacana su u pomračenom prostoru a njihova lica okrenuta tlu. Ovako postavljena tijela vojnika, koja u perspektivi guta tama, snažan su kontrast veličanstvenoj vertikali draperije i tijela Kristova koje se obasjano moćnom svjetlošću uzdiže u nebo. [2]

Mathias Grünewald je svojim snažnim uvjerenjem kroz renesansni izraz naslikao Krista impresivne snage, unoseći dramu i snažnu sugestiju vlastitog osjećanja i intuicije čime je doprinio dubokom, intimističkom ostvarenju ove uvijek neiscrpne metafizičke teme. Različito od razlomljenih, oštih obrisa i nepokretnih nabora umjetnosti rane gotike, Grünewaldovi su oblici mekani, gipki, bujni. Uspio je upotrebom njemu svojstvene svjetlosti i posebnog kolorita prikazati također odgovarajuću promjenu.

3. Intimizam svjetlosti manirizma i baroka

3.1 Suptilna svjetlost El Grecova *Uskrsnuća*

Uskrsnuće je tema kojoj se El Greco vraćao više puta tijekom svoga života. Najpoznatije je njegovo kasno djelo *Uskrsnuće Isusa Krista* (između 1584. i 1594.), ulje na platnu, koje je danas smješteno u muzeju Prado u Madridu. Na toj je slici El Greco manirizam, zasnovan na bizantskoj tradiciji i protureformaciji, stavljen u službu kršćanskog misticizma, posebno u načinu prikazivanja svjetla. Cijela površina slike je oživljena plamićima treperave svjetlosti, dok je trodimenzionalni prostor radikalno skućen u uzduženu vertikalnu kompoziciju. Svijetli se Krist, izrazito vretenasto izduženog tijela, ocrtava na tamnoj pozadini iz koje se uzdiže prema svjetlu, a njegova aureola je u obliku dijamanta. Na slici su prisutni i rimski vojnici koji izražavaju svoje negodovanje zavrnutim i nestabilnim pozama. Neki od njih su zaslijepljeni

božanskim svjetlom, dok jedan od vojnika pada izvan okvira slike, prema promatraču. Slika je ispunjena slojevitošću, predstavlja kombinaciju bizantijske mistike s bogatstvom turobnih boja venecijanskog manirizma. Uspio je izraziti suštinu španjolske umjetnosti: suptilnu senzualnost, sofisticiranost i jedinstven emocionalni naboj.



Slika 5: El Greco, *Uskrsnuće*, 1584.-1594. [14]

Njegov uskrsnuli Krist izranja iz neba prekrivenog olujnim oblacima, koji se učestalo pojavljuju na njegovim slikama. Snažnim sudarima svjetlosti i tame, prelijevanjem boje u boju slikao je *Kristovo uskrsnuće*. Posjedovao je tajanstvenost, suptilnost slikarskog rukopisa obavijenog neopipljivim harmonijama s prozirnim obojenim sjenama koje lebde oko forme preobražavajući ih u novi intimistički zapis slike. U njegovu *Uskrsnuću* sjaj ne zrači iz anđela nego iz blijeska oko njegova produhovljena tijela kao nebeska aura. Ovdje se uskrsli Krist polagano preobražava u nezemaljsku, duhovnu egzistenciju i ustaje iz groba kao svijetlo tijelo.

3.2 Unutarnji plamen Rembrandtovog Krista

Česta tema Rembrandtova slikarstva nije vanjsko zbivanje, nego duševni odnos između ljudi. U prošlom stoljeću nazivali su ga „majstorom unutarnjeg događanja. Ovo za modernog čovjeka zvuči pomalo sentimentalno, ali predstavlja važnu crtu Rembrandtove umjetnosti. Unutarnje zbivanje je bitnije nego povijest. Geste i držanje figura, kao izraz unutarnjeg doživljavanja, izazivaju kod gledatelja najdublju ganutost.



Slika 6: Rembrandt, *Uskrsnuće Kristovo*, 1635.-1639. [15]

Pojačan krajnjom tišinom prikaza biblijski događaj se na taj način približava ljudskim situacijama. Rembrandt je u potresnom ljudskom ruhu približio promatraču smisao Kristove priče u kojoj božanska sila oprašta, neizmjernim razumijevanjem briše krivnju čovjeka ako se pokaje. [3]

Lik Krista stoji iza anđela, ali njegova pojava više nije prepoznatljivo ljudsko biće. Čista svjetlost i snaga zrače iz tame groba, iz njegove praznine. Nasuprot njegova svijetlog lica, uznemirena skupina ljudskih tjelesa se prevrće u tami.

4. Svjetlost unutar drhtavih čestica pigmenta Ive Dulčića i asketski intimizam Đure Sedera

U mračnoj splitskoj crkvi Krist, kao i cijela freska, djeluje svjetlom. Kao i prozori franjevačke crkve na Kaptolu u Zagrebu, kupaju se u unutrašnjem i izvanjskom svjetlu. U njima Dulčić intimistički konstruira i usklađuje unutrašnju svjetlost koja izvire iz forme s božanskim dinamizmom svjetlosti dana što prodire kroz stakla. Ova dvostruka priroda svjetlosti vrlo je česta u njegovim djelima. Dulčićeva svjetlost dolazi iznutra i nastoji se spojiti sa svjetlošću izvana. Nastoji stići iz nečiste materije i putem se vedriti suncem. [10]

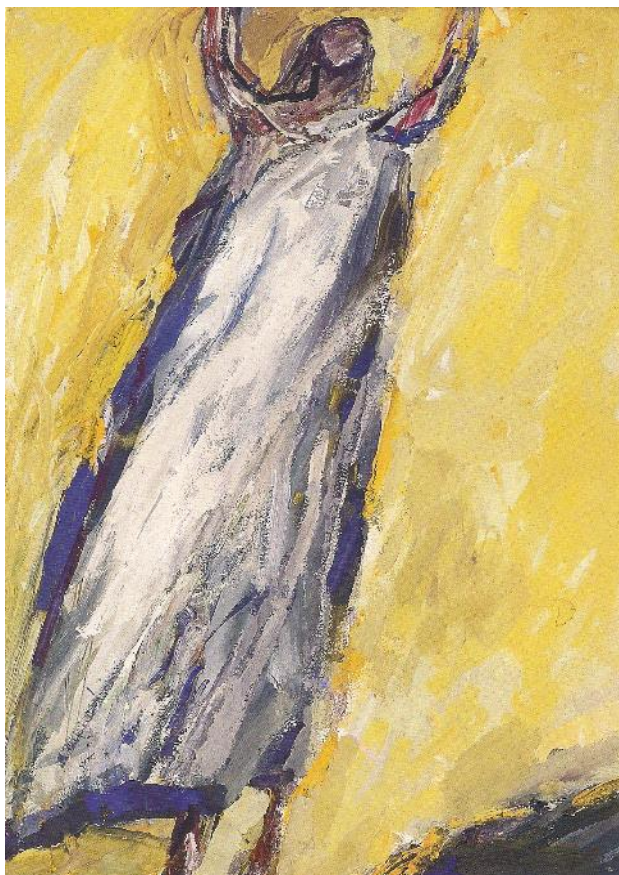


Slika 7: Ivo Dulčić, *Krist Kralj*, 1959. [12]

Freska je postavljena iznad glavnog oltara prekriva cijeli zid. Lik Isusa Krista u bijeloj odjeći s uzdignutim rukama predstavlja dominantu nad cijelom simetričnom kompozicijom, izranjajući iz plave i zelene pozadine. Oko njegova centralnog lika raspoređeni su i svi ostali likovi i pojave koje svojom dinamikom snažno okuplja oko sebe. Na gornjem plavom dijelu freske, koji predstavlja nebo i cijeli kozmos, nalaze se simboli evanđelista i zvijezda. Ovi simboli upućuju na beskonačnu kozmičku dimenziju Kristova kraljevstva. Donji dio freske prikazuje kopno u zelenoj boji s bijelim obrisom obale na plavome moru.

Cijela ova ploha je ispunjena mnoštvom ljudi naslikanih u različitim tradicionalnim narodnim nošnjama. Nasuprot tom uznemirenom mnoštvu, pojavljuje se lik Krista koji smiruje to pokrenuto mnoštvo. Svojom dominantnom vertikalom lik Krista povezuje zemlju i nebo, prolazno i vječno.

Slika *Uskrsnuće* Đure Sedera je izvanredno djelo kojim autor isplovjava na otvoreno more slikarstva. Na koloristički smirenoj pozadini naslikan je snažni pokret Kristova lika prema gore. U Kristovu haljinu udaraju, kao u rašireno jedro, oluje svijeta i kazuju o jedinstvenom događanju koji izmiče mogućnosti i razumijevanja i likovnog predstavljanja. Uskrsnuće Kristovo je predstavljeno kao Nepredstavljivo. Minimalnim likovnim sredstvima Seder je ovdje učinio čudesno likovno djelo.



Slika 8: Đuro Seder, *Uskrsli Krist*, 1987. [6]

Povezanost između života i slikarstva kod Sedera proizlazi iz same egzistencije. Potreba za svakim novim pokušajem slikanja proizlazi iz istog izvora. Njegovo slikarstvo se ne razdvaja od njegove vjere i njihovo međusobno prožimanje doprinosi jedinom razlogu da je ono ispunjeno religioznošću, a koje otkriva pojavu transcendentnog u samom čovjeku. [6]

5. Traganje za intimističkom svjetlošću unutar vlastite slike

Na početku svakog novog stvaranja, nad prazninom platna i u laganim pokretima kista, kao tihom molitvom, nastoji se otkrivati i pronalaziti obris jednog novog početka. Osluškivati u duhu i prepustiti se pokretu ruke. Na samom početku govor je tih i nerazgovijetan. Na platnu se pojavljuje kompozicija satkana od mnoštva isprepletenih crta i ploha boje. Svaka nova crta i svaki novi zvuk boje otvara nove mogućnosti. Svaki novi potez rukom otvara novo pitanje. Stajati na raskrižju. Dopuštati da se u potpunosti bude prožet riječju Radosne vijesti. Nastojati uvijek iznova čuti je kao prvi put i slijediti je kistom. Uvijek joj se iznova vraćati i povjerovati joj cijelim bićem. Graditi lazurnim plohama jedan novi svijet ispunjen tišinom, meditacijom. Stajati ispred praznog platna i kontinuirano iz dana u dan pokušavati potezom kista pobjeći od površnosti svijeta. Osluškivati sve ono što nastaje pod tajnovitim dodirima kista i površine platna. Pokušati kistom obraniti duhovne vrednote vlastitog unutarnjeg svijeta. Uvijek iznova se traži istinski razlog za pokret olovkom, perom ili kistom. Preko vizualnog jezika slike pokušava se izraziti cjelovito unutarnje bogatstvo čovjeka. Preko materijalnih elemenata slike, boje, tona, crte i plohe pokušava se izraziti metafizičko, onostrano.

Ovom vlastitom pokušaju izražavanja onostranog, duhovnog unutar slike pomoglo je i razmišljanje Kandinskog. Kandinsky je svojim istraživanjima u slikarstvu došao do zaključka da je jedini zakon za umjetnika, zakon njegove „nutarnje potrebe“. A „nutarnja potreba“ za umjetnika je, po njegovu mišljenju,

da se sklad boja i oblika može zasnivati samo na promišljenom dodiru s ljudskom dušom. Njegove prve apstraktne kompozicije su improvizacije razigrane eksplozije mističnog čuvstva. Njihovo obrazloženje on ne pronalazi u nekakvoj obvezi umjetnika prema društvu, nego u onome što on sam sebi duguje, u potrebi da učini vidljivom intimnu jezgru svojeg bića. [7]

Vlastitim likovnim naporom slikarica pokušava shvatiti svijet kojem pripada, koji je okružuje, i ona ga nastoji oplemeniti upravo slikarstvom. Jedan od najranijih tragova čovjekova postojanja je slikovni zapis na zidovima špilje. I danas kao i onda, slikarstvo je medij kojemu čovjek prilazi s najdubljim povjerenjem. U njemu autorica uvijek iznova traži svoj vlastiti izvor duhovne moći.

Prostor na vlastitim slikama je izgrađen plohamama, fasetama. Uvijek je u funkciji plohe, bez određivanja granica. Prostor slike nikada nije stvoren da dadne iluziju dubine. Jasno je vidljiv potez kista, trag ruke koja gradi taj plitki prostor kompozicije. Tom plošnom gradnjom, uporabom boje formira se tama i svjetlost. Na nekim djelovima vlastite slike, na detalju pojedine fasete, prisutno je oslobađanje slikarstva od svih povezanosti s vanjskim svijetom, blisko načinu kojim je najdalje otišao Piet Mondrian.

Naslikana svjetlost na vlastitim slikama ne oblikuje volumen, već svojom mrljom osvjetljuje pojedine detalje slike. Tamni dijelovi slike naslikani su hladnim bojama violeta i ultra marina stvarajući intimistički prostor mira i tišine. Potez se poistovjećuje s građenjem strukture površine koja postaje bit, novi prostor i atmosfera u cijelini slike. Potezi kista su pokrenuti, a ponekad imaju promišljenu slobodu u svome vlastitom kretanju.

Kroz mnoštvo ploha pokušava se pronaći svjetlost. Svjetlost kao najdragocjeniji znak Kristove prisutnosti i blizine. Ona se nastoji uvijek sačuvati kao znak njegove pobjede nad tamom, kao znak njegova ponovnog dolaska. Intimistički slikati svjetlost uskrsnuća s iskrenom nadom u duboki smisao vlastite egzistencije. Uvijek se iznova pokušava osjetiti trak sunčane svjetlosti koja svom svojom snagom prodire u vlastiti unutarnji svijet, preobražavajući ga

onakraj granica stvarnosti. Ta svjetlost se prepoznaje kao vlastita misao, ideja, i uvijek se javlja kao jasna potreba za njenom realizacijom.



Slika 9: *Uskrsnuli Krist*, 2016.

Na početku svakog novog stvaranja, novog pokušaja, novog traženja kao da se uvijek prije svega očekuje pojava novog izlaska Sunca koje podiže iz dosade, tame i ništavila. I upravo taj izlazak Sunca omogućava da se slijedi ona nevidljiva ali stvarna nit koja vodi vlastitu ruku, vlastite misli i podiže vlastiti duh. U vlastitoj unutrašnjosti postoji žudnja da se u potpunosti prepusti toj svjetlosti i sunča se u njenom postojanju. Dopustiti joj da mijenja, prožima i u potpunosti ispuni i vodi vlastiti duh. Sličan doživljaj svjetlosti nalazi se i kod američkog umjetnika Marca Rothka, koji je interpretirao prostor čovjeka, percepcije kao postignutu ravnotežu, kao kontemplaciju putem svjetlosti. Boju je razmještao u paralelnim plohama, slijedeći vlastitu viziju arhitektonskog, vezivnog prostora. Određivao ju je na pravilan način u jednostavnoj, čistoj strukturi, gdje svaki suvišan prostor prepušta mjesto emotivnoj koncentraciji. [7]

Na pojedinim vlastitim slikama svjetlost izbija iz bijeline platna. Iz te bijeline izranjaju fragmenti kolorističkih ploha koji unose novi pokret. Svjetlost je slojevito raspoređena, preko intimističke svjetlosti plavetnila i onih drugih kolorističkih, pa sve do onih njenih elemenata koji izbijaju iz same bijeline platna. Vertikalnim nizanjem i sumarnim odvajanjem planova iz dubine svoga bića pronalazi se prozračnost atmosfere. Nastoji se pronaći vlastiti odraz u svjetlosti i da se ona potom slijedi s potpunim povjerenjem. Ovaj osobni unutarnji doživljaj sunca predstavlja simbol beskonačnosti i uvijek potrebu za novim. Onda kada je nema, s velikom strpljivošću i neumornošću se traga za njom, s novom snagom koja uvijek hrani i oplemenjuje potrebu za stvaranjem dajući svemu onaj jedini, istiniti smisao. Uvijek se iznova pomoću nje nastoji otkrivati tajna beskonačnog, ali nužnog, Sizifova napora. A upravo u trenutku ništavila, iz samog pepela dogodi se neočekivani susret s Vječnim. A taj susret je u trenutku stvaranja kada se u pepelu spozna klica života.

Kao najraniji likovni trag, crtež je prethodio i nastajanju ovog ciklusa slika. Kontinuiranim njegovanjem forme iz dana u dan, ostvarene su brojne skice i *croquisi*. Najjednostavnijim materijalom došlo se do formiranja i raščlanjivanja gradivnih elemenata likovnog govora. Pored vidljivih fizičkih svojstava, u njemu je sadržan i psihološki trenutak slikara i svih njegovih nastojanja duha, onih svjesnih kao i onih nesvjesnih.

Crta, u koju se stavilo svo vlastito povjerenje pomaže pri otkrivanju jasnoće boje iz koje emanira intimistička svjetlost. Svakim novim pokretom kista, minimalnim pritiskom pera, ugljena, nastaju nove forme koje otkrivaju svježinu i životnost određene scene. Kompozicije su satkane od jednostavnih crta, koje se u svoj svojoj čistoći poteza, u jasnoći i odlučnosti ne odriču ni prostora, ni motiva, ni svjetlosti, ni tame. Vlastitim kompozicijskim rješenjima crta stvara prostor tišine ili dijaloga. Kroz stvaranje granica prostora, figure, nagovještava se i metafizički karakter konture. Jednostavnošću likovnog izraza u crtačkoj tehnici, neumornim pokušajima se odgovara na pitanja ljudske egzistencije u

svim njenim mijenama, onim trenutnim kao i onim vječnim, tajnovitim, koje se mogu tek naslutiti. Unutar prostora likovi su smješteni u samoj intimističkoj tišini svog postojanja, u tišini u kojoj je prisutna sva punina života.



Slika 10: *Ecce homo*, 2015.

Crtom, najškrtijim likovnim izvedbenim oruđem, pokušava se pronaći, spoznati istina o vlastitom bitku i vlastitom postojanju. Asketskim materijalom se pokušava oformiti bogatstvo unutarnjeg vlastitog doživljaja. Svaki novi crtež predstavlja novi pokušaj da se iznese svjetlost iz vlastitih dubina koja će upravo tim njegovim djelovanjem postati intimistički prisutna i najsnažnije vidljiva. U potrazi za njom uvijek iznova se prihvaća izazov crte, njena fluidnost i kreće se na najtajanstveniji put čovjekova duha.

Polazeći od predmetnog svijeta i crtajući ga, oslanja se više na intuitivne metode vlastitog doživljaja napuštajući pomalo one racionalne. Iz kaosa,

raspada sustava kreće se prema kompleksnijoj ravnoteži dinamičnosti i krajnjoj napetosti. Jasnim crtežom, njegovim slobodnim potezom poštiva se cjelovitost forme onoga što se crta, čime je jasno vidljivo da se ne zadovoljava samo igra čisto apstraktnih formi. Krajnji cilj je da se u vlastitom daljnjem razvoju pronalazi novo pročišćenje oblika krećući se prema onom traženju vlastitog viđenja cijeline.

Jedna od osnovnih značajki ovog stvaranja jeste njegova intimistička tektoničnost. I slika i crtež su smješteni u svoj unutarnji vlastiti prostor u ritmu nekih okomitih i vodoravnih odrednica stvarajući kompozicije s pokrenutom dinamikom ili pak samom asimetrijom. Postavljaju se planovi, blokovi ploha, izražavajući time jednostavnost intimizma likovnog izričaja. Ta povučena crta predstavlja najintimniji trag, zapis o vlastitom postojanju.



Slika 11: *Susret (Na uskršno jutro)*, 2013.

Sva likovna nastojanja se temelje na crtežu i uzajamnoj povezanosti oka i ruke. I crta se i slika neko unutarnje viđenje koje s posebnom radošću naglašava pravo na subjektivno razgrađivanje objektivnog svijeta. Kao nevidljivi imperativ slijedi se tijekom vlastite emocije. Na cijelom tom putu krenulo se od unutarnjeg viđenja prema intimističkom ostvarenju na papiru ili platnu, zatim se osjećaj dalje prenosi u boju, a potez perom ili ugljenom nije nametnut ocrtanom likom viđenog predmeta, nego je podređen ritmu osjećajnog doživljavanja i srasta potpuno s izražajnim karakterom.

Kontinuiranim crtanjem iz dana u dan pokušava se razumjeti svijet u kojem se živi, svijet kojemu se pripada, oplemenjujući ga vlastitim radom. Iz potpune realnosti ljudskog svijeta, unutar onog materijalnog i fizičkog, pokušava se otkrivati nova produhovljena realnost u vlastitoj likovnoj poetici intimizma.

Na crtežu *Večer u Emausu* tek u trenutku lomljenja kruha oči braće se otvaraju i oni u u strancu prepoznaju Krista. Tim djelovanjem njegova srca, činom davanja samoga sebe, događa se onaj konačni odgovor na dileme razuma koje su potpuno zahvatile učenike dok su putem hodali i slušali.

Plamen vlastitog duha struji kroz trenutke šutnje i oslušivanja povezujući ih u jedinstven doživljaj. Nejasnom žudnjom prema svjetlosti kao da se nastoji ispuniti iskonska potreba za kontinuitetom i cjelovitošću u traženju vlastite istine. Svaki novi pokušaj traženja započinje s transmutacijom i prelazi u novi oblik, u svoju drugu preobrazbu.

Kontinuiranim radom gradi se vlastita fizika i vlastita priroda. Intimističko oslikavanje teme Kristova uskrsnuća predstavlja odupiranje i neslaganje sa svijetom nezdravih urbanih, betonskih i čeličnih konglomerata, otuđenja, stresnog životnog tempa i nelagode. Unatoč surovoj stvarnosti, traži se jedan ideal u vlastitoj nutrini i njenim dubinama. Možda je to potreba za traženjem bitka unutar samoga sebe.

Prema K. Jaspersu bitak je skriven, šuti. Istinski bitak je anonimn. Može ga se uočiti posredstvom vlastita samobitka. On smatra da duhovna situacija danas

iznuđuje svjesnu borbu čovjeka za svoju bit. Potrebno je da čovjek uz sebi postavljene pretpostavke ponovno iz ishodišta proizvede svoj svijet. Potrebno je prijeći svoju granicu tako da se nasluti svoja transcendencija. [5]



Slika 12: *Večer u Emausu*, 2014.

Na slikama je prisutna koloristička ljestvica toplih boja, od okera, svih nijansi žute s bogatim pasažima do dubine plave, ljubičaste ispunjene ponekim toplim obojenim fragmentom. Građa slike je sačinjena od kratkih i ravnih ploha, čiji potezi stvaraju zasićene lazure. Faktura nastala na ovakav način svjedoči o vlastitom načinu života kao i o njegovu optimističnom življenju.

Sve vlastite slike odaju karakter autoportreta i njegovu žudnju prema onostranosti, što se postiže izduživanjem likova i okomitim, uspravnim postavljanjem kompozicije. Nanosima čiste boje, tragajući za svjetlošću,

sigurnim potezima grade se strukture koje se pojavljuju kao realne intimističke utopije.

Postignuta atmosfera intimizma slike daleko prevazilazi arhitektonsko-urbanističke postavke o arhitekturi zemlje, vode, sunca, zraka. Slikanjem svega onoga što je stabilno, neponovljivo, cjelovito i otvoreno našim osjećanjima jasno ukazuje na simboličnu povezanost s prirodom i njenim pojavama. Slike ispunjava intimistička kozmička struktura okrenuta nebu, svetomu, nedostižnome, sveznajućem "savršenom Biću". To Biće, Krist, čovjeku daruje Svjetlost i od čovjeka zahtijeva da zrači svjetlošću i da je čuva u sebi, a potom da je dijeli s drugima. Također, od čovjeka se očekuje da besprijeekorno poštiva uređene odnose u prirodi, kao i odnose zvijezda na nebu i nebeskih tijela, koja u bešćutnom i nepreglednom svemiru žive u ljubavi, pravednosti, dobroti i neprolaznosti.

6. Zaključak

U današnjem vremenu materijalnoga bogatstva i socijalnih olakšica u kojima uživa najreprezentativniji dio čovječanstva, u kojemu je najvidljiviji vrhunac znanosti i tehnologije, svjedoci smo i negativnih pojava na globalnoj razini. Ratovi i prijetnje ratom, prirodne katastrofe, siromaštvo i beskućništvo produbljuju krize, materijalne i duhovne, kako čitavih zemalja tako i one individualne koje razaraju život pojedinca. Današnji čovjekov pesimizam, bezvoljnost, besciljnost, njegovo otuđenje od drugog čovjeka, ali i njegovo otuđenje od vlastitog sebe, bio je možda jedan od razloga da se ponovno otkrije i analizira Slika Kristova uskrsnuća.

U središtu kršćanske umjetnosti nalazi se lik Krista. Kroz analizu slike Kristova uskrsnuća nastojalo se prikazati lik Krista kao onoga koji ima dvije naravi, onu ljudsku, fizičku, koja se daje vidjeti, i onu duhovnu, koja prožima biće svijeta, koja se može samo doživjeti, osjetiti unutarnjim očima vlastite vjere.

Ako u svemu ovome čovjek uspije čuti i slušati svoj unutarnji glas, i ako se odluči slijediti ga, otkrit će i onu drugu stranu svog transcendentnog bića. Snagom Duha uspjeh će izgraditi vlastiti duhovni svijet koji će biti pravi smisao njegova postojanja. Na ovim temeljima je nastao i osobni likovni izričaj intimizma u ciklusu slika Kristova uskrsnuća. Ova kvaliteta Kristove osobe može gledateljev pogled podići sa zemlje i uputiti ga prema kvalitetama nebeskog, onostranog.

Osnovni cilj ovoga rada je bio da se provede analiza slike Kristova uskrsnuća kroz povijesna razdoblja prateći pri tome izdvojene momente nužnih i nezaobilaznih promjena, a težilo se traženju onoga osobnog, intimnog doprinosa vidljivog u karakteru pojedinog slikarskog djela. I upravo s tim naglaskom ostvaren je vlastiti slikarski ciklus u kojemu je vidljivo ostvaren upravo ovaj element intimizma. Autentičnošću vlastitog života i duboko proživljenom temom, realiziran je i vlastiti ciklus slika Kristova uskrsnuća, s intimističkim vrednotama likovnog izričaja. Ovaj umjetničko-znanstveni napor ujedinio je teorijsku analizu i praktično ostvarenje u vlastitim slikama, čime je omogućen daljnji nastavak jednog novog istraživačkog procesa u budućem znanstveno-istraživačkom radu u ovome polju.

Kontinuiranim građenjem slike, tražeći onaj kolorit koji odgovara trenutnom raspoloženju, nastaje kompozicija jednostavne strukture, lišene narativnog i opisnog. Sve te kompozicije bogatih kolorističkih nijansi, tihih prijelaza boje, odaju unutarnji, intimni impuls vlastitog zvuka boje. Prostor slike je ispunjen likovima ljudskog tijela, grupiranih ili postavljenih izdvojeno, koji jednostavnošću silhuete, prozračnom i uspravnom, odaju stremljenje prema onim neuhvatljivim, nebeskim kvalitetama. Na nastalim intimističkim atmosferama nove slike, s minimalnim materijalnim elementima, boje i crteža, nastoji se izraziti uvijek novi početak svijeta duhovne i likovne vrijednosti, tražeći suštinu unutarnje, vlastite istine. Analizom slike Kristova uskrsnuća kroz povijest, kao i one ostvarene u vlastitom ciklusu, s naglaskom na element

intimizma, nastojalo se prenijeti toliko potrebni optimizam što ga Kristova pojava zagovara. U okviru vlastitog suvremenog slikarstva ovoj temi slikar pristupa iz unutarnje potrebe. To je intimna potraga i potreba osobnog poistovjećivanja s osobom Krista i izvornom Ljubavlju, pokušaj da se kroz vlastiti potez kista i dodir boje pronikne u tajnu postojanja Njegova lika. Bez prisutnosti mecene i čekanja na narudžbu, kao što se događalo u prošlosti, slikar današnjice ulazi u neiscrpno vrelo Kristove blizine i traži vlastite odgovore na pitanja egzistencije.

Literatura

- [1] Altmann, L., Leksikon slikarstva i grafike, Begon, Zagreb, 2006.
- [2] Damjanov, J., Likovna umjetnost, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- [3] Enciklopedija likovnih umjetnosti IV, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1966.
- [4] Janson, H. W., Janson, A. F., Povijest umjetnosti, Stanek, Varaždin, 2003.
- [5] Jaspers, K., Duhovna situacija vremena, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
- [6] Jozić, M., Đuro Seder, Borba s anđelom, Ars Contemporanea, Zagreb, 2006.
- [7] Lucie-Smith, E., Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperrealizma, Mladost, Zagreb, 1978.
- [8] Opća i nacionalna enciklopedija u dvadeset knjiga, knj. 1, Pro Leksis d.o.o., Večernji list, Zagreb, 2005
- [9] Rebić, A., Slika Krista, Izvorni znanstveni rad, Zagreb, 2004.
- [10] Šimat Banov, I., Ivo Dulčić, Samotnik kojeg svi vole, Dubrovnik: časopis za književnost, nauku i umjetnost, N. s., god. 6, 1., Matica hrvatska, Dubrovnik, 1995.

- [11] Šuljić, A., Isus u likovnoj umjetnosti, Svjetlo riječi, Sarajevo, 2012.
- [12] <https://gospa-od-zdravlja.com/2017/11/24/krist-kraj/>
- [13] https://hr.wikipedia.org/wiki/Uskrsnu%C4%87e_Isusa_Krista
- [14] [https://hr.wikipedia.org/wiki/Uskrsnu%C4%87e_Kristovo_\(El_Greco\)#media/Datoteka:Resurreccion_Prado.jpg](https://hr.wikipedia.org/wiki/Uskrsnu%C4%87e_Kristovo_(El_Greco)#media/Datoteka:Resurreccion_Prado.jpg)
- [15] www.artbible.info/images/jezus_opstand_grt.jpg
- [16] www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giotto/index.html
- [17] www.wikiart.org

Ivešić, M.

SUODNOS CRTEŽA I BOJE U UMJETNIČKOM DJELU

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

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

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

Ivešić, M.

CORRELATION BETWEEN DRAWING AND COLOUR IN WORK OF ART

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

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

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

1. Uvod

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

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

2. Crtež i boja u povijesnoj sintagmi

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

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



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

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



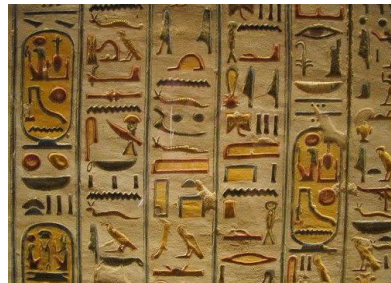
Slika 2: *Prikaz životinja*, špiljski crteži [18]

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

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

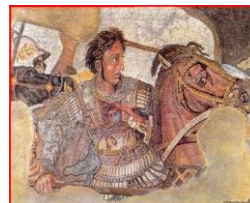


Slika 3: Egipatsko slikarstvo [14]



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

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



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

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



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

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

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

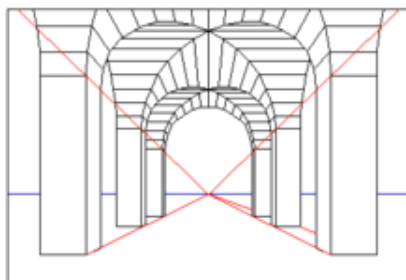


Slika 7: Vincent iz Kastva, *Ples mrtvaca*, fresko-ciklus, desno: detalj, Istra, XV. stoljeće [14]

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



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



Slika 9: Prostorna vrijednost, perspektiva [14]

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



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



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

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

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



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

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

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



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



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

3. Forma kroz boju i crtež

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

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

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



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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

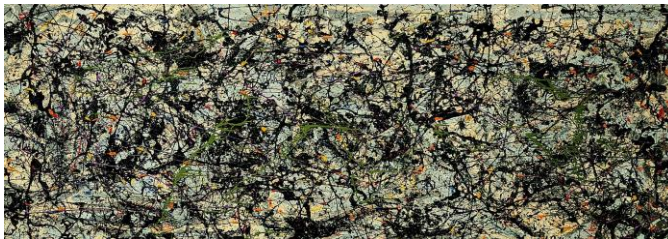


Slika 22: Giuseppe Santomaso, *Nema naslova*, 1966. [14]

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

4. Razgraničenje crteža i boje u slici

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



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

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

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



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

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

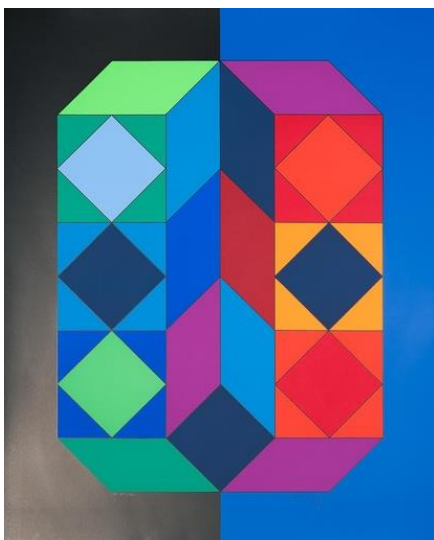


Slika 25: Tancredi Parmeggiani, *Nema naslova*, 1953. [4]

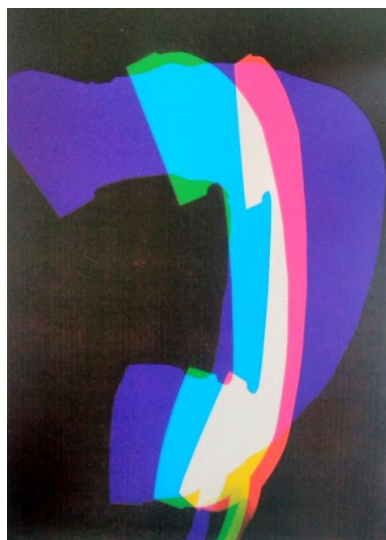


Slika 26: Grippa, *Spirale*, 1960. [4]

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



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



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

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

5. Stil – osobni izraz kroz crtež i boju

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Zaključak

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

Cilj je odrediti, shvatiti i prikazati individualnost umjetničkog djela, što nipošto nije tek zadaća znanosti ili umjetničke kritike, nego svakoga tko se bavi interpretacijom umjetničkog djela.

Literatura

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

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

Majurac, I.; Radić, S.

FILOZOFSKA I TEATRALNA REFLEKSIJA ČOVJEKA

Sažetak: Na vlastitom primjeru prikazanom u ovome članku, likovni se elementi manifestiraju figuracijom kroz dvostranost, reljefnost i suvremeni materijal koji simboliziraju dualnost ljudske egzistencije. Za realizaciju likovnog djela inspiracija se tražila najviše u vlastitom promišljanju psihološkog stanja čovjeka kroz sociološko okruženje i filozofsku tematiku. Krenulo se od analize antičke filozofije umjetnosti i upoznavanja grčke mitologije koja uvodi u odnos oblika i figure. Zasebna razrada filozofskog pristupa antičkoj tragediji predstavljena je u njezinom odnosu s amfiteatrom te važnosti filozofije kao nužne potrebe opstanka. Problematika egzistencijalizma prožeta je kroz usvojene društvene norme što stavlja akcent na dualnost.

Ključne riječi: čovjek, teatar, filozofija umjetnosti, materijal, dualizam

Podatci o autorima: mag. slikarstva Majurac I[va], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, iva.majurac@gmail.com; prof. dr. art. Radić S[ilva], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, silva.radic@alu.sum.ba

Majurac, I.; Radić, S.

PHILOSOPHICAL AND THEATRIC REFLECTION OF A MAN

Abstract: On his own example presented in this article, the artistic elements are manifested by figuration through duality, relief and contemporary material that symbolize the duality of human existence. For the realization of a work of art, inspiration was sought mostly in one's own reflection on the psychological state of man through the sociological environment and philosophical themes. It started from the analysis of the ancient philosophy of art and the introduction of Greek mythology, which introduces the relationship between form and figure. A separate elaboration of the philosophical approach to ancient tragedy is presented in its relationship with the amphitheater and the importance of philosophy as a necessary need for survival. The issue of existentialism is permeated through adopted social norms, which emphasizes duality.

Key words: man, theater, philosophy of art, material, dualism

Author's data: Master of painting Majurac I[va], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, iva.majurac@gmail.com; Prof. Ph. D. Radić S[ilva], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, silva.radic@alu.sum.ba

1. Uvod

Potreba za stvaranjem svojevrsnog „viška“ ukorijenjena je u svakom ljudskom biću. No čovjekova najveća svrha očituje se upravo u navedenom osjećaju nesvrhovitosti. Na granici prirode i kulture, spomenuta nepragmatičnost otkriva se kao vitalna za njega i kulturu u kojoj živi. U želji da se nakratko odmakne od ritualizirane svakodnevice, teatar postaje idealno utočište za projekcije bezbrojnih želja, snova i potrebnih redefinicija. Preplitanje antropologije i teatrologije potvrđuje činjenicu kako je izvedba prirodna i potrebna svakom ljudskom biću te igra važnu ulogu u čovjekovu psihičkom i društvenom životu. Razlog tome je evolucijska, antropološka, neurološka, psihološka i društvena uvjetovanost ljudi „programiranih“ za sudjelovanje i promatranje izvedbi. Budući da su humane izvedbe evolucijski uvjetovane (urođene) i razvijene (naučene), imaju i biološku i socijalnu dimenziju. S obzirom na izvedbenost kao evolucijski stariju od jezika i govora, vidljiva je i kod čovjekovih izravnih predaka (australopitek, Homo erectus, itd...) Specifično ponašanje ljudske vrste i njezina univerzalna potreba odigrala je važnu ulogu u razvoju i opstanku čovjeka. Prema tome, izvedbena su ponašanja temelj ljudskosti. [9]

Tek je Homo sapiens ostvario različita obilježja i sposobnosti. Apstraktno mišljenje i jezik potencirali su stvaranje umjetnosti, složeniju tehnologiju i religijska vjerovanja. Apstraktno mišljenje dovelo je do simboličkog ponašanja te uporabe simbola u kulturnim praksama. Razvoj čovjekova mozga rezultirao je opažanjem vlastitih psihičkih procesa. Mogućnost promatranja svojih spoznaja, osjećaja i osjeta karakterizira čovjeka kao jedino biće na Zemlji koje ima samosvijest. Suprotno tome, primjećuje razlike između svoga i tuđega uma čime je naučen uvažavati druge različite stavove i percepcije. [9]

Upravo ove navedene sposobnosti daju čovjeku izvedbenu dimenziju; sposobnost pretvaranja u drugoga (gluma, predstavljanje) i zamišljanje nepostojećih okolnih likova i događaja. Ljudi su stvorili umjetnost, vjeru,

znanost i slično u svrhu zaštite sebe i drugih. Sve navedeno omogućavalo je snalaženje u svijetu i prilagođavanje. Kroz te aktivnosti postizalo se izvjesno emocionalno olakšanje i osiguralo iskustvo transcendencije, što utječe na mozak i njegov rad. Potreba za umjetničkim i izvedbenim aktivnostima omogućuje iskorak iz stvarnosti i svakodnevice, bijeg od životnih patnji te pridavanje smisla vlastitoj egzistenciji. [9]

2. Antička filozofija umjetnosti

Umjetnost stare Grčke obuhvaća razdoblje grčke umjetnosti od IX. do I. stoljeća prije Krista. Antička grčka civilizacija počinje temeljiti iskustva i misli s humanističkim naglaskom. Kao takva, korjenito će izmijeniti čovjekovu sliku i svijest koje je imao o sebi i svojoj ulozi u svijetu. Grčka kultura i misao širila se koloniziranjem koje kao posljedicu ostavlja nejedinstvenost i razlomljenost grčkog društveno-kulturnog bića. S druge strane „rađa“ jedinstvenost humanističke misli koja je postajala sve jača i nadmoćnija. Humanistički svjetonazor postavlja zagonetno mjerilo kojim bi trebalo mjeriti život i njegov smisao – čovjeka. Takvom izmijenjenom sviješću o zadatostima svijeta, Grci su postavili temelj kulture: izmislili su i prihvatili demokraciju, afirmirali individualizam te ujednačili ljepotu i istinu. Kulturu i umjetnost učinili su ljudskom djelatnošću koja ne mora za sve pitati ili zahvaljivati bogovima. Stvorili su lik umjetnika i lik filozofa u korist oplemenjivanja života, kako građana tako i pojedinca. Stavljanje čovjeka u samo središte svijeta učinilo je grčku umjetnost fenomenom koji intenzivno promatra stvarnost i nastoji zahvatiti duboko u njezinu prirodnost. Istovremeno i suprotno tome nameće zakone reda, ravnoteže i jasnoće u ime nadmoćnosti i vedrine ljudskog razuma, privida i odraza stvarnog. [8]

2.1 Grčka mitologija

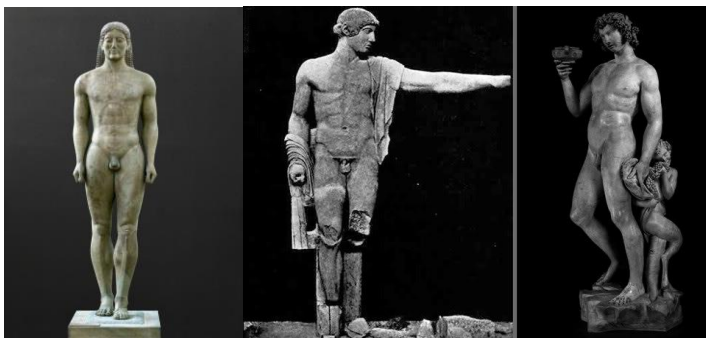
Kao i sve, Grci su vrlo rano religiju prilagodili čovjeku. Poistovjećivanjem božanstva s ljudima nestaje nadmoćnost Boga kao „velikog dirigenta“ koji nadgleda s neba i prema zaslugi nagrađuje ili kažnjava običnog smrtnika na zemlji. Bogovi personificiraju sve čovjekove mane i vrline. Projiciranjem života u mit, Grci su učinili bogove sudionicima svijeta smrtnika. Danas su grčki mitovi poznati prije svega iz starogrčke književnosti (Homer, Heziod, Sofoklo, Eshil, Euripid, Aristofan, Ovidije, Vergilije...)

Nazore u umjetnosti Grci su iskazivali likovima iz svoga svijeta bogova. Takvo poimanje rezultira nastankom antičke tragedije koja se razvijala u unutarnjoj harmoniji dvaju principa; Dionizijskog i Apolonskog. Apolon – grčki bog uzvišenog sanjanja, samokontrole, razuma i udaljenosti. Kao čuvar reda i harmonije, bio je muza, zaštitnik umjetnosti, a u sebi je inkarnirao težnju za mirom i jasnoćom svijesti. On voli ono odmjereno, određeno, oblikovano, a negira neograničeno i neobuzdano. Apolon je tako bio bog čiste kontemplacije u kojoj ljudske strasti miruju, a njegovao slobodu koja ostaje u okviru zakona. Njegova dijametralna suprotnost je brat Dioniz – bog vina, ekscesa, divljine, emocija, strasti i bezgraničnosti. On ne priznaje mjeru i granicu, ne prihvaća racionalnu svijest u kojoj je čovjek određen u svojem ograničenom postojanju i ne zna za mjeru vremena. Dioniz poistovjećuje čovjeka s prirodom koja se neprestano mijenja, nastaje i nestaje kao vječni život odnosno kao i sam Dioniz. Ono dionizijsko je vječni, neugasivi izvor stvaralaštva, temelj svega što postoji, duboka osnova svijeta. Apolonsko mu omogućuje da se pojavi, iskaže i dobije svoj oblik. [18]

2.2 Odnos oblika i figure

Uz pojam čovjeka pojam koji karakterizira grčku umjetnost i kulturu je harmonija (sklad). Proteže se kroz likovnu umjetnost, glazbu, filozofiju, matematiku... Harmonija je najbolje uočljiva u odnosu skulpture i arhitekture

koji funkcionira bez međusobne podređenosti. Grčki kipari je uspješno i snalažljivo ostvaruju tako da se skulpturom ne nameću arhitekturi niti su skulpturu podredili arhitekturi. Primjer grčkog zabata pokazuje tu suradnju arhitekta i kipara. Plitki trokutni zabat „uokviruje“ praktično postavljene likove, od najvišeg uspravnog u središtu do ležećeg na krajevima. Prema tome se da zaključiti kako je poza likova imala vrlo važnu ulogu u postizanju sklada, a oblik trokuta uvjetovao je da figure s lijeve i desne strane budu oblikovane u brojnim nezgodnim pozama.



Slika 1: Primjeri grčkih skulptura [17]



Slika 2: Zabatni trokut [16]

Utjecaj i doprinos grčkoj kulturnoj povijesti dali su mnogi filozofi, pisci, i pjesnici. O slikarima su grčki filozofi imali podvojena mišljenja i veoma različite prosudbe. Aristotel je cijenio njihovo umijeće i nastojanje da se umjetničko djelo što više približi prirodi i zbilji (*mimesis*). Platon je pak smatrao da je sve

što čovjek vidi samo sjena i odraz prave i dublje istine o životu koju treba spoznati. Podcjenjivao je likovnu umjetnost smatrajući da slikarstvo nudi čovjeku „sjenu sjene“ i da je još dalje od istine i zornoga svijeta. Grčke su vaze najčešće bile oslikane figuralnim prikazima i plošnim likovima uz crtačku obradu detalja. Na njima se po načinu slikanja i komponiranja može pratiti jednak razvoj stila – od arhajskog, preko klasičnog i helenističkog. [7]

2.3 Filozofija antičke tragedije

Devetnaesto stoljeće je stoljeće uspjeha i posljedica francuske revolucije. Postaju aktualne nacionalne i socijalno-revolucionarne političke misli. Uspješno su se razvijali i propadali politički ustanci, a veliki tehnički napredak istodobno je učvršćivao građansku klasu. Izvor svih političkih, općekulturalnih i filozofskih pitanja postalo je buđenje nacionalne i socijalne samosvijesti europskog čovjeka. Upravo iz tih pitanja javlja se interes za osnovni predmet zanimanja ovog razdoblja – psihološku, sociološku i antropološku problematiku. Filozofska misao istovremeno postaje i uvjet i posljedica revolucionarnih pokreta. Kao filozofija tek počinje djelovati i izgrađivati revolucionarnu svijest čovjeka koji se idejom budućnosti suprotstavlja tadašnjoj zbilji i predstavlja ciljeve revolucije. [5]

Značajna prirodnoznastvena otkrića i njihova tehnička primjena uvelike mijenjaju uvjete života ovoga razdoblja. Samim time i razvoj čovjekove samosvijesti i istraživačkog aspekta odvija se u takvim okolnostima. Anatomija i biologija prevladavaju teocentričke i tradicionalne antropocentričke koncepcije o svijetu i čovjeku, a tehnički napredak oblikuje čovjeka kao stvaratelja. O njegovom stvaralaštvu ovisi sva njegova moć, sreća i bolji život. Poboljšana produktivnost stroja budi u čovjeku samopovjerenje i briše iz njega sve tradicionalne i sudbinske koncepcije života. Čovjek se osjeća autonomnim tvorcem svoje sudbine. Zbog toga prirodne znanosti postaju problem i uzor znanstvenih istraživanja, a tehnički napredak nameće optimistički nazor vjere u

opći napredak. Namećući se ljudskoj svijesti i negiranjem vrijednosti svega što izlazi iz njihovih pozitivno ograničenih okvira, ova područja dovode u pitanje i filozofiju. [5]

Kasniji razvoj svih umjetnosti nezamisliv je bez grčkog „izuma“ – teatra. Nastao iz rituala koji su se održavali u čast boga Dioniza, teatar je začeo tragedije, komedije i satire. Uloga kazališta u staroj Grčkoj bila je vrlo važna. Osim što je pratilo suvremena povijesna zbivanja, kazalište je s velikim zanimanjem govorilo o bitnim pitanjima čovjekova opstanka i egzistencije. Iz Atene su se proširile svečanosti u brojne grčke kolonije i gradove njezinih saveznika kako bi promovirali zajednički kulturni identitet. Novovjekovno europsko kazalište temelji se upravo na atenskoj drami koja je značajno obilježila i svjetsku kulturu općenito.



Slika 3: Amfiteatar (lijevo), reljefni prikaz „lica“ tragedije (desno) [15]

Antička drama uvjetovana je scenskim prostorom i vremenom koji oblikuju jedinstvenu i preglednu radnju. Kao dramska vrsta, grčka tragedija nastala je iz dionizijskih ditiramba - tragičkih korova pjevanih u slavu boga Dionizu. Velika religijska ideja iskupljenja svijeta kroz patnju i bol odražava se i živi u tragediji. U suštini ona je bila samo tragički kor, a kasnijim pridavanjem dijaloga uspostavlja se scenska radnja. Time je završen proces „objektivizacije“ grčke tragedije kao umjetničkog djela. [2]

Predmet tragedije je tragički junak Dioniz koji se očituje u svome stradanju i patnji. Iz ekstatičkog stanja pojavljuje se na sceni u apolonskom trenutku dramske radnje. Kor klikćući odobrava i potvrđuje njegovo stradanje kao pojedinačnog boga kojeg su rastrgali Titani. Posvećen uništenju, Dioniz se

vraćao u vlastiti beskonačni dioniski temelj iz kojega se pojavio kao apolonski lik vizije tragičkog junaka. Dioniz predstavlja simptom uzlaska i silaska životnog temelja.

Prema knjizi Eugena Finka, osnovna spoznaja tragičkog razumijevanja svijeta jest da su sva konačna obličja (apolonsko) samo „privremeni valovi u velikoj bujici života“ (dionisko). Propast konačnog bića nije njegovo uništenje, nego samo povratak u bezlični životni temelj iz kojega je sve pojedinačno izašlo. Iz tog razloga tragički *pathos* nije pesimistički. Naprotiv, Fink govori da je tragički osjećaj života „jedno kazivanje Da životu, klikćuće pristajanje još i na strahovito i stravično, na smrt i propast.“ Život i smrt nisu odvojeni jedno od drugoga već postoje kao osnovno proturječno jedinstvo pra-temelja. [6]

Unatoč negodovanju, filozofija je imala veliku ulogu u empirijskim i tzv. pozitivnim, egzaktnim znanostima. Važnost filozofske tematike u kritičkom znanstvenom radu naročito će se vidjeti u razdoblju kada su empirijske znanosti istodobno napredovale i zapadale u nove krize i antiteze („Kriza biologije“, „Kriza fizike“, „Kriza psihologije“...). One traže rješenje u općim pitanjima kojima se bavi upravo filozofija te tako ponovno dobiva svoje značenje. U drugoj polovici XX. st. javlja se pozitivizam kao antifilozofska težnja. Nameće se filozofiji kao scijentizam smatrajući da će znanost riješiti sve čovjekove probleme. Iz takvog nazora proizlazi suluda vjera da će uspjesi moderne tehnike (kao sredstva života) ostvariti sve ciljeve ljudskog života. Ta važna univerzalna činjenica biva prihvaćena u čovjekovoj svijesti i postaje izvor filozofske misli. Pod utjecajem snažnih kulturno – životnih tendencija (pozitivizam, biologizam, mehanicistički materijalizam...) filozofska misao nije se mogla razvijati u samosvjesnim dijalektičkim antitezama svoga unutarnjeg razvoja. A filozofska misao povezuje upravo tu dvoslojnost ljudskog bića i žića; putevi uvjeta i mogućnost toga života, a samosvijest koja te mogućnosti spaja sa životnim ciljevima i zadacima. Bez te samosvijesti čovjek ne može živjeti ljudskim životom. Ljudski život nije ljudski ako čovjek u danim optimalnim

uvjetima ne vidi cilj i smisao svoga života. A bogatstvo sredstava života nikada neće nadomjestiti samosvijest o životu. Posljednje stoljeće obiluje antifilozofskim tendencijama u snažnom tehničkom napretku. Takav napredak pokazao je ogromne nedostatke u današnje doba isključujući povremeno svoje humane zadatke. [5]

Pojavom kvantne teorije o teorije relativnosti početkom XX. st., mehanicističko – materijalistička i pozitivistička koncepcija svijeta počinje se izučavati na sasvim nove fizikalne i prirodnoznanstvene načine. I tako se nova problematika tehnike i pozitivne znanosti ponovno vraća i postaje dio filozofije. Izvanjski tehnički uspjesi besmisleni su bez uviđanja humanističke tematike, a sastavne empirijske znanosti nedostatne su kao samo iskustveni uvidi. Filozofija se u oba slučaja nameće kao potreba čovjeka koji ne može živjeti u okvirima fragmentiranog života, a bez uviđaja cjeline. [5]

Jedan od najprovokativnijih i najutjecajnijih mislioca XIX. st bio je Friedrich Nietzsche. Glazbenik kao pisac, pjesnik kao filozof, producent kao kritičar – Nietzsche je obavljao jedno čineći drugo i bio istinska slika svoga vremena. Njegova misao usmjerena je na kritiku europskog čovjeka oblikovanog metafizičkim i religijskim naslijeđem. S druge strane, u vlastitom suočavanju sa zbiljom, on pokušava promijeniti dotadašnju filozofsku tematiku i donijeti novu perspektivu mišljenja. Ono se u intuitivnom ophođenju sa svijetom želi ozbiljiti po uzoru na umjetnički zadatak. Cilj filozofa je iskristalizirati svoju umjetničku bit, pri čemu stvaralački mora postaviti nove vrijednosti. Nietzscheov cjelokupni filozofski opus prožima iznimna neprozirnost njegovih djela, filozofije koja se više skriva negoli otkriva.

Upravo je antička tragedija bila Nietzscheov uzor i ideal. Već kao srednjoškolac izražava interes i divljenje prema grčkom duhu i geniju. Nietzschea je oduševilo svojstvo kazališne igre, tj. izvođački karakter tragedije. U izvedbi ona ne priznaje podjelu na autora, djelo i publiku, već u njoj sudjeluju cjelokupna publika koja je svjedok drame kao događaja. Njezina umjetnost se

odvija time što svi prisutni ljudi zajedno plešu i pjevaju. Ekstatičko stanje jedinstva okupljalo je sve prisutne u pjesmi kora. Tako je kor izvorno predstavljao dionizijski životni princip. [4]

U tragičkom viđenju Nietzsche povezuje daljnji razvoj umjetnosti uz dualizam apolonskog i dionizijskog, slično kao i rasplod uz dvojstvo spolova. Nazive apolonsko i dionizijsko uzima od starih Grka koji su svoje nazore na umjetnost iskazivali likovima iz svoga svijeta bogova: *„Uz njihova dva božanstva umjetnosti, Apolona i Dioniza, veže se naša spoznaja da u helenskom svijetu postoji silna oprečnost – u pogledu podrijetla i ciljeva – između likovne umjetnosti, apolonske, i nelikovne, glazbene umjetnosti kao one Dionizove; ta dva tako različita nagona gibaju se usporedno, većinom u otvorenu neslaganju jedan s drugim i uzajamno se izazivajući na vazda nove, snažnije plodove da bi u njima perpetuirali borbu one opreke koju zajednička riječ ‘umjetnost’ samo prividno premošćuje...“* [11].

3. Dualizam kroz materijal i figuraciju

Likovno djelo koje će biti prikazano može se promatrati s aspekta filozofije, etike i kazališne umjetnosti. Takva potreba za likovnim izrazom ostavlja mogućnost sagledavanja iz više perspektiva i govori o kompleksnosti teme. Istovremeno, multiperspektivnost postepeno je primijenjena i u praktičnom smislu kroz likovne elemente koji su nastali kombinacijom plohe i figure unutar okvira.

Međusobno suprotstavljeni figuralni likovi i prikazi u stalnom su usporednom gibanju, kao umjetnički nagoni Apolonskog i Dionizijskog. Svojim stavom i položajem simboliziraju čovjekovo unutarnje stanje te ophođenje sa životom. Materijal i figuracija prožimaju se u dualnosti i dvostranosti prikaza, a slojevitost i dubina manifestira se kroz suvremeni materijal – najlon. Kombinacijom okvira i prošupljene plohe kao osnovnih nositelja, slika poprima

teatralni dojam. Za realizaciju likovnog djela inspiracija se tražila najviše u osobnim razmišljanjima i stavovima, ali i okruženju u kojemu se živi.

Dvogodišnji rad i promišljanje o čovjeku kao kompleksnom i slojevitom misaonom biću, stvorilo je vlastitu predstavu u prostoru. Ona u isto vrijeme otkriva i sakriva, prikazuje osobna stanja i razmišljanja, a ostavlja potencijalna pitanja i „prostor“ za razmišljanje. Čitav proces analize čovjeka kroz teatralnu manifestaciju pronašao je svoje uporište u određenom razdoblju, autorima i njihovim dijelima. Finalizacija ideje obuhvaća višegodišnje stečeno znanje i iskustvo. Život je moguće prikazati kao umjetničku igru. Svijet, biće u cjelini jest igra. Pojava individuacije, mnogostrukosti pojedinačnosti bića u različitosti onoga stravičnog i lijepog jest lijepi privid u smislu tragičke vizije, odnosno „umjetnička igra, koju volja, u vječnoj punini svoje naslade, igra sama sa sobom“. [6] [11]



Slika 4: *Filozofska i teatralna refleksija čovjeka*

Likovno djelo uobličeno je u kompoziciju koju čine četiri spojena dijela unutar okvira. Svaki dio može funkcionirati samostalno, neovisno o zidnoj plohi, ali njihova međusobna interakcija je očigledna. Ishod takvog komponiranja je trodimenzionalni, dvostrani, samostojeći paravan u prostoru.

Glavni izvor inspiracije je čovjek čija je figura osnovni i sveprisutan motiv. Kombiniranjem okvira, plohe i figure u prostoru stvara se ideja teatra o kojem je bilo riječi u drugoj točki. Glavni materijal korišten u radu je najlon različitih vrsta. Preklapanje najlonskih slojeva rezultira željenim nijansama i tonovima što ga u potpunosti opravdava kao likovni element. Odabir ovog suvremenog materijala najbolje omogućava prikaz slojevitosti, prozirnosti i mogućnost dvostranog gledanja. Trajnost, čvrstoća i postojanost najlona razmjerne su njegovoj lakoći, lepršavosti i raspadljivosti. Fiksiranjem za obojenu plohu i drveni okvir, najlon dobiva postojanost, ostavlja dojam lakoće, a otkriva dubinu. Postaje gradivni slikarski element ravnopravan lazurno obojenim plohama koje očituju iste karakteristike.

Može se reći kako konačno djelo obuhvaća četiri slike sagledive s obje strane, što u konačnici prikazuje osam prizora. Zahvaljujući najlonu postignuta je zasebna priča na svakoj slici. Prošupljeni dio plohe ispunjen najlonom pomno je biran i iskorišten kako bi sa svake strane funkcionirao u kontekstu prizora. Lice i naličje ostavljeno je na izbor promatraču, sugerirajući slobodu i zatočenost u okviru.

Drugi najvažniji nositelj radova i cjelokupnog paravana je okvir. U umjetničko-estetskom smislu funkcija okvira je upotpuniti i uokviriti sliku. Vidljiv je te doprinosi cjelokupnom i finalnom vizualnom doživljaju slike. Analizirajući okvir u slikarsko-tehnološkom smislu, neizostavan je konstrukcijski dio platna kao slikarske podloge. Skriven je u naličju slike te omogućava stabilnost podloge. U oba smisla uloga okvira stvara igru lica i naličja.

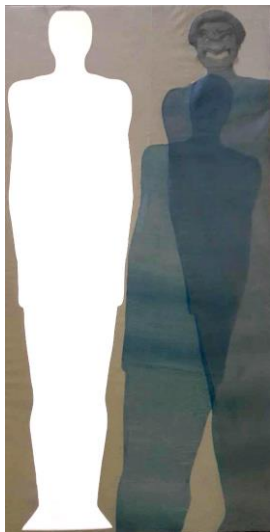
Primjenom u vlastitim radovima, okvir dobiva jednu drugačiju namjenu i dimenziju. Razmišljanje o okviru kao ograničavajućem, izrodilo je slobodom

obostranog prikaza kroz vlastiti dvogodišnji rad. On postaje vidljiv sastavni element slike i omogućuje obostrano raščlanjivanje plohe koja samim time dobiva reljefnost. Postavljanjem niza okvira kao paravana u prostoru stvara se dubina prošupljene i reljefne plohe, a slike dobivaju treću dimenziju.

Jesu li dobra djela koje čovjek čini uistinu takva ili su samo skriveni osobni interesi? Altruizam je naklonost i ponašanje kojem je cilj pomoći drugome ne očekujući neku vrstu nagrade. Obično se opisuje kao "nesebično" ponašanje jer su interesi drugih stavljeni iznad vlastitih interesa. Može li altruizam pobijediti čovjekov egoizam? Ovaj rad predstavlja „maskenbal dobrih djela“ preklapajući tri lika kao tri vrste sebičnosti. Prvi lik simbolizira sebičnost vlastitog zadovoljstva ugađajući sebi – egocentričnost. Takva sebičnost je vrlo očita pa je stoga i lik jasno vidljiv. Drugi lik prikazuje sebičnost vlastitog zadovoljstva ugađajući drugima. To je profinjenija sebičnost, skrivena i teško uočljiva kao i figura koja se nazire. Samim time je i opasnija jer čovjek pomišlja da je zaista plemenit. Tu je i treći lik, manifestacija najgore vrste sebičnosti. Čovjekovo djelovanje radi izbjegavanja loših osjećaja. Ne osjeća zadovoljstvo, zapravo se osjeća loše i mrzi to što čini. Aplicirajući grčku masku tragedije i komedije predstavljena su lažna dobročinstva koje čovjek čini da bi izbjegao loše osjećaje. Svima je poznato ono unutarnje zadovoljstvo kad se čine dobra djela. Vlastito skriveno naličje sebičnosti svjesno je odraženo u licu nesebičnosti.

Većina ljudi nesvjesno živi spavajući. Rađaju se, osnivaju obitelj, odgajaju djecu i umiru. Do smrti se nikada ne bude. Najgore je djelovanje bez shvaćanja koje rezultira osjećajem besmisla. Buđenje je nužno za smisao stvarnosti. Na ovom je radu prikazano „mjesečarenje“ kroz reljefnost plohe. Povezujući ovakvo stanje s noći, primijenjen je toplo-hladni kolorit tamno plave i žuto narančaste boje na plohama koje oblikom sugeriraju noćno nebo i mjesec. Lik je raspet najlonom unutar prošupljene plohe. Ne znajući tko je i što je, čovjek djeluje vodeći se negativnim osjećajima kojih se želi osloboditi. Krivnja, ljutnja,

mržnja ili nepravda postali su uzrok čovjekova djelovanja. A čovjek koji djeluje spavajući samo mijenja jednu vrstu nepravde za drugu. Najveći je problem njegovo subjektivno viđenje ljudi i stvari. Vidi ih onakvima kakav je on, a ne onakvima kakvi jesu. Takvo se poimanje očituje i u umjetnosti. Gledajući isto djelo, dva čovjeka odražavaju različite reakcije.



Slika 5: *Maskenbal dobrih djela*



Slika 6: *Mjesečarenje*

Ljudsko opažanje stvarnosti odvija se kroz „filtre“. Sva osjetila prenose informacije iz stvarnosti, ali čovjek nesvjesno filtrira stvarnost na određen način. Ovaj rad prikazuje „filtriranje stvarnosti“. Središnji lik zaglavljnjen je u romboidni oblik kojeg tvore četiri trokutne najlonske plohe. Prekriven je komadom tankog materijala koji ostavlja dojam filtra. Oblik romba na radu nastao je spajanjem dvije izlomljene zagrade i kose crte koja ih dijeli kao informatički simbol programiranja.

Svaka ploha simbolizira jedan „filter“: uvjetovanost, kultura, jezik i želja. Filtriranje često onemogućuje čovjeku gledanje stvari koje ga okružuju i interpretiranje stvarnosti u okvirima svoje uvjetovanosti i određenih iskustava iz prošlosti. Ljudi su odgajani u potrebi za drugima zbog prihvaćanja,

odobravanja i pohvala. To je ono što se naziva uspjehom. A uspjeh je konvencija – izmišljena stvar za koju skupina ljudi odluči da je dobro, a druga skupina da je loše. Izmišljene stvari ne poklapaju se ni sa čim u stvarnosti, ali čovjek ih smatra činjenicama. Današnje ljudsko nezadovoljstvo i nesreća programirani su od djetinjstva. Naučeno je kako sreća ovisi o novcu, uspjehu, životnom partneru, dobrom poslu, prijateljstvu ili Bogu. Rezultat toga je navezanost, uvjerenje da bez neke stvari čovjek neće biti sretan. Kriva uvjerenja zarobila su čovjeka u tolikoj mjeri da ni sam nije svjestan fantazije u kojoj živi.

Jedna manje poznata, ali vrlo promišljena izreka japanskih zen majstora glasi: „Ne traži istinu, samo odbaci svoja mišljenja.“ Ljudska vrsta ima urođenu i neobičnu potrebu suditi, komentirati i izlagati osobne stavove. Svi žele promijeniti svijet, a malo tko polazi od sebe samoga. Neizmjerne je teško zamijeniti predrasude i komentiranje opažanjem i razumijevanjem... Kad čovjek ne bi želio mijenjati stanje stvari, svijet bi drugačije funkcionirao. Željom za promjenom stanja stvari prema osobnom interesu, nahođenju i razmišljanju prestaje razumijevanje. Ovaj rad predstavlja upravo takvo međusobno ophođenje – „etiketiranje“. Ljudi svakodnevno dijele i lijepe „etikete“ među sobom. Definiranjem nekoga kao komunista, prestaje razumijevanje. Prilijepljena je etiketa koja za sobom povlači slaganja ili neslaganja, a to je još gore. Nemoguće je razumjeti ono s čime se (ne) slaže. Lik u središtu slike zarobljen je etiketama koje se naziru ispod najlona. Čovjek ne zna tko je i što je pa živi na način da se neprestano poistovjećuje sa stvarima. Poduzetnik, frizer, učitelj, mesar, ili odvjetnik – sve su to prolazne stvari. Ljudi se „priljepljuju“ na njih, brinu da ne propadnu i tada počinju patiti.

Kontradiktornost ljudskog života sadržana je u dva pojma: stvarnost i iluzije. Stvarnost označava nešto što nije opsjena i ne ovisi o željama ili uvjerenjima jedne osobe. Iluzija je pak izmještanje smisla percepcije - privid, obmana ili varka. Ljudski život je stvarnost sačinjena od čovjekovih iluzija. Ovaj rad

prestavlja „ljepljenje na iluzije“ prikazom čovjeka koji drži tri balona. Motiv balona odabran je kao simbol iluzije koja daje trenutni osjećaj sreće, a istovremeno je lako propadljiva i nestalna. Položaj lika je blago dijagonalno zakrivljen čime se odražava njegova nestabilnost uzdajući se u iluzije. Plošni lik i baloni prekriveni su najlonom koji svojom materijom također sugerira lakoću i nestalnost. Tri balona predstavljaju tri iluzije: oslanjanje na druge, važnost pripadanja i mišljenje o sebi. Ne znajući rješenje i izlaz iz vlastite tjeskobe unutarnjeg stanja duha, čovjek stvara iluziju da netko drugi može učiniti nešto umjesto njega. Uzda se u iznenadnog spasitelja, učitelja ili prijatelja koji će učiniti misteriozno čudo. Druga iluzija seže od samog djetinjstva kroz učenje kako je bitno nekome ili nečemu pripadati. Ljudska prirodna sloboda ograničena je životom u kojemu je važno biti poštovan, voljen i cijenjen. Treća iluzija podrazumijeva prihvaćanje tuđeg mišljenja koje najčešće vodi u pogrešno mišljenje o samome sebi. Čovjek se počinje poistovjećivati s „etiketama“ koje ljudi stavljaju na njega i koje sam sebi pridaje. Stvarnost je predivna, ali čovjekov je život okovan u programiranosti, uvjetovanosti i kriva uvjerenja. Ljudi postaju robovi različitih navezanosti koje su samovoljno stvorili. Takve navezanosti su konstantno ugrožene u ovome svijetu, a čovjek uporno nastoji preurediti svijet kako bi ih mogao zadržati. Uvijek teži mijenjati okolinu umjesto svoje razumijevanje. Ljudi su navezali na sebe ljubav kao nešto apsolutno potrebno u čijem nedostatku pate. Stvorilo se uvjerenje kako je potrebna borba za nečije prihvaćanje, sviđanje i uzvratanje jednakog. Bez dovoljno truda i težnje za tuđim prihvaćanjem, javlja se strah od odbacivanja i samog sebe. Sebičnost je dobila apsolutno pogrešan smisao jednako kao i ljubav. Čovjek je naučen da nikada ne bude dovoljan sebi sam i nakon gubitka jedne navezanosti, veže se za drugu. Posao, karijera, zanimanje, novac... Jedno vodi drugome i takav životni ciklus ne prestaje. Ovaj rad predstavlja „nenavezanost“. Središnji lik reljefno je postavljen unutar okvira svoje zarobljenosti. Bijelom bojom figure simbolizirana je čistoća i sigurnost

uma i tijela. Metalne šipke jednom stranom horizontalno povezuju figuru, dok drugom stranom probijaju okvir i strše u prostoru. Takvom postavkom i primjenom ukazano je na nenavezanost, slobodu uma i probijanje izvan okvira uvjetovanosti.



Slika 7: *Smrt pripadajućeg*



Slika 8: *Svlačenje sebe*

Umiranje je divno; užasno je samo za one koji nikada nisu shvatili život. Kao što je spomenuto u drugom poglavlju, tragički osjećaj života je njegovo potvrđivanje, ushićeno pristajanje na strahovito i propast. Život i smrt su neodvojivi te postoje kao osnovno proturječno jedinstvo pra-temelja. Nedostatak budnosti i svjesnosti jedina je tragedija ovoga svijeta. Upravo to rezultira strahom, ali smrt nije nikakva tragedija. Strah od smrti postoji samo ako se čovjek boji života. Što znači buđenje? Buđenje je smrt vjerovanja u postojanje nepravde i tragedije. Umiranje stvarima radi potpunog življenja svakog trenutka – to znači buđenje. Živjeti kao mjesečar u stanju sna uvijek će ispoljavati sitne ljudske bolesti ratova, nasilja i nejednakosti. Ovaj rad simbolizira „smrt pripadajućega“. Onostrani prikaz slike omogućio je prelamanje siluete čovjeka na dva dijela. Cjelina ne znači nužnu ispravnost ako je potrebno odreći se i odbaciti polovinu krivoga. Pripadajuće je trenutno,

prolazno i nebitno. Navike i ideali usredotočuju čovjeka na ono što bi trebao biti, a ne na ono što jest. I tako se nameće ono što bi trebalo biti onome što je sada stvarnost.



Slika 9: *Lijepljenje na iluzije*



Slika 10: *Nenavezanost*

Samopažanje često odvede čovjeka u krivome smjeru. Tko sam ja? Vječno neodgonetnuto pitanje koje u većini slučajeva rezultira neispravnim odgovorom. Definiranje „sebe“ i „ja“ dvije su potpuno različite stvari. Sve što je pripadajuće ne može biti „ja“. Vlastite misli, tijelo, ime, zanimanje ili uvjerenja – sve su to netrajne i promjenjive etikete. A poistovjećivanjem s takvim etiketama gubi se vrijednost suštinskog „ja“. Kada se čovjek poistovjeti s nečim u njemu ili izvan njega, nastaje patnja. Ovaj rad prikaz je „svlačenja sebe“. Tko živi u meni? Ljudsko mišljenje o slobodi zarobljeno je u tuđe geste, stavove, misli i vjerovanja. Prikaz čovjeka koji se istisnuo iz okvira mehaničkog života odlikuje ovu sliku. Svi slojevi skinuti sa suštinskog „ja“ ostavljeni su u izlogu okvira kao podsjetnik na prošla iskustva, uvjetovanost i programiranost. Gola figura čovjeka postavljena je izvan drvenog okvira kao simbol istinske srži čovjekova jastva.

4. Zaključak

Dualnost je protkana kroz ljudsko biće u svim aspektima njegove egzistencije. Korijeni dvojnosti i oprečnosti osjetni su još u antici suprotstavljajući dionizijski i apolonski nagon. Koristeći ova dva elementa kao suštinu egzistencijalnog promišljanja, Nietzsche ih primjenjuje na grčku tragediju i mit, ali i na samu umjetnost koja je pronašla vlastiti prikaz.

Ravnajući se po osnovnim prirodnim zakonima kroz koje stvara i uništava, život je u svojoj srži organski, a ne moralan. Istinska umjetnost bi u potpunosti trebala odražavati život. Moralnim osuđivanjem prirodnih pojava kao što su smrt, bol ili tragedija gubi se smisao i život prestaje. Čovjek opravdava svoju suštinu postojanja u etičkim principima, ali umjetnost iskreno i neopterećeno jasno izražava sam život. Ona nije stvorena iz moralnih ili racionalnih principa, nego iz dubine duša ljudi. Objektiviziranjem ili racionalnim objašnjavanjem umjetnosti, kulturni život polako umire i zamjenjuje se kliničkim, materijalističkim pogledom na svijet.

U suvremenoj percepciji svijeta, ljudi su doslovno uništili vjerovanje u religiju, strast, ljubav, sreću jer više ne mogu shvatiti njihovu funkciju. Postalo je uzaludno tragati za objektivnim odgovorima o životu jer istina leži u subjektivnosti umjetničkog metaforičkog izraza života. Ljudsko postojanje odražava se upravo u toj metafori jer je neobjašnjivo na drugačiji način. Međutim, postoji veza između umjetnosti i percepcije stvarnosti. Čovjek ne može izravno pristupiti nijednoj objektivnoj istini tj. stvari u svojoj suštini, nego je tumači kroz subjektivni simbolizam – baš kao što doživljava život kroz metaforu u umjetnosti.

Teatar uvijek bilježi poseban značaj zbog svoga specifičnog sociološkog djelovanja te tisućljetne tradicije. Kao svaka umjetnost, i scenska je oduvijek bila svojevrstni odgovor na pitanja koja vrijeme postavlja, izraz oslobađajućeg pristupa problematici i ogled društva. U vlastitoj teatralnosti prikaza, ovaj rad

ostavlja bezbroj promišljanja koja subjektivnim simbolizmom metaforički predstavljaju odnos čovjeka i života u vječnoj podvojenosti. Minimalizmom otkriva suštinu te preispituje važna egzistencijalna i moralna pitanja. Ali nadasve, u svojoj prostornosti i dvostranosti, ostavlja promatraču otvorene kutove gledanja i mogućnost subjektivnog percipiranja kroz svoju metaforičnost. Važna značajka svakog medija jest suvremenost, a teatar se očituje upravo u njoj. Pronalazeći izvore kroz povijest i filozofiju, tematika rada problematizira suvremeno te ostavlja prostor za buduću nadogradnju.

Literatura

- [1] Barbarić, D., Veliki prsten bivanja, Uvod u Nietzscheovu misao, Matica hrvatska, Zagreb, 2014.
- [2] Dragišić, B., Šestak, I., Osvrt na umjetničku filozofiju Friedricha Nietzschea, Nova prisutnost, časopis za intelektualna i duhovna pitanja, Vol. XV, br. 2, str. 247-267, KRAK, Zagreb, 2017.
- [3] Dukat, Z., Grčka tragedija, Demetra, Zagreb, 1996.
- [4] Đurić, M., Niče i metafizika, Prosveta, Beograd, 1984.
- [5] Filipović, V., Filozofska hrestomatija, Novija filozofija zapada, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1982.
- [6] Fink, E., Nietzscheova filozofija, prev. Branko Despot, Znaci, Zagreb, 1981.
- [7] Ivančević, R., Stilovi razdoblja život 1, od paleolita do predromanike, udžbenik za 2. razred gimnazije, Profil International, Zagreb, 2009.
- [8] Karaman, A., Opća povijest umjetnosti, od prapovijesti do suvremenosti, udžbenik za 2. razred gimnazije s dvogodišnjim programom likovne umjetnosti, Školska knjiga d.d., Zagreb, 2004.
- [9] Lukić, D., Uvod u antropologiju izvedbe, Kome treba kazalište, Leykam International, Zagreb, 2013.

- [10] Majurac, I. Filozofska i teatralna refleksija čovjeka, Diplomski rad, Akademija likovnih umjetnosti na Širokom Brijegu Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2018.
- [11] Nietzsche, F., Rođenje tragedije, prev. Vera Čičin-Šain, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.
- [12] Nietzsche, F., Tako je govorio Zaratustra, Knjiga za svakoga i ni za koga, prev. Danko Grlić, Mladost, Zagreb, 1980.
- [13] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [14] Rumack, I., Vladić-Mandarinić, L., Najprovokativniji mislilac Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844. – 1900.) i kontroverzna figura glazbe devetnaestoga stoljeća Richard Wagner (1813. – 1883.), Suvremena pitanja, časopis za prosvjetu i kulturu, godište XII, broj 24., str. 117-130, Matica hrvatska, Mostar, 2017.
- [15] www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=IQMVW8K0MsWJmwXci7e4Dg&q=gr%C4%8Di+amfiteatar&oq=gr%C4%8Di+amfiteatar&gs_l=img.3
- [16] www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=IQMVW8K0MsWJmwXci7e4Dg&q=gr%C4%8Dki+hramovi&oq=gr%C4%8Dki+hramovi&gs_l=img.3..0
- [17] www.google.com/search?biw=1366&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=YAMVW7_PBKTJ6ATT0qroDw&q=gr%C4%8Dka+skulptura&oq=gr%C4%8Dka+skulptura&gs_l=img
- [18] www.scribd.com/document/118324412/NietzscheovoPoimanjeUmjetnosti-2003-Verzija.

Pažin-Ivešić, M.

UMJETNOST PODREĐENA LITURGIJI SAKRALNOG PROSTORA

Sažetak: U ovome je članku metodološko-istraživačkim pristupom predstavljen jedan umjetnički i osobni doprinos istraživanju umjetnosti podređene liturgiji sakralnog prostora. Istraživački rad sveden je na tri točke i podtočke u kojima je opisana ideja uređenja interijera crkve sv. Nikole Tavelića u Sivši, te njegova realizacija (Kristov korpus u prezbiteriju, sedam vitrajnih prozora, četrnaest križnih postaja). Idejno rješenje ambona samo je predstavljeno u skici, a do njegove realizacije nije došlo. Istraživački rad kreće od povijesne i općenite osnove u sakralnoj arhitekturi i umjetnosti, te se konkretizira i usmjerava na originalni vlastiti teorijski i slikarski doprinos na zadanu temu.

Ključne riječi: sakralna umjetnost, umjetnik, realizacija, liturgija, idejno rješenje, analiza

Podatci o autorici: mr. art. Pažin-Ivešić, M[marijana], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, marijana.pazin.ivesic@alu3.sum.ba

Pažin-Ivešić, M.

ART ANCILLARY TO THE LITURGY OF SACRAL SPACE

Abstract: Using methodological research approach in this article, it is introduced one artistic and personal contribution to the research of art ancillary to the liturgy of sacral space. Research work consists of three sections and subsections in which the idea of interior decoration of St. Nikola Tavelić church in Sivša is described as well as its realization (Corpus of Christ in presbytery, seven stained glass windows, fourteen stations of the Cross). Idea solution of ambon is only presented in sketch but the realization of that idea didn't happen. In the first section research work starts from the historic and general basis in sacral architecture and art and concretises and focuses on original personal theoretical and artistic contribute to given topic.

Key words: sacral art, artist, realization, liturgy, idea solution, analysis

Author's data: Master of Art Pažin-Ivešić M[arijana], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, marijana.pazin.ivesic@alu3.sum.ba

1. Uvod

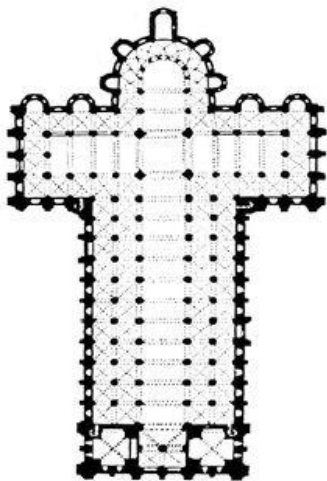
Poslijeratno razdoblje 20. stoljeća u Bosni i Hercegovini je posebno lišeno estetike u arhitekturi. Bosanskohercegovačkom čovjeku nametnut je hedonistički pristup određenim zdanjima, brza i neadekvatna gradnja s neusklađenim elementima koji naginju neukusu ili ga zagovaraju. Takva gradnja često je usmjerena uglavnom na populističko i neestetsko prihvaćanje arhitektonskih načela, od suhe nekreativne betonske gradnje čiji će naručioci svu pažnju podrediti prikazivanju svoje moći. Kao središte određene politike megalomanstva, ti isti naručitelji naučeni da su oni počelo ideje i njene realizacije, isključili su stručne savjete znalaca, u ovom slučaju arhitekata i umjetnika. Tako će i umjetnici ovoga vremena izgubiti svoju vrijednost. Budući da povijest ne postoji sama po sebi, nema smisla raspravljati o tome kakva bi bila sudbina arhitekture da nije silom pobijeđena i prognana, da neki arhitekti nisu prihvatili politički kompromis u prostoj nadi da će sačuvati integritet forme. Ove konstatacije ne odnose se samo na svjetovnu gradnju poslijeratnoga vremena u Bosni i Hercegovini, upravo takve karakteristike tiču se i sakralne gradnje na ovim prostorima. U tijeku povijesti arhitektura je savršeno mogla odgovarati i stvarati sakralni prostor, ali danas kada se ta veza poremetila, kratki spoj je najvidljiviji upravo u sprezi arhitekture kao stvaralaštva i sakralnog prostora kao dosega. Svaka svjetovna građevina pa time i sakralna svoju vrijednost očituje u svom vremenu u kojem je građena, ona je umjetnost onda kada bilježi duh svoga vremena. Bilo da je riječ o gotičkoj katedrali ili o nekoj modernoj građevini, ona treba i mora očitovati duh svoga vremena i kao takva pomno ga zabilježiti. U ovom našem vremenu straha i beznađa, neimaština je učinila bosansko hercegovačkog čovjeka imunim na kulturna zbivanja, te mu oduzela pravo aktivnog sudjelovanja u kreiranju svoje okoline, to se posebno odrazilo na arhitekturu i urbanizam. Neukost i zaborav zamijenili su kreativnost i maštu, a rad i pozitivan pogled na život postali su privilegija pojedinaca. Na

sva ova događanja sakralni prostor je najosjetljiviji, i njega će od svega stvaralaštva najteže biti uspostaviti u novi sustavan red, sukladan vanjskom profanom i unutrašnjem duhovnom životu pojedinca i zajednice. [11] [1]

2. Sakralna umjetnost i umjetnik

Moderna arhitektura, prisilila je umjetnike na drugačiji pristup umjetnosti. U posve novim slobodnim prostorima stvoreni su uvjeti za slobodu izraza. Stvaratelj (graditelj i likovni umjetnik) može odgovoriti novom vremenu samo onda ako i on istinski pripada tom vremenu, to jest, ako živi povijest i radi slobodno i to samo vlastitom kreativnom i misaonom sposobnosti, logikom kojoj je temelj stvaralačko nadahnuće, čvrsta i jasna misao o prostoru što ga želi ostvariti i ako sam nosi i živi duhovnost sakralnog prostora. Moderna kršćanska filozofija, teologija i suvremena interpretacija evanđelja vrlo bitno utječu na sakralnu tematiku likovne umjetnosti. Crkva je danas, nakon Drugog vatikanskog sabora, Crkva pomirenja i praštanja. Upravo Drugi vatikanski sabor označuje veoma važne godine (1962.-1965.) u povijesti shvaćanja uloge i funkcionalnosti bogoslužnog prostora, a time i njegova oblikovanja i izgradnje. Upravo je tada donesen dokument *sacrosanctum concilium* koji je postavio temeljne odrednice umjetnosti u sakralnim prostorima. Drugi vatikanski sabor dao je na važnosti zajednici vjernika u bogoslužnim obredima. U prošlosti je svećenik slavio misu praćen ministrantom, dok je narod pasivno promatrao i slušao misu. Upravo takva Crkva zajednica i naziv *ecclesia* (okupljena zajednica), a tome pridonosi i gradnja crkve kao građevine. U svojoj povijesti crkva građevina rezultirala je longitudinalnim oblikom građevine (vidjeti sliku 1.) Romanička i gotička crkva bila je sklona Crkvi kao Zajednici predvođenoj s Kristom na čelu, a ostali stilovi, kao renesansa i barok, Crkvi kao oltarskoj zajednici, s istaknutom težnjom prema zajedništvu, što je uvjetovalo centralni i kružni tip građevine (vidjeti sliku 2). U skriptima Drugoga vatikanskog sabora

naznačena je i sloboda umjetničkog izražavanja: „Crkva nije nikada imala svoj vlastiti umjetnički stil, nego je dopuštala umjetničke oblike svakoga vremenskoga razdoblja, prema naravi i uvjetima naroda kao i prema potrebama različitih obreda, nastojeći da tijekom stoljeća brižljivo čuva umjetničko blago.“ [11]



Slika 1: Longitudinalni tlocrt [6]

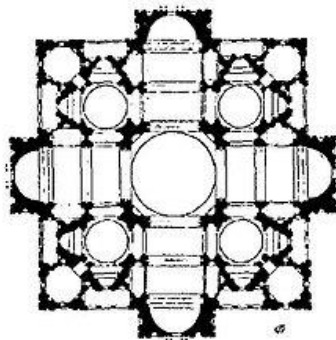


Fig. 6. — Saint-Pierre.
(Plan de Bramante.)

Slika 2: Centralni tlocrt [6]

Tako se razvila sakralna kršćanska (katolička) arhitektura koju je definirao bogoslužni prostor. Upravo takva arhitektura razvila se iz potrebe za prostorom za liturgijske obrede, planirana upravo iz same unutrašnjosti, iz samog centra tog prostora, to jest oltara. Oltar je zapravo vodilja cijelom arhitektonskom projektu. Arhitekti će svoje projekte realizirati, a prvenstveno i planirati od unutrašnjosti toga zdanja.

Oltar je glavna i najvažnija okosnica cijelog zdanja crkve – građevine. Tako će se sakralna građevina uvelike razlikovati od neke svjetovne zgrade ili dvorane, bilo svojim arhitektonskim atributom zvonikom i tornjevima kao primjerice Gaudijeva *Sagrada Familia* u Barceloni (vidjeti sliku 3), ili svojom formom koja podsjeća na zajedništvo, forma šatora ili lađe Le Corbusierova kapela *Notre Dame du Haut* u Ronchampu. [11] [6]



Slika 3: *Sagrada Familia* i kapela *Notre Dame Du Haut* [21] [14]

3. Umjetnost podređena liturgiji sakralnog prostora

Svaka umjetnost posebice sakralna podređena je nekom prostoru, nekim kanonima unutar kojih egzistira. Upravo će svakoj likovnoj umjetnosti, slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi sredstvo izražavanja bit lik ili oblik.

Likovni motiv, ono što je umjetnik svojom formom izrazio može prikazivati svaku teološku istinu. Pa su pojedine teme bile u prošlosti strogo određene mjestom u prostoru crkve. Tako su Kristove teme, od Uskrsnuća, Posljednje večere, Govora na gori ili bizantskog Krista Pantokratora često bile teme rezervirane za prezbiterij crkve, teme često smještane iznad oltara, u apsidalnoj kupoli. Danas se to pravilo uglavnom još uvijek poštuje iako to apsidalno mjesto zna ponekad zauzeti Gospin lik, ili čak svetac, patron neke župe.

Teme Kristova života na zemlji, time Križne postaje dijelit će horizontalna linija ispod kapitela, linija koja dijeli nebeske teme od zemaljskih. Tako će teme iz života svetaca biti ispod te kapitelne linije, a Kristova nebeska slava iznad, kao Bogorodičine teme. Na ovu ikonografsku određenost utjecat će različita filozofska usmjerenja pojedinog povijesnog razdoblja. Tako će Plotinova filozofija utjecati na renesansu i na samoga Michelangela koji upravo u materiji

kamena traži ljepotu. Plotin izvor ljepote nalazi isključivo u duši umjetnika, a u konačnici u praljepoti jednoga: „Lijepo je prosijavanje duha kroz materiju.“ Nova ikonografija svoju različitost u izrazu od tradicionalnoga mišljenja duguje novoteološkoj misli i obnovi Crkve nakon Drugog vatikanskog sabora. Čovjek je izgubio svoju vjeru, traži je u nesigurnosti današnjega vremena. Takav otuđeni čovjek današnjice upravo je zabilježen i u modernoj umjetnosti 20. i 21. stoljeća.

Umjetnost je odraz vremena, zapis u vremenu i prostoru. Suvremeni umjetnik ujedno je bio i svjedokom ratnih strahota 20. stoljeća, te su tako teme harmonije zamijenjene temama straha, beznađa i nemoći. U našim krajevima imamo i primjere mnogih križeva komponiranih od spaljenih greda, logorske žice, ili oštećenih kipova kao uspomena na strahote koje čovjek može počiniti. [4] [13] [11]

4. Idejno rješenje i njegova realizacija

Sintagma „u početku bijaše Riječ“ iz Ivanova evanđelja mogla bi se na temelju svjedočanstava paleolitskog slikarstva parafrazirati: „U početku bijaše lik (oblik)“. Upravo će se verbalni jezik nadopuniti vizualnom stvarnošću i tako stvoriti novi svijet protkan idejama. Taj verbalni jezik zapisan u Bibliji, Knjizi Postanka, bio je vodilja pri izradi i osmišljavanju idejnog rješenja za crkvu sv. Nikole Tavelića u župi Sivša, filijali Omanjska. Uzor su bila ranija ostvarenja razdoblja umjetnosti, te ranija ostvarenja umjetnika, posebice Le Corbusierovi vitraji u kapeli *Notre Dame du Haut* u Ronchampu.

Sakralno samo po sebi ne bi bilo nikakvo jamstvo za vrijednost djela, ukoliko se ne bi ostvarilo unutar najzahtjevnijih kriterija umjetnički lijepoga. Crkva sv. Nikole Tavelića u Sivši, manja je crkvića građena krajem 20. stoljeća kao takva, hitno joj je trebala intervencija interijera koju je obavio i osmislio arhitekt Josip Ledić. [2] [3] [11]

4.1. Idejno rješenje prezbitarija

Crkva sv. Nikole Tavelića u Sivši crkva je manjih dimenzija, zamišljena kao jedinstveni sakralni prostor, kojeg čini longitudinalni smjer s naglaskom na prezbitarij. Arhitekt je pomno isplanirao prostor prezbitarija: ambon, tabernakul, sedes te oltar, pri tome koristeći prirodne materijale tog podneblja, drvo i kamen. U oblikovanju navedenih elemenata posebnu pažnju pridaje oltaru, centrirajući ga u središte prezbitarija, dajući mu tako na snazi i monumentalnosti (vidjeti sliku 4).

Ambon je realiziran u istom materijalu kao i oltar. Ambon ima značenje u grč. *Anabaiono* = penjem se, idem prema gore. Na predloženom idejnom rješenju naglašen je upravo taj uzlaz na prednjoj kamenoj plohi ambona viticama bršljanovog lišća, zamišljenog kao brončani reljef, koji simbolizira trajnost, ustrajnost u vjeri i vječnost. Uspinjanje bi bilo naglašeno i stepenicama pri dolasku pred sami oltar Riječi. Oltar Božje Riječi motivom bršljana simbolizira vrt. Uz oltar Riječi trebao bi biti i svijećnjak za Uskrsnu svijeću. U prijedlogu idejnog rješenja korpusa u prezbitariju, iznad oltara, u potpunosti je naglašen taj bogoslužni prostor s Kristovim korpusom. Za samu realizaciju križa odabran je materijal drveta koji je u svojoj osnovi plemenit materijal. Na samoj njegovoj površini istakla bi se tekstura udublivanjem te bi se osim razigranosti same teksture površine, karakter dao i dodatnom intervencijom tame oko Kristova bijelog tijela, upečatljiv kontrast kao naznaka Kristova groba. Gledano s likovne strane, postigla bi se određena razigranost i dinamika u strukturi same plohe. Bjelina Kristova tijela, bila bi ostvarena u bijeloj terakoti, simbolizirajući tako emanaciju samog Božanskog. „Ja sam svjetlo svijeta“. Upravo te suprotnosti svijetlog Krista i tamnog križa (vidjeti sliku 4), osim simboličkog značenja, dale bi i jednu snažnu likovnu sugestivnost i suprotnost, kontrast koji bi u njihovom međusobnom odnosu istakao obje naznačene forme. Takvim snažnim suprotstavljanjem nije se išlo u poništavanje jednog ili isticanje drugog od prikazanog sadržaja, već upravo suprotno, Krist je oltar, centar liturgije, a

prikaz Krista simbolizira okupljenost oko toga oltara, to jest okupljenost vjernika, zajednice, oko Krista. Time je zajednica usmjerena prema oltaru. Kristov stol oko kojega se okuplja Kristova zajednica Crkva, ujedno je i Kristov stol njezina spasenja i otkupljenja. Stoga Krist na križu simbolizira suvremenog Krista (križ je prikazan u poliperspektivi), vječnog u svojoj slavi uskrsnuća, ustao iz groba i svojom mučeničkom smrću otkupio naše grijehе. [11] [2]



Slika 4: Kristov korpus u prezbitariju crkve

4.2. Konačno rješenje vitraja

Vitraji u crkvi sv. Nikole Tavelića u Omanjskoj prikazuju tematiku Božjeg stvaranja svijeta kroz sedam dana, u poluapstraktnoj formi, stiliziranih i pojednostavljeni oblika, pojačanih ekspresivnim crtežom. Ideja Božjeg stvaranja svijeta, od malog atoma svjetlosti, mikrokozmosa do makro stvaranja čitavoga univerzuma, protkana je i opisana kroz sedam prizora, sedam dana stvaranja.

U prizorima je prisutan čitav jedan proces oscilacije emocija koje se iz prizora u prizor mijenjaju, pokreću, rasplamsavaju, bujaju, umiruju, bezbrižno lepršaju. U estetskom sagledavanju idejnog rješenja – Božje kreacije stvaranja – u prvom

prizoru, bljesku kreativnosti svjetla, stvoren je misaoni produžetak koji vodi iz prizora u prizor, doživljavajući metamorfozu u dionicama koje opisuju Stvoriteljev kreativni zanos (odvajanje vode od voda, stvaranje bilja i živih bića od stvaranja čovjeka – muškarca i žene). Kreacija i kreativnost Božje ruke (koja se vizualno prikazuje u drugom i šestom prizoru) vizualno je ostvarena ekspresivnim izričajem automatskog crteža, u slobodnoj igri boja (vidjeti sliku 5). Kreacija Božje imaginacije ponire do samoga atoma i njegovih korespondencija. Kako je atom osnovna građevna jedinica tvari, tako da Božje stvaranje dotiče i makrokozmos.

Sedmi vitraj prikazuje Simbol Križa koji osim što simbolizira Sveto Trojstvo, izražava i sintezu franjevačkog *Tau*, simbola franjevačke duhovnosti, sa samim simbolom Kristove muke i patnje. Upravo taj višeznačni simbol franjevačke duhovnosti vodi nas kroz meditaciju nad Kristovom žrtvom i otkupiteljskim činom.



Slika 5: Prva četiri vitrajna prozora s temom Božjeg stvaranja

Kroz ideju vitraja u župnoj crkvi sv. Nikole Tavelića u Sivši prikazano je bogatstvo kolorita ekspresivnog i pomalo infantilnog, razigranog crteža (vidjeti sliku 6). Stilizirane forme pojednostavljene su do te mjere da u svojoj konačnici čine znak, simbol jednog meditativnog pristupa temi. [7] [2]

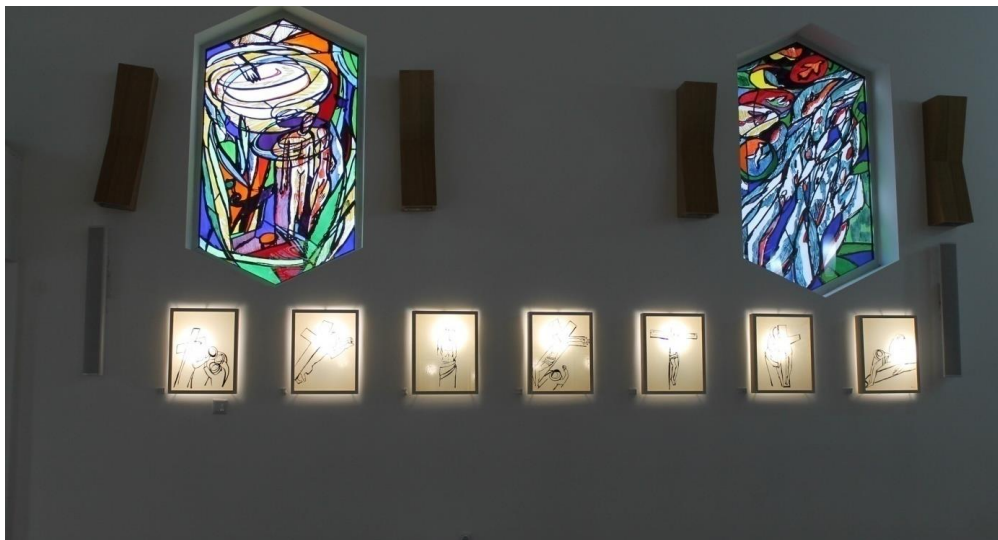


Slika 6: Peti, šesti i sedmi dan Božjeg stvaranja

Kao što Josip Botteri Dini, kada je riječ o vitrajima, govori da slikar mora znati kako je boja ono prvo i posljednje što gledatelj uočava i pamti. Boja je stanje u kojem je ulovljena svjetlost, ritam i glazba. Sjeverna i južna strana crkve bogata je koloritom i simbolima kozmosa, univerzuma, simbolima stvaranja kozmičke liturgije koja emanira iz Božanske svjetlosti. Prozori na kojima vidimo simbole planeta, sunca, mjeseca, zvijezda, munja i vegetacije predstavljaju Božja stvorenja kao očitovanja te kozmičke liturgije. Ovako izražena teologija stvorenja pokušaj je parafraze Franjine Pjesme stvorenja, hvalospjev Božanskoj stvaralačkoj svjetlosti. Svako vrijeme ima pravo na svoj credo, pa su stoga i te kako dobro došla uvijek nova djela i varijacije na poznate iste, uvijek važne, glavne, vječne teme. [11]

4.3. Konačno rješenje Križnog puta

Ispunjenu i realiziranu ideju prikazati kao sažetu cjelinu, uklopljenu u interijer nekog zdanja, u ovom slučaju, sakralnog prostora, za svakoga umjetnika predstavlja veliki izazov.



Slika 7: Postaje križnog puta

Tehnika koju umjetnik koristi, nije nešto što je naknadno nadodano djelu: ona je njegov sastavni dio, proizlazi iz autorove naravi. Svaki je umjetnik koristi na njemu svojstven način, ovisno o formi i sadržaju ideje u djelu. Umjetnička ideja tako je prisno vezana za materijal da raste i nastaje s njom. Križne postaje realizirane su u staklu i drvetu, naknadno oslikanom i osvijetljenom, materijalu rijetko korištenom u oblasti likovne umjetnosti na našim prostorima. Kristov lik osvijetljen je led svjetlom, odvajajući ga tako od ostalih figura. U takvom tehničkom osvjetljavanju Kristova figura dobiva željeni dojam snage i emanacije.

Svjetlost od pradavnih vremena fascinira čovjeka. Ona svojom toplinom i životodajnom snagom život čini mogućim, ugodnim i opstojećim, i nisu joj bez razloga pripisane božanske konotacije ili atributi, niti je bez promišljanja poistovjećena s duhom i duhovnošću. Postaje Križnog puta stoga slave svjetlo (Krista) koje je katalizator i nositelj duhovnosti. Svjetlo, i kada je najmanje veselo, putokaz je prema vrijednostima koje bi i svima nama danas, u vremenu maglovitih vrijednosti, bilo poželjno domašiti, a pojavljuju se sažeto, fokusirano-

emaniraju ga vidljivi (Krist) i nevidljivi (stelarni ili moguće protonski) izvori. Ideja likovne kompozicije Križnih postaja temelji se na učenju neoplatonističke filozofije, postojanja neprekinutog strujanja božanskog duha koji se svjetlosnim emanacijama-isijavanjem božanske milosti i dobrote – od božanskog prauzroka preko božanskog uma i božanske duše spušta do materije – prirode- osvješćujući je, uzdižući i povezujući u jedinstvenu cjelinu s Jednim Bogom. [12] [11] [7]

5. Zaključak

Usmjerenje i cilj ovoga istraživačkoga rada, jeste usvajanje analiziranog, na temelju potvrđenih prethodno istraženih rezultata te prezentiranje ostvarenih doprinosa u vlastitom propitkivanju osobnog izraza u sakralnoj umjetnosti podređenoj liturgiji sakralnog prostora. Umjetnički oblik je iskonski i stvaralački, i on se ne može nasilno ostvariti, razviti ni iz materijalnih ni iz idejnih pobuda toga vremena.

Prodrijeti u neko umjetničko djelo znači razumjeti povezanost njegovih formalnih i sadržajnih elemenata i osjetiti ga kao nešto što je samo po sebi dostatno. Sadržaj se stvara u oblicima, a oblici nastaju zajedno sa sadržajem, što znači kako od tematskog do formalnog vodi izravan i nužan put. Ipak u tom umjetničkom razvojnom procesu karakteristično je to kako oblici, kada se u materijalnom odvoje kao samostalne i izmjenjive tvorevine, postaju sve apstraktniji, sadržajno sve ispražnjeniji pa su tako u svom konačnom prikazu razumljivi samo određenom krugu ljudi. No, pojašnjenja su ponekad nužna. Ovdje put formiranja umjetničkog djela vodi od problema tehničkog postupka, misaonog značenja do slikarskog grafološkog rukopisa.

Djela likovnih umjetnosti također su tragovi što ih likovni umjetnik ostavlja u prostoru u nekom prošlom vremenu da bi se njegova poruka ili postignuti sklad prenosio vremenom beskrajno ili dok ih vrijeme ne izbriše ili čovjek ne uništi.

Ona su uvijek bila predmet vrijedonosnih sudova i smatrana za sastavne dijelove kulturnog naslijeđa koji je zahtijevao posebnu pažnju društva i njegovih predstavničkih tijela zainteresiranih da ih sačuvaju i predaju (ali, ne rijetko, i da ih uklone, unište i zamjene). [11] [5] [1]

Literatura

- [1] Argan, G. C., Studije o modernoj umjetnosti, Nolit, Beograd, 1982.
- [2] Biblija, Stari i Novi zavjet, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006.
- [3] Ivančević, R., Likovni govor, Uvod u svijet likovnih umjetnosti, Profil international, Zagreb, 1997.
- [4] Ivančević, R., Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnoga kršćanstva i uvod u ikonologiju, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990.
- [5] Ivančević, R., Umjetnost i vizualna kultura 20. stoljeća, Profil international, Zagreb, 2012.
- [6] Janson, H. W., Janson, A., Povijest umjetnosti, Dopunjeno izdanje, Hrvatsko izdanje dopunio Radovan Ivančević, Stanek d.o.o. Varaždin, 2003.
- [7] Karaman, A., Izazov nedohvatljivog, Gradine i godine, K-R centar d.o.o., Dubrovnik - Zagreb, 2009.
- [8] Kupareo, R., Umjetnik i zagonetka života, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982
- [9] Pejić, M., Čovjek i kultura, Biblioteka INA, Zagreb, 2004.
- [10] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [11] Škunca, B., i suradnici, Bogoslužni prostor Crkva u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti, Zbornik Savjetovanja za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike, Split, 17. 18. listopada, 1995., Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1996.

- [12] Venturi, L., Historija umjetničke kritike, Kultura, Beograd, 1963.
- [13] Vladić, V., Usud etičkoga suda, Matica hrvatska, Naklada Društva hrvatskih književnika Herceg-Bosne, Mostar, 1998.
- [14] <https://darkroom.ribaj.com/800/06e23936c6811a881cfcc35383117dd3:75148fd61fdd0ccacda89aaa4723d6be/chapel-of-notre-dame-du-haut-ronchamp-le-corbusier>
- [15] <https://hr.architecturaldesignschool.com>light-matters-le-corbusier>
- [16] <https://hrcak.srce.hr/file/126913/Ivan-Koprek>
- [17] <https://hrcak.srce.hr/file/287243/Intervju-s-Boterijem-Dinijem>
- [18] <https://hrcak.srce.hr/file/310100/Sakralna-umjetnost-i-beskonačnost>
- [19] <https://hrcak.srce.hr/file/39488/Fra-Mirko-Jozić-Crkva-i-umjetnost>
- [20] <https://hrcak.srce.hr/file/40045/Rus-nestaje-li-skralne-umjetnosti>
- [21] www.hr.wikipedia.org/wiki/Sagrada-familia

Radić, S.

SIMBOLIKA CRTEŽA

Sažetak: U članku je predstavljen novi pristup u analizi simbolike crteža. Istraživački je rad započeo od analize osnovnih simbola, a zatim se usmjerio na njihovu ulogu u likovnim djelima koja su slobodno izabrana kao podloga za analizu vlastite simbolike. Vrhunac i konkretizacija cjelokupnoga istraživanja realizirali su se u završnoj točki, što je predstavljao originalan teorijski i slikarski doprinos u analiziranoj temi. Vlastita simbolika stvara novo značenje za prethodno usvojene simbole kao novonastali pečat s jedne strane ili se s druge strane izdvaja po zasebnom, individualnom pristupu u kojem autor osobno svjedoči stvaranju simbola. Na sličan će način netko analizirati i definirati njezinu vrijednost kao što se danas analiziraju i definiraju vrijednosti i značenja postojećih simbolika. Uz vlastitu simboliku priložen je i vlastiti signum u čijem se kreiranju primjenjuje organizirana likovna kvaliteta utemeljena na zakonima stvaralačke prakse, kreativnosti, osobnih doživljaja i emocija. Ovaj simbol vizualno predstavlja suvremeni događaj u vremenu i prostoru. Konačno, kao slobodan stvaralački i dinamičan izraz, predstavlja suvremenu ikonografiju.

Ključne riječi: simbol, crtež, vlastiti doprinos, signum

Podatci o autorici: prof. dr. art. Radić S[ilva], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, silva.radic@alu.sum.ba

Radić, S.

SIMBOLICS OF DRAWING

Abstract: An article and art work present a new approach in analysis of symbolics of drawing. The research work starts from the analysis of drawing symbolism, and then focuses on their role in painting works which are chosen as a basis for the analysis of own symbolism. The peak and concretization of the entire research are finished in the final theoretical chapter, or final paintings of the cycle, which represented the original theoretical and painting contribution in the analyzed topic. Personal symbolics creates a new meaning for previously adopted symbols as a newly appearing seal on the one hand or on the other hand it stands out by separate, individual approach in which the author personally witnesses creation of a symbol. Someone will analyze and define its value in a similar way as values and meanings of existing symbolics are analyzed and defined today. Attached along with personal symbolics is a personal signum, the designing of which applies organized artistic quality based on laws of creative practice, creativeness, personal sensations and emotions. This symbol visually represents a modern event in time and space. Finally, as a free creative and dynamic expression, it represents modern iconography.

Key words: symbol, drawing, own contribution, signum

Author's data: Prof. Ph. D. Radić S[ilva], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, silva.radic@alu.sum.ba

1. Uvod

Sve je počelo od crteža. Pod izrazom „crtanje“ podrazumijeva se prenošenje privida promatranoga predloška pomoću čistih linija koje prikazuju samo obrise i bridove. [10] Konstrukcije linearne perspektive često se razlikuju od stvarnih ili stvarno mogućih privida, pa ih je katkad nemoguće vidjeti u prostoru na način kako su iskonstruirane. Crteži prostora i predložaka u prostoru uvijek će djelovati prirodno, jer će dočarati sliku prostora ili predloška koja će se dobiti iz neposrednoga promatranja. Kako bi se prema određenoj potrebi i želji neku stvarnost deformiralo u bilo kojem smislu, zbog doživljaja ili uvjerenja, likovnoga, tehničkoga, filozofskoga..., potrebno je vidjeti i poznavati prirodu predloška. Potrebno je točno poznavati stvarni privid, a potom ga mijenjati, preformirati ili deformirati, odnosno pojednostavljivati od plošnoga rješenja pa nadalje, do apstraktne likovne realizacije. Međutim, svaka transformacija mora uvijek ovisiti i rezultirati samo htijenjem umjetnika i polaziti od stvarnosti, a ne biti slučajnost ili posljedica „neznanja“.

Simboli su u središtu stvaralačkoga života, odnosno oni su njegova jezgra. Otkrivaju tajne nesvjesnoga, vode do najskrivenijih pokretača djelovanja, otvaraju duh prema nepoznatom i beskonačnom. U govoru, kretnjama ili snovima čovjek se služi simbolima. Oni oblikuju želje, potiču na djelovanje, upravljaju postupcima, začetak su uspjeha ili neuspjeha. Predmet su zanimanja mnogih disciplina kao što su povijest civilizacija i religija, lingvistike, antropologije, kulture, kritike, umjetnosti, psihologije i medicine... Sve duhovne znanosti, sve umjetnosti i umjetničke tehnike susreću na svome putu simbole. Čovjek živi u svijetu simbola, svijet simbola živi u čovjeku. [5] [6]

Pored analize uporabe četiri temeljna simbola, nužno je istaknuti osnovna načela formata, kao i usklađenost cjeline i pojedinih njezinih dijelova kroz različite metode. Kanonska načela proporcija provedena u formatu poštuju se u potpunosti s ciljem da se izvedeni oblici apsolutno prožmu, odnosno sjedine i

usklađene. Ovakva su nastojanja nagovještavala sličnost promatranih crteža, a također su osiguravala i njihovu neponovljivost. U promišljanju odnosa cjeline i dijelova, dijelova koji u umjetninu nužno uvode slučajnost, stvorena su različita rješenja. Zapovjedna pravila postala su neobično živi poticaji. [10] [13]

Primjeri, predstavljeni u ovom članku, u kojima je nezaobilazna analiza harmonije likovnoga djela nisu raspoređeni po nekome redosljedu, nego su slobodno izabrani kao podloga za analizu vlastite simbolike. Strukturalno promatranje dopušta usporedbu djela iz različitih razdoblja, koja su stvarana različitim tehnikama i koja se mogu naći jedno uz drugo po svojstvima istovrsnoga likovnog polja. Pored ostaloga, zasluga likovne umjetnosti prošloga stoljeća je i u činjenici kako se čistoćom likovnih poetika povezuje na sasvim novi način cjelokupna likovna produkcija, odnosno dokida se ne previše jaka konvencija kronologije i katkad neutemeljena nadahnuća starim kulturama i općenito poviješću i likovnošću.

2. Analiza osnovnih simbola

2.1 Križ

Križ je jedan od onih simbola koji se potvrđuju od najranijih vremena. Uz centar, krug i kvadrat, križ je jedan od četiri temeljna simbola. On uspostavlja vezu između preostala tri. Presijecanjem dvaju pravaca u središtu, križ otvara središte prema van. U krug se upisuje dijeleći ga na četiri segmenta. Kad mu se pravilni krajevi povežu dobiva se kvadrat. Ako krajevi i nisu pravilni i ako se povežu s četiri pravca, od križa ponovno nastaje četverokut i trokut. Iz tih jednostavnih zapažanja proizlazi najsloženija simbolika. Ona je urodila najbogatijim i najuniverzalnijim jezikom. [5]

Poput četverokuta, odnosno kvadrata, križ simbolizira zemlju, ali on izražava i njezine prijelazne, dinamičke i suptilne aspekte. Simbolika broja četiri velikim se dijelom povezuje sa simbolikom križa, posebice po određenoj igri odnosa

unutar broja četiri i četverokuta, odnosno kvadrata. Križ ima funkciju sinteze i mjere. On je veliki put povezivanja. Rasijeca, određuje i mjeri svete prostore kao što su hramovi, ocrtava gradske trgove, presijeca polja i groblja, sjecište njegovih krakova označava raskrižja i obično se u toj središnjoj točki dižu žrtvenici, kamene oznake, spomenici, jarboli... Premda mu je osnovna sila centripetalna, ona je istodobno i centrifugalna, događa se širenje i zračenje, ali i skupljanje i ponavljanje. Također, križ posjeduje i vrijednost uzlaznoga simbola. U istočnjačkim legendama križ ima simbol mosta ili ljestava po kojima se ljudske duše penju prema Bogu. [5]

Kršćanska je predaja obogatila simbolizam križa zbrojivši u njegovoj slici povijest spasenja i muku Spasiteljevu. Križ simbolizira Raspetoga, Krista, Spasitelja, riječ, drugu osobu Trojstva. On je i više nego lik Isusa Krista, jer se poistovjećuje s njegovom ljudskom poviješću, a štoviše, i s njegovom osobom. Nema življega i prisutnijeg simbola danas u svijetu od križa. Kršćanska se ikonografija njime poslužila kako bi izrazila Mesijinu patnju, a i njegovu prisutnost. Naime, dobiveno je značenje „gdje je križ, tu je i Raspeti“. [1] [5]

Keltski je križ upisan u krug čiji rub, odnosno kružnicu, prelaze krakovi križa. Time on združuje simbolizam križa i simbolizam kruga. Simbolika križa u Aziji temelji se na činjenici kako križ tvori križanje usmjerenih osi koje se mogu različito promatrati. Vertikalna os povezuje hijerarhiju stupnjeva ili stanja bića, a horizontalna se os može promatrati kao razvitak bića do određenoga stupnja. Usmjereni križ, koji dijeli krug na četiri dijela, posrednik je između kruga i četverokuta, između neba i zemlje, što znači simbol prijelaznoga svijeta, simbol sveobuhvatnoga Čovjeka u kineskom Trojstvu. Vrijedi spomenuti križni tlocrt indijskih hramova i crkava, gdje glava odgovara apsidi, ruke transeptu, tijelo i noge lađi, a srce oltaru ili lingamu. U Egiptu je križ s drškom, *ankh*, simbol milijuna godina budućega života. Ovaj znak tvori okrugla kopča s koje visi neka vrsta T-križa, nalik na čvor vrpce. Ovaj križ nalazi se u rukama većine božanstava kao amblem božanskoga života i vječnosti. U afričkoj umjetnosti

brojni su križni motivi s crtama i puni su različitih značenja. Križ ima ponajprije kozmičko značenje. Pokazujući četiri strane svijeta on predočuje cjelokupnost svemira. Kad se na svakome kraju veže jedan krug, križ simbolizira sunce i njegovu putanju. Također, kod američkih Indijanaca i kod Europljana rimski je križ simbol stabla života, koje se katkad predočuje u jednostavnome geometrijskom obliku, a katkad u obliku razgranatih ili lisnatih krajeva. [5]

Iz svega naznačenog može se sa sigurnošću izvesti zaključak kako je križ sveobuhvatan simbol, odnosno da je simbol cijeloga svijeta.

2.2 Kvadrat

Kvadrat je, uz središte, krug i križ, uvršten u četiri temeljna simbola. Po različitim tumačenjima on je simbol zemlje u opreci s nebom, ali je također na drugoj razini i simbol stvorenoga univerzuma, zemlje i neba, naspram nestvorenoga i stvoritelja, odnosno on je antiteza transcendentnoga. Simbolizira zaustavljanje ili odabrani trenutak. Kvadrat sadrži pojam mirovanja i ukrućenja, odnosno učvršćenja u savršenstvu. [5] [12]

Mnogi sakralni prostori i detalji u njima imaju četverokutan oblik, također i žrtvenici, hramovi, gradovi i vojnički logori. Često se kvadrat upisuje u krug koji je vrh okrugloga brežuljka (primjeri logora i hramova) ili u dno kruga što ga zatvaraju brežuljci (kao u Rimu).

Kvadrat i krug u sebi apsolutno su lijepi po riječima grčkoga filozofa Platona. Simbolika kvadrata i simbolika broja četiri dodiruju se. Broj četiri je, dakle, broj božanskoga Savršenstva. Općenito, on je broj potpunoga razvitka objave, simbol ustaljenoga svijeta. [6] Taj se razvitak odvija počevši od nepomičnoga središta preko glavnih pravaca križa. Križ u kvadratu dinamički je izraz četverodjelnosti.

Kvadrat je temeljni oblik prostora, dok su krug, a posebice spirala, temeljni oblici vremena. I u kineskom predanju prostor je četvrtast, a iznad svake strane svijeta po jedna je planina. U sredini je car koji sa svake strane svijeta prima

povoljne utjecaje, a tjera štetne. Grad, središte prostora, četvrtast je i okrenut na četiri strane svijeta. Lože tajnih društava četvrtaste su s vratima kojima odgovaraju četiri elementa. Drevni kineski univerzum, u stvari idealni plan lože, niz je umetnutih kvadrata. Isti se kozmički simbolizam orijentiranoga kvadrata nalazi u Koreji, Vijetnamu, a posebice Kambodži, i to ne samo u tlocrtu hramova nego i u rasporedu kraljevstva. [5]

U platonovskim se teorijama četveročlanost odnosi na materijalizaciju ideje, a tročlanost na samu ideju. Prva izražava suštine, a druga pojavnost. Dok tročlanost proizlazi iz simbolike vertikalnosti, četveročlanost pripada simbolici horizontalnosti. Po Plutarhu Pitagorejci su utvrdili kako kvadrat spaja moć Reje, Afrodite, Demetre, Hestije i Here. Kvadrat je značio kako se Reja, majka bogova i izvor trajnosti, očitovala o promjenama četiriju elemenata koje simboliziraju Afrodita, voda koja rađa, Hestija, koja je vatra, Demetra, koja je zemlja i Hera je zrak. Kvadrat je simbolizirao sintezu ovih elemenata. I u kršćanskoj predaji kvadrat, zbog istostraničnosti, simbolizira svemir. Njegova četiri kutna stupa označuju četiri elementa. Kvadrat je, uostalom, stabilnoga značenja. [5]

U arhitektonskoj kompoziciji bitni su simetrija i proporcije. Romanička se crkva nadahnjuje hramom koji, po predaji, u svojim proporcijama predstavlja čovjekov hram. Dimenzije mu se mogu upisati u kvadrat. Međutim, romanička crkva nije samo kvadratična, nego je ponegdje i okrugla. Tako se dobiva i drugi simbol, od onoga prostornog i vremenskog prelazi se na nebo vječnosti. Crkva više nije polazište duhovnoga razvoja, nego simbolizira njegovu krajnju točku. Prema legendi o osnutku Rima, grad je imao kružni oblik, ali su ga suvremenici nazivali *urbis quadrata*. Rim je bio istodobno i krug i kvadrat. Prema jednoj teoriji riječ *quadrata* znači četverodijelna, odnosno kružni grad koji je dvjema arterijama podijeljen na četiri dijela. Prema drugoj je teoriji proturječnost bila tek simbolična, odnosno vizualna predodžba nerješiva matematičkoga problema kvadrature kruga. [5] [6]

Kvadrat kao simbol zauzima značajno mjesto i u islamskim predajama. Također, na drevnom Istoku kod Babilonaca, kvadratom bi se naznačio broj računa, odnosno izražavao je pojam, značio je zbrajanja unutar određene granice. On odgovara zemaljskoj granici. Ne doima se toliko starim koliko krug, pa se s pravom postavlja pitanje nije li kvadrat njegova izvedenica. Povezivanje kruga i kvadrata uvijek upućuje na odnos neba i zemlje.

2.3 Krug

U prethodnom je tekstu već naznačeno kako je krug također jedan od temeljnih simbola. Krug je ponajprije proširena točka i od točke počinje „savršeno širenje“. Oni su srodni po svome savršenstvu. I točka i krug imaju zajednička simbolička svojstva kao što su savršenost, homogenost, odsutnost razlikovanja ili podjele... Krug može simbolizirati ne samo skrivena savršenstva praiskonske točke, nego i nastale posljedice. A posljedica može biti i stvoreni svijet sa svim svojim mijenama. Koncentrični krugovi predočuju stupnjeve bitka, odnosno stvorene hijerarhije. Kružno je gibanje savršeno, nepromjenjivo, bez početka, bez kraja i bez odstupanja. Ono simbolizira vrijeme, a vrijeme se definira neprekidnim i nepromjenljivim slijedom istovjetnih trenutaka. Krug simbolizira i nebo kružnoga i nepromjenjivog gibanja. [5] [11]

Krug je znak ishodišnoga jedinstva i znak neba. On je razvijanje središnje točke, a sve točke kružnica nalaze se u središtu kruga koje je njihov početak i njihov kraj. Krug je i lik nebeskih ciklusa, znak je sklada, pa se arhitektonske norme često zasnivaju na razdiobi kruga. Praiskonski je oblik zapravo kugla, lik jajeta svijeta. Međutim, krug je kalež ili projekcija kugle. Prijelaz kvadrata u krug prijelaz je prostorne kristalizacije u nirvanu, u ishodišnu neodređenost. Prema kineskoj terminologiji to je prijelaz zemlje u nebo. [11]

Simbolizam ipak nije uvijek tako jednostavan, jer nebeska nepromjenjivost nalazi svoj izraz i u kvadratu, a zemaljske promjene u krugu. Oba se aspekta primjenjuju i prožimaju u tradicionalnom indijskom graditeljstvu koje se zasniva

na preobrazbi kruga u kvadrat i kvadrata u krug. Krug, simbol oživljenja, uobičajeni je oblik svetišta kod nomadskih naroda, dok je četverokut oblik hramova kod naroda sa stalnim boravištem. Oblik kruga, kombiniran s oblikom kvadrata, evocira ideju kretanja i promjene reda ili razine. Kružni lik pridružen četverokutnom liku ljudska psihologija tumači kao dinamičku sliku dijalektike između transcendentnoga nebeskog, kojemu čovjek teži, i zemaljskoga, gdje se trenutačno nalazi i gdje sebe shvaća nikako drukčije nego samo kao subjekt prolaska. [5]

Krug je i simbol vremena, kotač koji se okreće. Od najranijega doba krugom se iskazivala cjelovitost, savršenstvo, njime se vrijeme obuhvaćalo kako bi se točnije mjerilo. Babilonci su krug podijelili su na 360 stupnjeva i rastavili ga na šest segmenata od 60 stupnjeva. Babilonsko vjersko umovanje izvelo je iz njega pojam beskonačnoga, cikličkoga, sveopćeg vremena. Naslijedila ga je antika, primjerice grčka epoha, u liku zmije koja se grize za rep. U kršćanskoj ikonografiji motiv kruga simbolizira vječnost, a tri spojena kruga simboliziraju sveto trojstvo. I u sjevernoameričkih Indijanaca krug je simbol vremena jer „dnevno vrijeme, noćno vrijeme i mjesečeve mijene krugovi su iznad svijeta, a vrijeme godine krug je oko ruba svijeta“. [5] U keltskoj tradiciji krug ima magijsku funkciju i vrijednost. On simbolizira čarobnu granicu nepremostivoga. Simbolizam kruga je dvostruk, magijski i nebeski.

U islamskoj predaji od svih oblika kružni se smatra najsavršenijim. Pjesnici kažu kako je krug što ga tvore usta najljepši oblik, jer je savršeno okrugao. U islamskoj arhitekturi postavio se problem prijelaza s četverokuta na krug, budući je mjesto okupljanja vjernika četverokutna dvorana, ali je samo kupola bila dostojna predočiti božanski neizmjerljivu veličinu. [5]

Općenito, krug je simbol onoga što je nebesko, dakle neba, Boga i duše. Već u Babilonaca postoji spoj nebo-zemlja koji se iskazuje krugom i četverokutom. Četverokut skuplja u granici, a krug izražava neograničeno. Kao oblik koji obavija, krug je i simbol zaštite koju jamči unutar svojih granica. Otud u magiji

uporaba kruga kao obrambenoga pojasa oko grada, oko hramova, oko grobova, koji će spriječiti neprijatelja, lutajuće duše i demone. Borci bi prije nego započnu borbu nacrtali krug oko svojih tijela. Zaštitni krug kod pojedinaca poprima oblik prstena, narukvice, ogrlice, pojasa ili krune. Ti krugovi nisu bili samo ukras, nego i stabilizatori koji su odražavali koheziju duše i tijela.

2.4 Centar

Posljednji od četiriju temeljnih simbola je centar. U literaturi tumači se kao apsolutna zbilja. Moguće ga je pojmiti i kao žarište dinamičkoga intenziteta, odnosno kao mjesto u kojem je energija najkoncentriranija. Pascal kaže da je „Bog kugla čije je središte posvuda, a obodnica nigdje“. To znači kako je njegova prisutnost i sveobuhvatna i neograničena, kako je ona u nevidljivu središtu bića neovisno o vremenu i prostoru. U simbolici se, dakle, središte ne smije shvaćati samo kao statički položaj. Ono je žarište odakle polazi kretanje od jednoga prema mnogostrukom, od unutarnjega prema vanjskom. Centar svijeta često se prikazuje nekom uzvisinom, planinom, brijegom, stablom ili kamenom. Međutim, ako je to jedino središte svijeta na nebu, nije i na zemlji. Svaki narod, a može se reći i svaki čovjek, ima svoj centar svijeta, svoju točku gledanja, svoju magnetsku točku. Središte simbolizira spojnu točku između čovjekove kolektivne ili individualne želje i nadljudske moći koja je sposobna tu želju zadovoljiti. Svejedno je radi li se o želji za znanjem, želji za ljubavlju ili primjerice samo želji za slobodnim djelovanjem. Ondje gdje se ta želja i takva moć sastaju, središte je svijeta. Centar se naziva i zemljinim pupkom. Kod pojedinih se naroda pupku daje posebna dimenzija. [5]

U svome tzv. horizontalnom zračenju centar se može promatrati kao slika svijeta, mikrokozmos koji u sebi samome sadrži virtualnost svemira. S druge strane, u svome vertikalnom zračenju promatra se kao prolazno mjesto, kao put između nebeskih, zemaljskih i podzemnih razina, kao prag koji treba

prekoračiti, pa prema tome i prag raskida. Kritički centar je ona točka najvećega intenziteta, točka odluke, odnosno linija razdiobe.

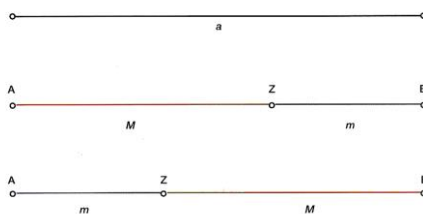
Pojedinim se likovima pridaje centralna funkcija, primjerice Kristu. Promatrajući bezbrojna umjetnička djela s njegovim likom proizlazi središnjost njegove funkcije. Ova djela po samom položaju Mesije očituju smisao njegova spasonosna poslanja. Također se navodi primjer Karla Velikoga gdje su se četiri slova njegova imena *Karolus*, četiri suglasnika, pružala u pravcu četiriju stožernih točaka, a u središnjem rombu okupili su se samoglasnici. Takav raspored centra koji upravlja i stožernih točaka, koje se ujedno i usklađuju i pokoravaju, nalazi se u svim potpisima Karla Velikoga. Ime, slovo, znak, točka u središtu nekoga lika otkrivaju kod simbolizirane ličnosti, ulogu stožera na kojem sve počiva i o kojem sve ovisi.

U psihoterapiji su središtu priznate tri bitne funkcije, bilo da je ono arhetip, totem, simbol, mit, pojam ili neki jasno definirani, ali loše konceptualizirani poriv. Prva je funkcija centra u postupnom sistematiziranju sadržaja onoga imaginarnog. Druga mu je funkcija u pojačanju intenziteta unutarnjih podvojenosti, pa prema tome i dinamizma pokretačkih ideja i zabrana. Treća bi funkcija centra bila u težnji prema izvanjskoj projekciji različitim vrstama stvaranja ili djelovanja. [5] Centar je simbol i organizatorskoga načela. Primjerice, kad je riječ o organiziranju središnje vlasti, ona organizira državu, skupine država, svjetski poredak... U nekome višem smislu, centar organizira svemir, biološku evoluciju i duhovno uspinjanje. U ovome se simbolu može opaziti jedno oponiranje neorganiziranoj kaotičnoj zbrci, koje bi trebalo pridonijeti novim oblicima i organiziranom kozmosu u cilju uspinjanja prema svjetlosti, živoj organizaciji i duhovnom postanku. [5]

3. Primjeri

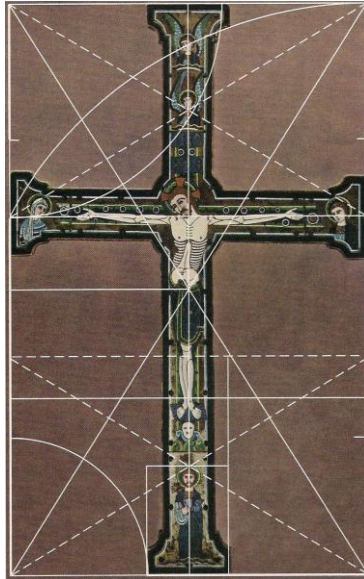
3.1 Zlatni rez u primjeru raspela iz XII. stoljeća

Zlatni rez ima dugu tradiciju u zapadnoj kulturi. Poznat je i pod nazivima „božanski omjer“, „sveti rez“ ili Φ (grčki simbol *fi*, matematički simbol zlatnoga reza). [7] U isto je vrijeme jednostavno i zagonetno načelo koje se beskonačno ponavlja u prirodi, umjetnosti i znanosti. Neizmjeran je niz primjera u kojima se zlatni rez može pronaći. Primjerice, u građi biljaka, rodoslovnim stablima pčela, u piramidama i gotičkim katedralama, na renesansnim slikama, u ljudskom tijelu ili u školjkama... Matematičari koriste grčko slovo Φ za označavanje zlatnoga reza, a može se prikazati i preko formule $(1 + \sqrt{5})/2$ ili brojkom 1,6180339... [13]



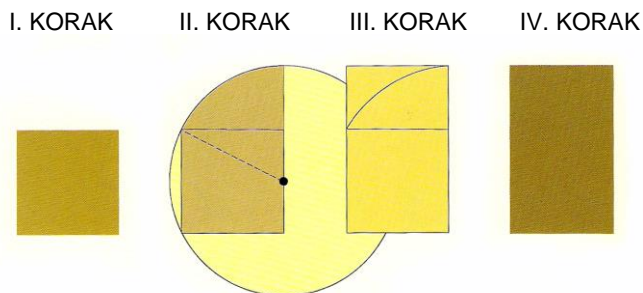
Slika 1: Podjela dužine po zlatnome rezu [13]

Ako se omjer želi opisati brojevima koristi se crta koja se dijeli na dva dijela. Kako bi se na najbolji mogući način opisala određena proporcija postavlja se znak jednakosti između dva odgovarajuća pokazatelja. Kao što je istaknuto na početku ovoga primjera matematički opis zlatnoga reza označen je s grčkim simbolom Φ . Riječima je opisan odnos zlatnoga reza na jednome pravcu podijeljenom na dva dijela. Ovaj se odnos može vidjeti na slici 1 gdje je omjer između cijeloga pravca i većega dijela isti kao i omjer između većeg i manjeg dijela, odnosno $a / M = M / m$. Veći odsječak na dužini ove zlatne podjele zove se *maior* (M), a manji *minor* (m). Na ovoj slici točka Z dijeli dužinu od točke A do točke B (dužina a) na maior i minor po zlatnome rezu. [7]



Slika 2: Raspelo iz XII. stoljeća [13]

U okviru prvoga primjera opisat će se raspelo iz XII. stoljeća koje se ucrtava u savršeni zlatni pravokutnik, odnosno auron. Zlatni pravokutnik ili auron najjednostavnije je objasniti slikovnim prikazom izvedenim u četiri koraka. [7]

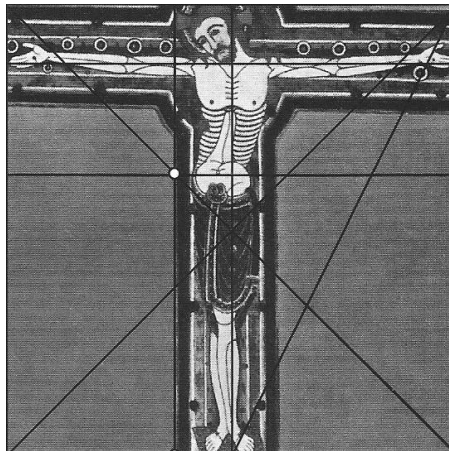


Slika 3: Konstrukcija zlatnoga pravokutnika ili aurna [7]

Prvi je korak izrada jednostavnoga kvadrata kao što je prikazano na slici 3. Nakon toga, u drugom se koraku povlači crta od točke središta jedne stranice kvadrata do suprotnoga kuta, poput radijusa. Napravi se luk koji će odrediti granice novoga pravokutnika. U trećem se koraku dovrši pravokutnik koristeći

krajnje točke luka. I na koncu izreže se dobiveni pravokutnik u četvrtom koraku. Ovaj se oblik od antičkih vremena smatra zlatnim pravokutnikom ili auronom.

Prema proporcijama kako se shvaćaju po klasičnom grčkom kanonu može se vidjeti na slici 4 kako je Kristov lik smješten u strogoj kvadratnoj formi. Načelo je podjela kvadratne stranice po srednjim i krajnjim članovima. Tri su zlatne podjele u ovome kvadratu. Jedna je na visini pupka kao maior kvadrata. Minor je ponovno podijeljen na dva člana, gdje je prvi u visini ruku, a u drugom je Kristova glava sa svetokrugom.

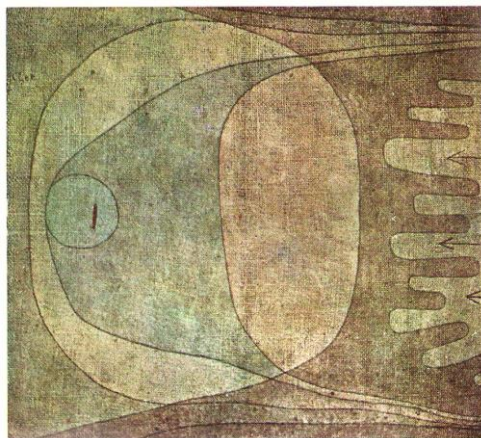


Slika 4: Kristov je lik obuhvaćen strogim kvadratom [13]

Promatrajući cjelovito djelo na slici 2 može se zaključiti kako se sa svih strana postignuti prizor objedinjuje u skladno proporcioniranu cjelinu. Geometrijsko izvođenje opisane strukture moglo bi se nazvati formalnim s jedne strane, a s druge semantičkim budući se zasniva na hijerarhiji sastavnica u znaku. Krist, majka Marija, najdraži apostol, anđeli, smrtni Adam i svetac postavljeni su u skladne relacije, u uređenost oblika, sadržaja i smisla. Ako raspelo nije uvijek oblikovano u zlatnom pravokutniku, nego je ucrtano u neki drugi kanonski format, primjerice dijagon, format tri naspram četiri opisan u Pitagorinu trokutu, u biauronu, ili sikstonu, ipak je redovito u oblicima dominantna zlatna podjela.

3.2 Simbolika u slici Paula Kleea

U Kleeovoj slici *Strah* izražajnu ulogu imaju linije koje prožimaju cijelu sliku. Linije crteža ulazeći u sliku tvore zatvorene oblike, a izlazeći iz nje otvaraju sliku prema van. Pored crteža koji je dominantan u ovoj slici, također i boje svojim samo neznatnim kretanjem uravnotežuju kompoziciju. [3]



Slika 5: Paul Klee, *Strah*, 1934. [3]

Liniji, koja ulazi u sliku s desne gornje strane i koja oko sredine izlazi van, odgovara jedna linija u donjem dijelu koja se nešto duže zadržava na slici. Druga linija, koja dolazi s desne strane, opisuje na slici jednu nepravilnu krivulju, izlazi ponovno na desnoj strani, ali u donjem dijelu slike. Treća linija dolazi s lijeve strane, siječe drugu liniju, zatvara s njom nepravilnu plohu i izlazi u donjem lijevom kutu. Uzajamnim kretanjem linija slijeva i zdesna stvorio se jedan zatvoreni nepravilni oblik. Ako se ovim linijama pridodaju još dvije linije, koje dolaze s desne strane, onda nastaje drugi oblik koji nije u potpunosti zatvoren. Na lijevome rubu toga oblika nalazi se jedna u sebe zatvorena linija koja tvori krug. U desnome dijelu nepravilnoga kruga nalazi se kratka vertikala. U daljnjoj analizi može se vidjeti kako na desnoj strani u sliku ulazi još jedna linija koja krivuda, s prekidom, u devet isturenih krakova. Njezino usmjerenje prema lijevoj strani naglašeno je s odgovarajućim strelicama. Prateći kretanje

linija može se primijetiti kako one s lijeve strane tvore sve zatvorenije oblike. Prema njima nadiru oblici određeni kontinuiranom vijugavom linijom. Ovo nadiranje i zatvaranje u sebe također je izraženo i bojom. Smeđa se sve više uvlači u modru, koja kao čista postoji samo u posve izdvojenom malom krugu. Shema kompozicije slike ovdje se izjednačuje s crtežom. Međutim, osim nje postoji još i kompozicija boja koja se samo djelomično poklapa s kompozicijom crteža. Kretanju linije zdesna nalijevo suprotstavlja se kretanje boja u obrnutom smjeru, čime se kompozicija uravnotežuje i zaustavlja na samoj plohi. Linije, koje kao da se nastavljaju izvan okvira slike, otvaraju kompoziciju na dvije strane, sugerirajući dalje plošno kretanje.

Stupnjevanjem različitih tonova modre i smeđe boje, nanesenih tankim namazima, stvoreno je neznatno kretanje različitoga intenziteta. Tako je u određenom smislu uravnotežena samo plošna linearna dinamika crteža. Tanki crveni potez krajnji je doseg kretanja boja i predstavlja čvrno mjesto u kojemu se gibanje napinje, odnosno zaustavlja. Oblici koje linije zatvaraju i oblici određeni tonovima boja nepravilni su, zaobljeni, rezultat su kretanja više linija i postojanja jednoga tona. Samo je kružni oblik cjelovit i izdvojen, a ostali oblici, bilo zbog sugeriranoga nepotpunog prisustva na slici, bilo zbog međusobnoga prekrivanja, djeluju fragmentarno, ali slojevito.

3.3 Simbolika u slici Vasilija Kandinskog

Na slici *Prema gore* Vasilija Kandinskog svjetliji su tonovi različitih boja tako da ne omogućuju samostalno isticanje i kretanje, ali u međusobnom pretapanju i miješanju ipak proizvode određeno gibanje. Osim toga, oni ispunjavaju međuprostore otvorene usmjerenjima boja i crteža. Reduciranjem vanjskih pojava još je jasnije došla do izražaja unutarnja bit slike. Utjecaj na osjetila promatrača trebao se postići više psihičkom nego fizičkom snagom boje i oblika.

U svome programatskom tekstu „O duhovnom u umjetnosti“ autor uspostavlja tabulaturu unutarnjih vrijednosti boja i oblika. Radi se o osnovnim uzorcima koji dopuštaju nebrojene varijacije i kombinacije. Postoje hladne i tople, svijetle i tamne, oštre i podatne, mekane i tvrde boje. [15]



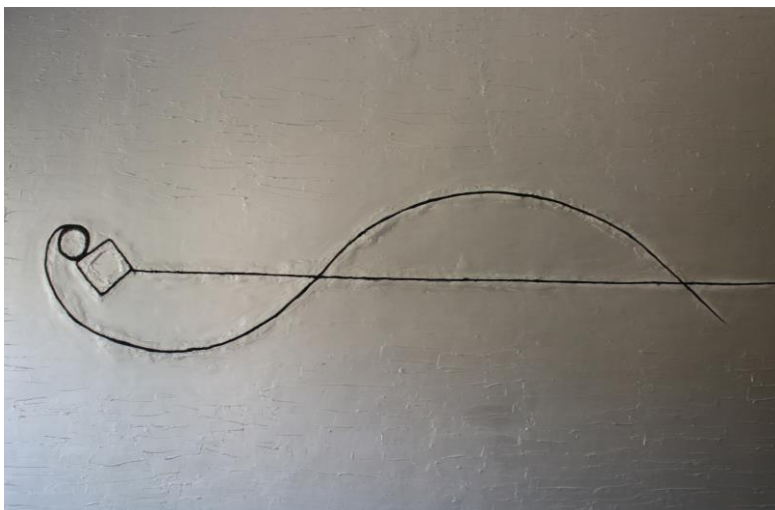
Slika 6: Vasilij Kandinski, *Prema gore*, 1929. [3]

Na ovoj slici napetost između plave i žute boje označava hladnoću i toplinu, duhovnost i putenost. Ako se ta napetost poništi, nastaje zelena kao boja mira. Bijela boja djeluje kao „velika šutnja“, crna zvuči poput „mrtvog ništavila nakon što se ugasi sunce“, siva je „bezvučna i nepokretna“, narančastocrvena budi dojam snage, energije radosti slavonske, dok boja cinobera predstavlja „ravnomjerno užarenu strast“. Također, oblik ima svoj karakter i raspoloženje. Tako za Kandinskog oblik kruga predstavlja savršenstvo, nadsvođeni polukrug predstavlja mir, a uspravni trokut energiju. Trokutasti oblici su žuti, a krug ili kružni odsječci su plavi. Značajnu ulogu pri analizi oblika ima njihova usmjerenost. Primjerice, uspravan trokut ima drukčije značenje i izaziva različito raspoloženje od trokuta usmjerenog vrhom prema dolje. Ista argumentacija vrijedi i za liniju. Horizontalna linija znači mir, linija usmjerena prema gore znači radost, a usmjerena prema dolje tugu.

Svoje psihološko značenje ima i snaga kojom je linija provučena. Značajno je vidjeti smanjuje li se linija ili se povećava, je li povučena tankom ili debelom crtom. Tako se s vremenom razvija potpuno novi „linijski vokabular“. Slikarstvo postaje pismom koje treba naučiti čitati. Njegove su riječi boje i oblici, a linije predstavljaju znakove interpunkcije. One bi u promatraču s vremenom trebale izazivati isto onako precizne asocijacije poput poznatih riječi svakodnevnoga govornog jezika. [15]

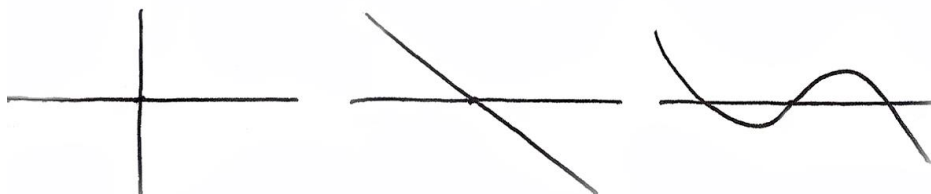
3.4 Analiza slike Ponoć u Parizu, Jutro u Londonu, Praznik u Rimu

Na monokromnoj plohi likovni se elementi svode na najelementarnije oblike, na geometrijsku jednostavnost. Raspored elemenata je horizontalan i uravnotežen. Budući umjetničko izražavanje ima svoja pravila koja se slažu s glavnim zakonitostima umjetnosti i života, sa zakonima ravnoteže, od njih ovisi stupanj usklađenosti koji se može ostvariti. Ravnoteža se postiže pomoću čistih likovnih sredstava sastavljenih od suprotnosti, crteža naspram pozadine, odnosno crne boje crteža na svijetlosivoj pozadini. Riječ je o dinamičnom dualizmu, o cjelovitom dojmu uspostavljenoga jedinstva suprotnosti. Na slici 7 crtež se svodi na dvije linije koje se prepliću i dva oblika, odnosno dva simbola.



Slika 7: *Ponoć u Parizu, Jutro u Londonu, Praznik u Rimu*, 2012.

Oblik jednostavnoga križa je kroz povijest prevladao nad svim složenijim oblicima. Od samoga početka kod stvaranja simbola težilo se najosnovnijim oblicima, što znači da simbol mora biti jednostavan i lako prepoznatljiv kako bi bio prihvaćen i trajan. Vrlo stari simboli mogu preživjeti sve društvene promjene ako su, pored vizualno-simboličkoga potencijala, ujedno i jednostavni jer im se lakše pridodaju nova značenja. Križ kršćane ne podsjeća samo na Kristovo pogubljenje, kao nekakav povijesni motiv, već on danas izražava sve vidove kršćanstva, kao i opću kršćansku poruku, moralni kodeks i obećanje besmrtnosti.

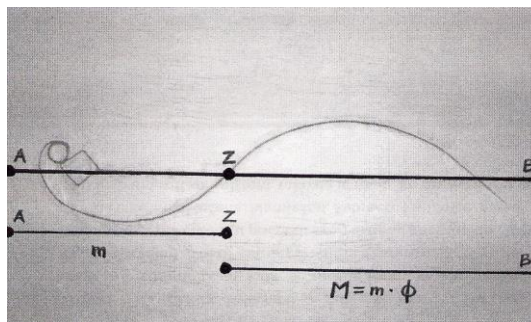


Slika 8: Oblik jednostavnoga križa temelj je nastanka različitih simbolika

U objašnjenjima mnogih parova značenja, jedno od njih tumači vertikalnu liniju križa simbolikom života, a horizontalnu simbolikom smrti. Kao što bilo koja riječ može oko sebe s vremenom okupiti puno asocijacija i različitih značenja, tako se i simboli mogu „ispuniti“ takvim značenjima i probuditi emocije.

Obje linije koje se protežu na slici 7 završavaju svoj tok tvoreći kvadrat i krug. Stabilnost njihova odnosa utemeljena je na zajedničkim svojstvima linija. One su slične, crne su boje i slične debljine zbog utjecaja specifične teksture podloge koja im daje određena svjetlosna svojstva i intenzivniju dinamiku. Naznačene sličnosti unose vitalnu napetost u likovni doživljaj jer su linije crteža očišćene od popratnih elemenata oko njih koji bi mogli utjecati na njihovu stabilnost i razbiti njihovo jedinstvo. Dok s jedne strane cjelovitost crteža ima vlastiti kontinuitet i dosljednost u prostoru i vremenu, s druge strane se jedinke također ne završavaju, ali se sljubljuju u jedinstvenu cjelinu simbola kvadrata i kruga. [14]

Na crtežu sa slike 7, pored prethodno opisanih karakteristika, može se vidjeti kako vizualno dinamičnija linija u svome kretanju obavija horizontalnu ravnu liniju. Na dva mjesta, iznad i ispod horizontalne linije, ona tvori dva slična polukruga. Takvim pravilnim izmjenjivanjem, to jest kontinuitetom, ove dvije optičke jedinice stvaraju ritam. Vizualni ritam može se izraziti na različite načine, između ostalih i statičkim mjerilom geometrijske proporcije, odnosno zlatnim rezom koji je opisan prilikom analize primjera raspela iz XII. stoljeća.

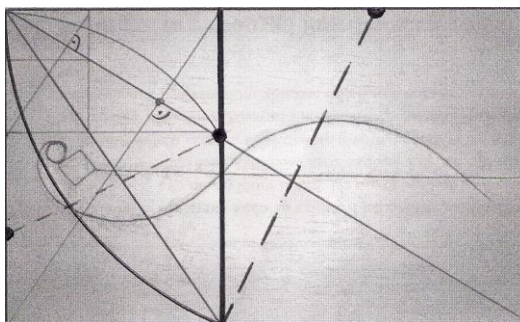


Slika 9: Podjela horizontalne linije po zlatnome rezu

U ovome je primjeru središnja horizontala, koja se proteže duž cijeloga formata, podijeljena na dva dijela po omjeru zlatnoga reza. Podjela, odnosno presjek linije po zlatnome rezu, odvija se upravo na mjestu gdje savitljiva linija obavija (presijeca) horizontalnu liniju. Znači, njihov se spoj nalazi na mjestu spoja *maiora* M i *minora* m (vidjeti sliku 9). Također, slika je u svome formatu postavljena u zlatni pravokutnik ili auron. Prirodne dimenzije ove slike su 233 x 144 centimetra, što u potpunosti odgovara auronu. Na slici 10 može se vidjeti konstrukcija zlatnoga pravokutnika prilikom nastanka slike.

Na slici 8 prikazan je početak izniknut iz vertikalne i horizontalne linije, iz simbola križa. Istaknuvši simbole kvadrata i kruga, koristeći spomenuti temelj, odnosno dvije linije križa, uz fokusirano središte kao simboličku vrijednost slike, može se zaključiti kako dominiraju analizirana četiri osnovna simbola: križ, kvadrat, krug i centar. Mora se istaknuti kako su se minimalistički prikazane linije koje oblikuju plohe pojednostavljivale iz slike u sliku s protokom

cijeloga ciklusa (koji je prethodio nastanku slike 7). Dvodimenzionalne su forme „napretkom“ i daljnjim razvijanjem prešle u jednodimenzionalne elemente. 2D prikazi postupno su se sveli na jednu liniju, a simboli su postali istaknutiji. Linija se isto tako „oslobodila“ iz slojevitosti podloge iz koje je izranjala. Dobila je naznačenu jednodimenzionalnost, bez ikakvih dodatnih „opterećenja“. Slobodno vibrira u geometrijskoj jednostavnosti i osjećajnom doživljavanju tvoreći novo prostorno jedinstvo.



Slika 10: Slika unutar zlatnoga pravokutnika (aurona) i primjer dobivanja novih odsječaka preko unutarnjih dijagonala

Oslanjajući se na geometriju, ona se ne povlači u vlastiti hermetički svijet, nego postaje otvorena informacija. Njezina jednodimenzionalnost također govori o svijesti prostora u kojemu se nalazi. Kao dio toga prostora, koji je hladan i pomalo „svijetleći“ zbog diskretnoga metalnog sjaja sivila, ona projicira smirenost i utjelovljuje duhovnost.

Osobnim znakom, signumom, izvršena su tri osnovna zadatka kojima se vizualni jezik predstavlja kao značajan činitelj ljudskoga života. U njemu se primjenjuje organizirana likovna kvaliteta utemeljena na zakonima stvaralačke prakse, kreativnosti, osobnih doživljaja i emocija. Vlastiti zaštitni znak ili signum živi u suglasnosti sa suvremenim prostornim iskustvima i vizualno predstavlja suvremeni događaj u vremenu i prostoru. Konačno, kao slobodan stvaralački i dinamičan izraz, predstavlja suvremenu ikonografiju.

4. Zaključak

Početak istraživanja značenja jednoga simbola znači postupni ulazak u svijet kojem se pretpostavlja njegova prošlost. Ništa nije definirano u potpunosti. Simbol je samo informacija koju stoljeća popunjavaju svojim osobitostima, vrijednostima, karakteristikama vremena i ljudi. One su neiscrpne i nemoguće ih je sve ispričati. Ali čovjek ipak pronalazi način iskazati ih promišljajući taj simbol u svome životu kao značenje vremena u kojem živi. I to u trenutku kad je siguran kako može kreirati vlastiti simbol kojem će on sam dati rođenje. Međutim, takav simbol nije usamljen nego je utemeljen na znanju, iskustvu, zakonitostima života i vlastitim čulnim doživljajima. On postaje crtica ili nit koja, u tumačenjima onoga što je davno postojalo, tumači istu stvar. Međutim, tumači je na novi, drukčiji način. Njegova vrijednost je svijest o rođenju i postojanju, zaživljavanju, odražavanju i kvaliteti cjelokupnoga značenja, a to je u suštini cijeli čovjekov život. Jednostavnost, čistoća i prepoznatljivost i dalje ostaju uočljivima, ali u službi cilja, a cilj je jedinstvenost jednoga Bića. To Biće postaje Znak. Njega je fizičkim raščlanjivanjem vrlo lako iščitati po pojedinim dijelovima od kojih se sastoji, ali njegova forma, odnosno konačan oblik ostaje zagonetkom. Kao što je i Ljubav.

Analize osnovnih simbola izvršene u točki 2 konkretne su i odabrane zbog krajnjega cilja. Prihvaćena su četiri glavna simbola s njihovim istaknutim značenjima koja se mogu uočiti u svakome od naznačenih primjera. Sve analize, odnosno pristupi pažljivo odabranom likovnom djelu, temeljene su na zakonitostima likovnosti uzevši u obzir temu područja koje se obrađuje. U analizi se svakome primjeru pristupilo na različit način, ali cilj je uvijek bio istoznačan. U prvom, drugom i trećem primjeru u prethodnoj točki istaknuta su neka osnovna likovna načela koja su se na sličan način primijenila i na vlastiti primjer. Analitički pristup simbolu križa kroz geometrijske zakone zlatnoga reza omogućuje isto analitičko načelo i ostalih bitnih simbola, a u konačnici i cijeloga

osobnog znaka izvedenoga u auronu. Kontinuitet linija koje u svojoj čistoći uravnotežuju kompoziciju ili osamostaljenje oblika, boje i plohe u materijalnom i psihološkom značenju, također utječu na načela stvaranja vlastitoga znaka ili signuma. Međutim, potrebno je uzeti u obzir kako čovjek u svome življenju kontinuirano traga za prostornim redom na samo njemu svojstven način.

Svaki od naznačenih ciljno odabranih primjera sadrži vizualni red, sklad i harmoniju njegovih sastavnih dijelova, kao i sklad u odnosu na vrijeme, odnosno društvene prilike u kojemu je nastao. U njima su konkretne činjenice raspoređene na način kako bi skrenule pozornost na posebne vrijednosti koje su od njih izvedive. U uvjetima čovjekova života ove su vrijednosti smjernice koje vode prema ugodnijem življenju. One su onaj potencijalni red koji se podrazumijeva u odnosu prema prirodi i društvenoj zajednici u kojoj se čovjek kreće. Vrijednosti su uvjetovane konkretnim događajima fizičkoga, psihološkoga i društvenog područja. U današnjem suvremenom svijetu red se može formulirati u konkretnim uvjetima sadašnjih društvenih snaga. Ako se promatranjem i mislima obuhvate kontradikcije u biološkim i društvenim procesima, stavljajući ih u plansku, integriranu društvenu organizaciju, može se postići ravnoteža i ugodnije življenje. [9]

Literatura

- [1] Birnstein, U., Körner, T., Ludwig, R., Maier, J., Ruh, U., Schmidt, H. R., Thierfelder, J., Kronika kršćanstva, Mozaik knjiga, Zagreb, 1998.
- [2] Ćirić, M., Grafički znak i simbol, predavanja, Prometej, Novi Sad i Fakultet primenjenih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, Beograd, 2000.
- [3] Damjanov, J., Likovna umjetnost I. dio, udžbenik za prvi razred gimnazije, Školska knjiga, Zagreb, 1973.

- [4] Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., Simon, D. L., Jansonova povijest umjetnosti, prema sedmom američkom izdanju, Stanek d.o.o., Zagreb, 2008.
- [5] Gheerbrant, J., Chevalier, A., Riječnik simbola, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
- [6] Hall, J., Rječnik tema i simbola u umjetnosti, August Cesarec, Zagreb, 1991.
- [7] Hemenway, P., Tajni kod, Biblioteka Altamira, V.B.Z., Zagreb, 2009.
- [8] Ivančević, R., Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2000.
- [9] Kepes, G., Giedion, S., Hayakawa, S. I., Vizualni jezik, New York, 1944.
- [10] Magjer, N., Umijeće crtanja, August Cesarec, Zagreb, 1985.
- [11] Munari, B., The Circle, Arti Grafiche Castello, Mantova, 2015.
- [12] Munari, B., The Square, Arti Grafiche Castello, Mantova, 2015.
- [13] Pejaković, M., Zlatni rez, Art studio Azinović, Zagreb, 2000.
- [14] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti na Širokom Brijegu Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [15] Worringer, W., Kandinsky, W., Duh apstrakcije, Mala biblioteka Instituta za povijest umjetnosti, Teorija umjetnosti, knjiga 5, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
- [16] www.min-kulture.hr.
- [17] www.nsk.hr
- [18] www.nub.ba

PRES 



ISSN 1840-1856