

Ritam, dinamika i ispreplitanje u mediju grafike

Ratkaj, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:134545>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA VIZUALNU I MEDIJSKU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ VIZUALNA UMJETNOST

IVANA RATKAJ

**RITAM, DINAMIKA I ISPREPLITANJE U
MEDIJU GRAFIKE**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

doc. art. Mario Matoković

Osijek, 2024.

SAŽETAK

Diplomski rad „Ritam, dinamika i ispreplitanje u mediju grafike“ predstavlja proces učenja i integracije stečenih akademskih znanja i zanatskih vještina u projekt koji svojim ritmički i dinamički određenim formama poziva publiku na senzorni doživljaj i sudjelovanje u postavu. Prenosi ideju o jednakoj vrijednosti idejnog i izvedbenog procesa, ispreplitanju obrtne, primijenjene i visoke umjetnosti i njihovoj kombiniranoj upotrebi radi budućeg progressa i samoaktualizacije. Sadrži odlike društveno angažirane umjetnosti, posebice naglašene bavljenjem psihološkim poremećajima i fizičkim bolestima kroz prikaz ličnosti. Izrada rada počiva na dobivanju filca i njegovu slaganju u smislene kompozicije korištenjem tehnika suhog i mokrog filcanja (samostalno ili u kombinaciji) te povezivanju pojedinih segmenata rada s grafičkom tehnikom linoreza.

Ključne riječi: filc, linorez, društvena angažiranost, ritam, dinamika

ABSTRACT

This thesis, named „Rhythm, Dynamics and Interweaving in Printmaking“ represents a process of learning and integrating acquired academic knowledge and craft skills into a project that with its rhythmically and dynamically determined forms, invites the audience to a sensory experience and participation in the setup. It conveys the idea of equal value of both conceptual process and process of performance, and intertwining craft arts, applied and high arts and their combined use for future progress and self-actualization. It contains features of socially engaged art, especially emphasized by dealing with psychological disorders and physical illnesses through the display of personality. The creation of this artwork is based on getting the felt and arranging it into meaningful compositions using needle and wet felting techniques (independently or in combination), and tying individual segments of work with the printmaking technique of linocut.

Keywords: felt, linocut, social engagement, rhythm, dynamics

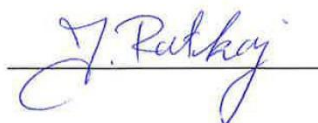
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Ivana Ratkaj potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „Ritam, dinamika i ispreplitanje u mediju grafike“, te mentorstvom doc. art. Maria Matokovića, rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 17.09.2024.

Potpis

Handwritten signature of J. Ratkaj in blue ink, written over a horizontal line.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. KONCEPT.....	2
3. PROCES.....	6
4. OBRT, DIZAJN, PRIMIJENJENA I „ČISTA“ UMJETNOST.....	8
5. PRIMJERI IZ UMJETNIČKE PRAKSE.....	12
5.1. MAGDALENA ABAKANOWICZ.....	12
5.2. JOSEPH BEUYS.....	14
6. TEHNIKE.....	17
6.1. MOKRO FILCANJE	17
6.2. SUHO FILCANJE.....	23
6.3. LINOREZ.....	25
7. ZAKLJUČAK.....	35
8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA.....	37
9. LITERATURA.....	39

1. UVOD

Diplomski rad obuhvaća istraživanje i izučavanje filca kao netkanog tekstila kroz tehnike suhog i mokrog filcanja, gdje dobiveni produkt može stajati samostalno ili se u određenoj fazi otiskuje u tehnici linoreza. Tehnike vezane uz dobivanje filca pretežito su zastupljene u obrtnim djelatnostima, području primijenjene umjetnosti te se nalaze izvan okvira akademskog stjecanja znanja. Time dobivaju svrhu jačanja vizualnog izričaja i umjetničkog identiteta, dok fluidnost njihove primjene između visoke umjetnosti i obrtnih proizvoda te njihovo kombiniranje proširuje mogućnosti samoostvarenja nakon završetka akademskog obrazovanja.

Pažnja se posvećuje gradbenim mogućnostima vune pri stvaranju plošnih i volumenskih oblika i odmiče se od predvidljivih metoda upotrebe grafičkih tehnika.

Rad predstavlja i nastavak bavljenja društveno angažiranom umjetnošću. Nudi prikaz ličnosti simboličkim vezanjem fizičkih bolesti i psihičkih poremećaja za materijale i izvedbeni proces uz pokušaj njihova svladavanja kroz terapijski i meditativan pristup. Mekoćom materijala potiče se želja za taktilnim doživljajem. Gledatelj postaje sudionik djela, stvara poveznicu s umjetnikom, utječe na postav svojom prisutnošću i djelovanjem na središnji dio rada.

Definirano likovno djelo, kao i postupak njegova konceptualnog i materijalnog uobličavanja, praćen je izmjenama ritmičnosti i dinamike. One se ostvaruju teorijskom analizom djela, tjelesnom aktivnošću i vanjskim faktorima.

Rad sadržava i kratki pregled promjene značenja pojedinih vrsta umjetnosti kroz povijest te potencijalna objašnjenja širenja popularnosti obrtnih i primijenjenih umjetnosti na tržištima visoke umjetnosti.

Važno gledište rada je i mogućnost izvedbe kompleksnih primjeraka čija osnova počiva na tankoj, fragilnoj niti. Izražava se stav o važnosti sudjelovanja autora u procesu fizičke izrade djela. Ideja služi kao intelektualni dio rada oko kojeg je potrebno sastaviti tijelo, ali tek u kombinaciji daju pravu psihološku reprezentaciju umjetnika, njegov duh. Proces izrade povezuje umjetnika s djelom, djelo s publikom, pročišćava i sažima ideju, doprinosi stvaranju aure djela.

2. KONCEPT

Rad „Ritam, dinamika i ispreplitanje u mediju grafike“ temelji se na istraživanju tehnika za dobivanje filca i njihovim povezivanjem s medijem grafike u dinamičnu izvedbenu i vizualnu strukturu. Odabir materijala za rad određen je početnom okupacijom misli oko mogućnosti bavljenja umjetnošću uz osiguravanje primanja za osnovne egzistencijalne potrebe nakon završenog studija. Radi toga se upotrebljavaju materijali i tehnike koji mogu imati i zanatsku i umjetničku primjenu te da sam rad bude poveznica između dviju praksi. Važnu osnovu čini i mogućnost primjene odabranih tehnika u svakodnevnom prostoru, kao i što veće korištenje materijala prirodnog podrijetla i mogućnost njihove obrade s minimalnom upotrebom štetnih tvari u skladu s današnjom potražnjom. Nekonvencionalna uporaba tehnika potiče promišljanje i istraživanje s naglaskom na razvoj osobnog stila.

Naučenim tehnikama prerade vune vrši se kompresija voluminozne češljane vune u materijale i oblike slikarskih i kiparskih odlika te onih s karakteristikama jednoličnih površina. Kompresija je također prisutna kao psihološki element obuzdavanja materije, njezina podvrgavanja pravilima.

Medij grafike, nepodložan imitaciji vune, služi kao vezivno tkivo među pojedinim dijelovima. Svojim pojednostavljenim geometrijskim i slobodnim formama i punoćom boje daje dubinu prirodno prošaranoj vuni. Grafički otisak uspjeva nadvladati zapreke neravne površine, mijenja taktilni doživljaj modificirajući površinu dobivene mase, omogućava otiskivanje na trodimenzionalne forme, primjenu obostranog tiska, nadovezivanje volumenskih oblika na već otisnutu površinu te omogućava grafičkom otisku ulazak u trodimenzionalni prostor. Proces iziskuje drukčiji pristup naučenim metodama otiskivanja grafike u pogledu visokog tiska te zamjenjuje papir kao tiskovnu površinu novim materijalom. Prirodne boje vune (bijela, siva, crna) praćene su srodnom akromatskom paletom na području grafike.

Gradnja rada počiva na uplitanju vunениh niti u kompaktnu strukturu. Niti posjeduju linijske karakteristike čijom manipulacijom dolazi do modeliranja volumena. Sagrađenu osnovu i popratne vunene forme može se gledati kao svojevrsne trodimenzionalne crteže koji uz dodatak grafičkih elemenata iz početno intuitivno oblikovanih struktura grade promišljenu kompoziciju.

Zastupa se svjetonazor o jednakosti idejnog i izvedbenog procesa s naglaskom važnosti sudjelovanja autora u materijalizaciji svoje zamisli. U ovom bi slučaju umjetničko djelo trebalo vršiti komunikaciju s publikom, stoga je važno da se za „zapis“ ideje koristi „vlastiti rukopis“.

Ideja djela veže se i uz mogućnost ocrtavanja ličnosti, njezinih odlika, psihološkog stanja kroz umjetničku praksu, tehnike, senzorni doživljaj i vizualnu reprezentaciju. Nastali produkt podložan je usporedbi sa selektivno propusnom membranom. Ujedno služi kao zaštitna brana, ali i odraz autora u granici koju sam diktira.

Sklonost repetitivnima kroz izradu i u finalnom produktu veže se uz vlastiti opsesivno-kompulzivni poremećaj. Prema Rathus (2000:520-522) opsesivno-kompulzivni poremećaj pripada u anksiozne poremećaje. Određen je pojavom opsesija i kompulzija. Opsesije su misli ili predodžbe koje se neprekidno i nekontrolirano vraćaju, a djeluju iracionalno. Njih prati anksioznost. Kompulzije su misli ili ponašanja koje smanjuju anksioznost vezanu uz opsesije. To su neodoljivi porivi da se ponavlja neka radnja ili ritualno ponašanje. Za razliku od dosadašnjih radova, gdje je poremećaj znao preuzeti tijekom njihova izvođenja, u ovom djelu održava ga se pod kontrolom te se repetitivni uzorak modificira u meditativnu i terapijsku svrhu. Na početku izrade rada lišava se opterećenosti finalnog izgleda postava, elementi se prave intuitivno. Time i okolnim čimbenicima (kao što je zvuk) sprječava se veće vezanje opsesivnih misli na stvaralački proces glavnine projekta. Iako prisutne, opsesivne misli svojim smanjenim javljanjem utječu na to da repetitivnost nije u stalnoj službi kompulzivnih radnji. Od primijenjenih tehnika poremećaj se najviše vezao uz tehniku mokrog filcanja zbog prisutnosti većeg broja pravila pri njezinu izvođenju i kod konačnog promišljanja povezivanja elemenata u cjelinu.

Obujam vune koji se zatiče na početku procesa u uskoj je vezi s poremećajem gomilanja bliske osobe, gdje proces gomilanja mijenja vizuru i kvalitetu životnog prostora, utječe na psihološko stanje ukućana. Hollander i Simeon (2006:37) opsesivno-kompulzivni poremećaj vežu i za bolesnike koje nazivaju „hrčcima“, koji ne mogu ništa baciti zbog straha da će im jednog dana zatrebati ono što bi odbacili. U ovom slučaju predmet gomilanja je tekstil – odjevni predmeti i materijali koji zauzimaju prostor, a ne ispunjavaju svoju svrhu. Neupredena vuna izdvojena kao glavni materijal za kreiranje ovog dijela, izabrana je upravo zbog svojih karakteristika. Obradom vune u navedenim tehnikama ona se kontrolira i sažima

na istanjene, nabijene oblike u želji da se ta mogućnost kontrole i reda prenese i na životni prostor.

Fizičkim radnjama pokušavaju se prevladati neki od simptoma autoimune bolesti koji su u brojnim slučajevima sprječavali odvijanje kreativnog procesa. Kompleksnošću i dugotrajnošću izvedbe pokušava se prisilno pokrenuti um i tijelo na obavljanje radnji. Tome pridonosi velik broj pokreta pri valjanju vune i svođenje tehnike suhog filcanja na upotrebu pojedinačnih igala unatoč mogućnosti uporabe alata s većim brojem igala. Salamunić (2010:45-46) govori kako do autoimune bolesti dolazi kada imunosni sustav počne napadati svoje vlastite antigene. Te su bolesti općenito povezane s humoralnim i stanično posredovanim imunosnim reakcijama na jedno ili više sastavnih dijelova vlastita tijela. Kada se poremeti tolerancija na vlastite antigene kao rezultat upalnih patogena, promijenjenog receptora, radijacije, genetske osnove, sve to vodi poremećenom funkcioniranju imunosnog sustava, što rezultira povišenom razinom autoantitijela u serumu.

Uloga ritma i dinamike je mnogoznačna. Procesom izrade rada forme se pojednostavljuju, pročišćava se konačni izgled postava. Ritam se pojavljuje kroz teorijski pristup kao istaknuti likovni element, opisuje se prisutnost ritma i dinamike kroz fizički proces (pokret), njihovu vezu s vremenom i zvukom i primjenu u samom postavu.

Peić (1979:133,145-147) spominje da osim što se i sam navodi kao psihički likovni element, ritam se, uz simetriju i proporciju, navodi i kao likovni regulator za neke od psihičkih elemenata koji se mogu pronaći u slici, kipu, zgradi. Regulatori upravljaju umjetničkim osjećajem u trenutcima kada se psihičkim i materijalnim elementima stvara umjetničko djelo. Uz njih umjetničko djelo prestaje biti vrea osjećaja i hrpa materijala te se kristalizira u umjetnički sustav, postaje sređeno i prijemljivije za gledatelja. Optički uravnotežuju likovne elemente slike, kipa, zgrade. Za razliku od simetrije i proporcije, koje svoju podlogu nalaze u svjesnom, gotovo u racionalnom dijelu umjetnikove svijesti, ritmu je korijen u podsvjesnom dijelu umjetnikove ličnosti, u elementarnom osjećaju. Ritam, za razliku od simetrije i proporcije, dinamički oblikuje umjetničko djelo. On predstavlja najneposredniju projekciju umjetnikove osobnosti. Majstor ritma mora imati sluh za pravilno izmjenjivanje suprotnih dionica u likovnim elementima: crti i boji (slikarstvo), u obliku (kiparstvo, arhitektura). Ritam oživljava ono što je simetrično, proporcionalno. Dinamičan ritam u motivu ne znači i dinamičan ritam u likovnom tekstu (likovnim elementima - crti, boji, obliku). Ritam nije isto što i gesta i grimasa, odnosno pokret u motivu. On je osjećajna

projekcija umjetnika u same likovne elemente. Karakter elemenata otkriva njegovu ličnost: njegovo disanje, misaonu krivulju, koračanje, naglost, zbunjenost, osjećajni tijek - koncentraciju, odmjerenost. Likovni regulatori žive dijalektički: simetrija i proporcija discipliniraju ritam, ritam njih oživotvoruje.

Rad je koncipiran na što većoj prisutnosti umjetnika u njegovoj materijalnoj izvedbi, gdje se ritam osjeti kroz fizičko izvođenje rada, pokret. U početku je prisutna samo neupredena češljana vuna koja količinski daje klaustrofobičan dojam prostoru. Iz tog volumena izdvajaju se skupine niti koje, radi oblikovanja, podliježu brojnim pravilima postupka izrade. Ritam i dinamika javljaju se od samog početka stvaranja. U procesu mokrog filcanja vidljivi su već u pravilnom slaganju vlakana u slojeve, promjeni njihovih smjerova radi boljeg uplitanja. Ritam i dinamika prisutni su u fizičkim kretanjama. Prilikom dodavanja tekućih sastojaka, proces poprima i dozu performativnog karaktera, od slobodnijih pokreta ruku radi povezivanja niti, do pravilnih ritmičkih izmjena u fazi valjanja vune (u manjih primjera za granicu se stavlja izvođenje 1500 pokreta valjkom, gdje se promjene smjera odvijaju nakon 100 pokreta, dok se kod većih primjera granica stavlja na 2500 pokreta, pri čemu se 1500 izvodi u sekvencama od 100, a ostalih 1000 po 50 pokreta uz promjene smjera valjanja na tkanini). Promjena smjerova utječe na povezivanje vlakana i ukupnu čvrstoću filca. Kod suhog filcanja ritam i dinamika ovisni su o kretanju igle. Dolazi do izvođenja stotina gotovo jednoličnih pokreta, s izmjenom ubrzanja i usporenja, kako bi se dobio željeni oblik iz vune. Koriste se igle koje na površini ostavljaju trag kako bi na izrađenom elementu ostao zapis njegova nastanka.

Ritam i dinamika su pod utjecajem vremena i zvuka. Izrada elemenata obuhvaća veće ili manje vremenske raspone ponavljanja jednoličnih pokreta. Ubodi igle, pokreti valjka, presavijanja, manipuliranja tkaninom kreiraju ritmički i zvučni doživljaj meditativnog, terapijskog učinka. Fizička uložnost jača je na početku pojedinog procesa te postupno slabi gubitkom snage. Time dolazi do stišavanja i usporavanja izvedbe, gubljenja dinamike.

Postav se sastoji od 15 izložaka, od kojih devet sadrži veći broj gradivnih komponenata. Zidni izlošci namijenjeni su ritmičnom izmjenjivanju jednog i tri elementa te im je organizacija galerijskog karaktera (bijeli zid, postav u visini očišta, pravilna raspoređenost u prostoru). Povećanje dinamike osjeća se idući prema središtu prostorije koje postaje mjesto gomilanja elemenata. Oni poprimaju izložbenu i uporabnu funkciju te dobivaju dozu mobilnosti. Višeća instalacija je zbog načina izrade podložna utjecaju okoline u smislu

manualnog pomicanja njezinih dijelova ljudskim faktorom ili prirodnim utjecajem (vjetar i sl.). Donji središnji postav sadrži izloške koji se mogu premještati prema volji promatrača, tako da i publika može sudjelovati u diktiranju izgleda postava i dinamike, čijim djelom i sami postaju. Središnji dio postaje simboličko ognjište. Postav bi, uz vizualni, trebao potaknuti i želju za taktilnim doživljajem. Šuvaković (2005:606) navodi taktilnost kao svojstvo likovnog materijala koje vizualno pokazuje da je napravljeno rukama i koje privlači promatrača da ga dodirne i time doživi. Taktilnost likovnih djela je posredna. Prepoznaje se kao vizualni efekt i želja, koja je rezultat vizualnog efekta teksture površine slike ili skulpture. Glatka, hrapava, obla površina, tanki ili gusti namazi boja stvaraju različite vizualno-taktilne efekte. Taktilnost se sastoji od više gledišta, kao što su glatkoća, tvrdoća, težina, toplina i vlažnost. Povezivanjem vizualnog i taktilnog efekta nastaje cjeloviti polimedijски doživljaj.

3. PROCES

Početna faza rada zasniva se na učenju odabranih tehnika metodom pokušaja i pogrešaka do njihova konačnog svladavanja. Manjkavosti izvedbe početnih komada tkanine - u obrtnom smislu (pojava rupa zbog manjka vune, krivo uplitanje vlakana, zbog čega bi na pojedinim dijelovima nastao dodatni sloj filca i sl.) - ne odbacuju se, nego postaju prednost pri upotrebi u umjetničke svrhe. Slijedi faza slobodne izrade osnova i dodataka neopterećenih kompozicijskim slaganjem. Sloboda stvaranja proteže se do faze otiskivanja dobivene tkanine, kada se mora početi razmišljati o kompoziciji. Otisci su prisutni na većem broju elemenata, jednostavnih su geometrijskih i organskih oblika, napravljeni u tehnici linoreza u crnoj i nijansama sive - ofsetne boje. Postav sadrži petnaest izložaka (od kojih se neki sastoje od više elemenata) te je podijeljen na dva dijela - zidni i središnji izlošci.

Svih deset zidnih izložaka sadrže prvi sloj napravljen u tehnici mokrog filcanja. Sedam od njih je zatim otisnuto te su nakon sušenja na njih nadovezani segmenti nastali tehnikama mokrog i suhog filcanja ili u njihovoj kombinaciji. Nadovezani segmenti poprimaju različite oblike kao što su: špage, kugle, kvadratne, pravokutne forme, linije, slobodne forme.

Jedan trodijelni izložak ostao je plošnog karaktera, gdje je izmjena nijansi vune stvorila slikovne prikaze u mekom materijalu i dojam dubine. Slikovni prikaz stvarao se na posljednjem sloju vune prije procesa mokrog filcanja.

Sljedeći primjer na mokro filcanu osnovu izravno nadovezuje dijelove nastale tehnikom suhog filcanja (dijelovi se pojavljuju u tri nijanse te djeluju poput oblutaka).

Posljednji zidni primjerak sastoji se od tri elementa te je rezultat mokrog filcanja gdje se pri izvođenju tehnike unutar slojeva vune postavljaju kuglice omotane vunom drukčije boje od osnove. Kuglice ostaju unutar vune tijekom filcanja. Služe kao trodimenzionalne zapreke. Pred kraj procesa, dijelovi gdje su kuglice se zarezuju i one se vade uz daljnju obradu izrezanog dijela kako bi se vuna na njemu upetljala. Na mjestu gdje su bile kuglice vide se „krateri“ nijanse drukčije od osnove. Radi dodatnog efekta, tri se dijela nadograđuju konopcima od filca.

Princip izrade središnje viseće instalacije poklapa se s načinom izrade prvotno objašnjenih sedam zidnih primjeraka. Razlika je u obostranom stavljanju otiska i nadodavanju filca na pojedine viseće trake. Dodani motivi drukčijeg su dizajna negoli kod zidnih primjeraka i uglavnom su plosnati. Svaka se traka na svom kraju morala omotati oko drvene osnove na kojoj visi i spojiti se tehnikom suhog filcanja sama za sebe.

Skulpturalni apstraktni primjerak u središtu napravljen je isključivo suhim filcanjem. Sastoji se od pet dijelova. Svaki dio nastao je iz manjih filcanih formi koje su se međusobno spajale. Na mjestima gdje je bio očit spoj stavljalno se još vune koja bi ga prikivala.

Primjerci, koji podsjećaju na posude, radi postizanja volumena sadržavali su zapreke između određenih slojeva kako se međusobno ne bi povezali pri korištenju tehnike mokrog filcanja. Za niže „posude“ koristila se savitljiva plošna silikonska zapreka, dok su okrugli primjerci nastali korištenjem lopte oko koje se nižu slojevi i iz koje se pred kraj procesa može istisnuti zrak kako bi se izvadila. Osim prema obliku posude, variraju i prema broju i načinu raspoređivanja nijansi vune, dodavanju otiska i sl.

Posljednji element u obliku saga sastoji se od 23 zasebno napravljena dijela u tehnici mokrog filcanja, koji su potom otisnuti i povezani iglom.

Povezivanje materijala temelji se isključivo na upotrebi ovih dvaju tehnika te isključuje korištenje vezenja, šivanja i uporabu adhezivnih sredstava.

4. OBRT, DIZAJN, PRIMIJENJENA I „ČISTA“ UMJETNOST

Štrbac (2009:16-25) govori kako je umjetnost slojevit značenjski pojam bogatog naslijeđa. Od antike se njime označuju različite djelatnosti i umijeća, od gramatike i retorike do filozofije, dok je današnje (kolokvijalno) značenje ustanovljeno u doba visoke renesanse i konačno oblikovano u romantizmu. Od vremena institucionalne teorije umjetnosti nema više univerzalnog konsenzusa o tome što je, a što nije umjetnost. Sintagma primijenjena umjetnost pojavljuje se u 19. stoljeću u zemljama engleskog govornog područja pod nazivom *applied arts* te je opstala kao oznaka za vrlo širok raspon umjetničke prakse. Prije pojave ovog pojma, umjetnosti su se klasificirale prema svojim svojstvima i ulozi u društvu. U antici kao slobodne umjetnosti *artes liberales*, dok u prosvjetiteljstvu kao tzv. „čiste lijepe umjetnosti“ (*Fine Arts, Beaux Arts*). Sintagma primijenjena umjetnost doprinos je 19. stoljeća klasifikaciji. Industrijska revolucija i pojava strojne proizvodnje dovode do masovne produkcije. Radna snaga koja na njima radi (za razliku od dotadašnjih obrtnika) nema likovno obrazovanje, što se odražava na izgled proizvoda. Kako bi se povećala prodaja i atraktivnost proizvoda, na njih se apliciraju motivi tzv. „čiste umjetnosti“ (npr. ornamenti). Nastaje tako „primijenjena umjetnost“ kao umjetničko oblikovanje odvojeno od industrijske proizvodnje, koje se na nju primjenjuje naknadno, kao dekoracija. Javlja se i druga reakcija na masovnu industrijsku proizvodnju u formi pokreta *Arts and Crafts*. Ideolozi pokreta, John Ruskin i William Morris, odbacuju strojno oblikovanje predmetnog svijeta i zagovaraju povratak umjetničkom obrtu (*arts and crafts*) prema uzoru na srednjovjekovne cehove. Danas se pojam *applied arts* u engleskom jeziku koristi kao sinonim za *craft* (umjetnički obrt), dok je izvorno značenje pojma izgubljeno. U Hrvatskoj je pojam primijenjene umjetnosti još složeniji. Institucionaliziranjem pojma krajem 40-ih godina 20. stoljeća otpočetak izaziva kritike i dvojbe. Bivša Jugoslavija je u prvim poratnim godinama zatvorena za „tekovine kapitalističkog Zapada“ pa i za „dizajn“, makar se u prvom valu modernizacije javlja potreba za projektiranjem za masovnu industrijsku proizvodnju. Tada se u hrvatskom jeziku ova djelatnost označava kao „primijenjena umjetnost“, pri čemu se podrazumijeva pristup oblikovanju kakav se podučavao na Bauhausu. Ondje se istražuje povijest umjetnosti, likovno izražavanje, eksperimentira se sa svojstvima materijala i tehnologijom, što se primjenjuje na umjetničko oblikovanje upotrebni predmeta. Od tada do danas datira u hrvatskom jeziku uvriježeno razlikovanje obrta i primijenjenih umjetnosti (gdje obrt ima niži „umjetnički“ status), dok se u engleskom jeziku te riječi uglavnom koriste kao sinonimi. Takvom definicijom primijenjene umjetnosti vode se i osnivači ULUPUH-a, grupe umjetnika koja se

izdvaja iz tadašnjeg ULUH-a (Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske). Vode se idejom sinteze svih umjetničkih disciplina, pretpostavljajući njihovim međusobnim razlikama zajednički cilj - oblikovanje čovjekove okoline u smislu predmeta, prostora i vizualnih komunikacija. Bernardo Bernardi kritizira tradicionalni koncept primijenjene umjetnosti kao kozmetičkog ukrašavanja masovno proizvedenih predmeta. Zalaže se za novi koncept kao oblikovanje koje se oslanja na potrebe suvremenog društva i na mogućnosti koje ih pružaju materijali, nova tehnologija i proizvodne tehnike. Nositelj umjetnosti, prema njegovu mišljenju, nije umjetnik koji stvara u osami ateljea, nego „umjetnik u industriji“, čija stvaralačka aktivnost počinje već zamišljanjem proizvoda u suradnji s inženjerom i drugim specijalistima. U Hrvatskoj se početkom 50-ih godina prošlog stoljeća tako pojmom označava projektiranje za masovnu, industrijsku proizvodnju, odnosno dizajn. S vremenom se stavovi članova polariziraju (između onih koji se bave industrijskim dizajnom i onih koji se bave tzv. „unikatnim oblikovanjem“). Javlja se potreba za osnivanjem samostalnog udruženja dizajnera, što se i događa 1983. godine osnutkom Društva dizajnera Hrvatske. Tako se, uz „čiste umjetnosti“ (slikarstvo, kiparstvo, grafika), pojavljuju i primijenjena umjetnost i dizajn, čije razdvajanje nije znatnije teorijski elaborirano. U tekstu, uz poziv na osnivačku skupštinu Društva, Inicijativni odbor iznosi viđenje razlike. Dizajn je (prema njima) uvjetovan industrijskom proizvodnjom, dizajnerov rad karakterizira interdisciplinarni pristup i timski rad, razvijen osjećaj društvene odgovornosti, sustavno i dijalektičko razmišljanje te integrativna sposobnost. Primijenjena umjetnost karakterizirana je ručnom izradom izravno u materijalu te je stvaratelj sam odgovoran za umjetnički rezultat. Uz upotrebnu namjenu važno mu je izražavanje vlastita viđenja predmetnog svijeta. S druge strane, u strukturi članstva i javnom djelovanju oba udruženja ostaje niz preklapanja i podudarnosti. Izdanja Salona - Zagrebački salon, posvećena primijenjenim umjetnostima i dizajnu, indikator su za stalne promjene u shvaćanju odnosa između ovih dvaju područja oblikovanja, pogotovo povjeravanjem osmišljavanja koncepcije Salona kustosu/selektoru. Teme, kao što je sinergija, poništavaju razlike u mediju, tehnici i metodologiji između pojedinih disciplina. Salon upozorava i na smanjivanje razlika između umjetničkih vrsta (poznatih i novih), odnosno ukazuje na činjenicu da se umjetničko djelo treba motriti konceptualno i procesualno. Nije ga moguće odvojiti od postupka nastajanja. Umjetnički proizvod ne potvrđuje se svojom definiranom disciplinom, nego otvorenošću prema nepoznatom i nedefiniranom. Zanimljiva tema Salona bila je i ona o društvenoj odgovornosti autora i antidizajnu kao alternativni tržišnom *mainstreamu* u oblikovanju. Ukidanje podjela između dizajna, primijenjenih umjetnosti i „čiste umjetnosti“ i naglasak na procesu i društvenom kontekstu zajedničke su

osobine oba pristupa. Tradicionalna razlikovanja strojne i ručne izrade kao razdjelnice između dizajna i primijenjene umjetnosti je danas (u postindustrijskom i informatičkom društvu) anakronizam. Dizajn, primijenjena i „čista umjetnost“ isprepliću se i jedni od drugih preuzimaju individualnost, originalnost i osobnost. Unatoč tome, riječ primijenjena umjetnost i dalje se upotrebljava i ne dopušta ignoriranje, no izostaju sustavne teorijske analize. Unutar ULUPUH-ovih projekata primijenjena se umjetnost sada rjeđe razmatra spram dizajna, a češće u odnosu prema „čistoj umjetnosti“. Za razliku od kustosa novijih zagrebačkih salona, koji ne vide smisao u tematiziranju triju spomenutih vrsta umjetnosti, u svijetu pak primijenjena umjetnost češće postaje predmetom ozbiljnog teorijskog razmatranja te se ustraje na definiranju granica među tim umjetnostima radi nalaženja novog identiteta primijenjenih umjetnosti koji će biti smislen i održiv u novoj konstelaciji odnosa na umjetničkoj sceni. Louise Mazanti u tom osjetljivom, „skliskom“ terenu između suvremene umjetnosti i dizajna, vidi njihov prostor i šansu u ideji „konceptualnog obrta“, gdje materijal, vještina, majstorstvo obrade postaju sporedni nad konceptom oblikovanja kao kritičkog promišljanja funkcije predmeta i njegove upotrebe unutar određenog društvenog konteksta. Primijenjena umjetnost proživljava svojevrsnu „krizu identiteta“, no ta kriza može prerasti i u potencijal. Nejasne granice ostavljaju prostor za prihvaćanje novih pojava u suvremenoj umjetničkoj sceni, dopuštaju elastičnost u pristupu. Riječi kao što su sloboda, ljepota utjelovljuju neke od najviših ljudskih stremljenja i ideale te se umjetnost uvijek povezivala s njima. Primijenjena je atribut koji se čini „nižim“, manje vrijednim, podređenim u usporedbi s njima. Otud proizlazi i čežnja nekih primijenjenih umjetnika za stvaranjem „čiste umjetnosti“. S druge se strane ta „čista umjetnost“ želi osloboditi „slobode od svrhe“ i staviti u službu života. Treba primijetiti kako su sve vrste umjetnosti u suvremenom kapitalizmu postale 'brandovi'. I primijenjena i „čista umjetnost“ i dizajn pokušavaju izmaknuti tom ujednačavajućem mehanizmu. Primijenjena umjetnost prelazi u „čistu“, i obrnuto, hraneći se iluzijom kako u svemu tome nisu svedene na čisti biznis.

Sutton (2021: *n.p.*) smatra kako je poboljšanje položaja obrta i primijenjene umjetnosti na tržištu umjetnina rezultat usklađivanja faktora unutar umjetničkog svijeta, ali i izvan njega. Umjetnici koji su se dugo specijalizirali za rad s materijalima kao što su tekstil, keramika, staklo i sl., (od kojih su mnogi žene) dobivaju u posljednje vrijeme priznanje za svoj doprinos suvremenoj umjetnosti, reprezentirani su u istaknutijim galerijama te ih kolekcionari podupiru. Penju se u sferu „čiste“ umjetnosti uz postizanje slave. S druge strane, mnogi umjetnici obučeni u polju konceptualne umjetnosti, slikarstva, fotografije i sličnim

disciplinama, počinju usvajati materijale i tehnike obrtnih struka. To priznanje obrta, primijenjene umjetnosti na tržištu suvremene umjetnosti imalo je i retroaktivne efekte. Dolazi do ponovne evaluacije nekih modernističkih djela iz tog područja, koje su u prošlosti muzeji i povjesničari umjetnosti previdjeli. I takvo gledanje unatrag ima granice jer je neke od tih materijala za rad teško danas pronaći te je logičan korak gledati što se pravi i nudi u suvremenoj umjetnosti. Dolazi i do promjene ukusa i navika kolekcionara. Današnje mlađe generacije kolekcionara imaju drukčije apetite i ne ograničavaju se na skupljanje jedne vrste umjetničkih djela, nego iz više kategorija. Rast prodaje zanatskih proizvoda i onih iz primijenjenih umjetnosti veže se i uz epidemiju virusa COVID-19, kada su ljudi sve više investirali u objekte koji su ih usrećivali u okrilju doma. Kao objašnjenje rasta navodi se i upotreba održivih materijala i transformacija nađenih objekata, u smislu radova s ekološkom dimenzijom. Interes za održivost i ekološku odgovornost je od izrazite važnosti mladim, klimatski osviještenim kolekcionarima. Obrt i primijenjena umjetnost opisuju se kao održive antikonzumerističke djelatnosti koje idu protiv masovne produkcije, što je u skladu s vrijednostima mlađih generacija. Dizajneri interijera, modne kuće, trgovci na malo kolaboriraju s njima i zagovaraju se za takve proizvođače kod šire publike.

5. PRIMJERI IZ UMJETNIČKE PRAKSE

5.1. MAGDALENA ABAKANOWICZ

Ruhrberg *et al.* (2005:537) navode Magdalenu Abakanowicz kao neovisnu poljsku umjetnicu bez ikakvih kontakata sa zapadnom strujom. Ona tendira materijalnom procesu. Korijeni njezine umjetnosti nalaze se u tkanju i umjetnosti tekstila, iz kojih nakon 1965. godine proizlaze monumentalne, biomorfne skulpture napravljene od sisala, lana i jute. One su vješane o strop, nabacane u hrpama na podu ili poslagane kao prelomljena osakaćena tijela. Naziva ih *Meko* = život.

Lucie-Smith (2003:325-326) iznosi da je Abakanowicz promovirana kao feministička autorica zbog upotrebe tehnika poput tkanja, koje se tradicionalno povezuju sa ženama. Njezin je slučaj ipak mnogo zamršeniji. Iako umjetnica potječe iz aristokratske obitelji, odrasta u kulturi koja znatno manje dijeli umjetnost i obrt nego što je to uobičajeno u zapadnoj Europi i Sjedinjenim Američkim Državama. U poljskoj kulturi (kao i u Finskoj i baltičkim državama) vrlo su zastupljeni obrt i elementi folklor. Tom dijelu poljske tradicije okrenuli su se brojni poljski umjetnici u doba komunizma jer je nudio mogućnost bijega od staljinističke estetike. Prednost je bila i u tome što su temeljni materijali bili dostupni i jeftini. Abakanowicz je znala u poljskim baltičkim lukama skupljati stare konope od sisala koje bi potom razmrsila, bojala te iskoristila u umjetničkim djelima. Radovi upućuju na povezanost s općim europskim trendom prema *arte povera* te s poljskom teatarskom tradicijom. Na Međunarodnom biennalu tapiserije u Lausanni 1962. godine dolazi do njezina prvog predstavljanja na Zapadu. Važan korak prema afirmaciji u međunarodnim razmjerima bio je i dobivanje zlatne medalje na Biennalu u São Paulu 1965. godine. Godine 1967. počinje seriju radova kojom je zaokupljena tijekom dobrog dijela sedamdesetih, a koju joj prijatelji nazivaju *Abakane*, što kasnije prihvaća i sama umjetnica.

Prema Arnasonu (2009:620) ljudske oblike možemo vidjeti u njezinim serijskim skupinama figura koje dio učinkovitosti duguju svojim složenim površinskim teksturama. Teksture im pojedinačno daju ne samo određenu organsku, životnu osobinu, usporedivo s onom što ju posjeduje koža nego i individualni identitet.

Morrison (2023:n.p.) govori kako su *Abakani* skulpture tkane od sisala, vune, užadi od konoplje i drugih organskih materijala. Kada su prvi put izloženi, izazivali su šok, zbunjenost, ali su naišli i na ushićeno odobravanje. Ideja Abakanowicz da su različite forme

materije povezane, ostvarena je u ovom djelu. Ovi kompleksni radovi su impozantni, puni tekstura i emocionalni. Oni su poput plovila koja nas pozivaju da uđemo i učahurimo se u njihovoj strukturi. Postavljeni u bliske formacije bacaju jezive sjene po zidu. Pomno osmišljeni aranžmani umjetnice, koje je nazivala i „okruženja“, počinju djelovati jezivo poznato. Pojedini komadi nalikuju na lica, umotana torza, strukturama oblika maternice. Glavne karakteristike koje ih odvajaju od nas, svjetovnih bića, njihovo je potpuno obojenje u crvene, narančaste i žute nijanse (onih izloženih u Tate Modern), koje im daju nadzemaljski izgled. Drugo što ih odvaja je snažni miris sisala i užadi, sastavnih dijelova njezine prakse 1970-ih godina.



Slika 1. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red, Orange, Yellow*, 1968. - 1970.

5. 2. JOSEPH BEUYS

Davies *et al.* (2008:1064) navode Josepha Beuysa kao njemačkog konceptualnog umjetnika kod kojeg je (zbog složenosti radova i bogatstva ideja) gotovo nemoguće točno odrediti što je njegova umjetnost. Živio je u Düsseldorfu, čija je umjetnička scena zaostajala jedino za New Yorkom. Dva glavna čimbenika u Beuysovu razvitku bila su njegova iskustva u Drugom svjetskom ratu (gdje je bio borbeni pilot u Hitlerovu *Luftwaffe*) i dolazak umjetnika Fluxusa 1963. godine. Njegov utjecaj uključivao je poticanje njemačkih umjetnika na suočavanje sa svojom nacističkom prošlošću, da ponovno otkriju njemačku romantičnu tradiciju i da umjetnost ispune duhovnošću (poput njemačkih ekspresionista početkom dvadesetog stoljeća).

Lucie-Smith (2003:315-316) objašnjava kako je kontekst za gotovo sve što je Beuys radio bila politička situacija u Njemačkoj. On pripada dijelu njemačkih kulturnih krugova koji su s nostalgijom gledali na doba kada je Njemačka bila ujedinjena i koji su još uvijek zadržali tragove mitologije „krvi i tla“. Beuys govori da se politika može smatrati vrstom umjetničke forme, nečim što je nazvao „društvenom skulpturom“. Beuysovi politički nazori ne bi imali učinak da nije bilo konteksta koji im je pružala njegova osobnost. Svjestan je svoje karizme, doživljava ga se kao modernog šamana, kao nekog ovlaštenog za izvođenje rituala i za bavljenje magijom radi boljeg zdravlja društva. Ritualni mu često obuhvaćaju neki oblik tjelesnog trpljenja ili krajnje tjelesne neugode. Filc i mast imaju istaknutu ulogu u njegovu radu. Zanima ga njihova simbolička vrijednost, a ne fizički izgled. U Drugom svjetskom ratu je kao pilot bio oboren iznad Krima te je kasnije tvrdio da su mu život spasili nomadski Tatari trljajući ga mašču i omotavajući ga u filc. Iz priče proizlazi da je bio na rubu života i smrti i onda uskrsnuo.

Ruhrberg *et al.* (2005:692) ističu kako svojim kombiniranjem nekoliko umjetničkih medija i njihovim stapanjem s vlastitom životnom pričom, pokušava postići jedinstvo umjetnosti i života.

Maestri (*n.d.:n.p.*) govori o djelu „Plight“, instalaciji koja se proteže kroz dvije susjedne galerijske sobe koje su potpuno obložene velikim rolama filca. Prva soba u svom centru sadrži piano na koji su postavljeni termometar i ploča za pisanje, dok je druga soba prazna. Filc mijenja percepciju prostora te služi kao izolator od vanjskih temperatura i vlage, modificira, apsorbira zvukove, a oštar životinjski miris utječe na osjetilo njuha. Kao izolator postupno prolazi kroz promjene. Geometrijske, cilindrične forme filca, raspoređene u

definiran arhitektonski prostor, kao da pulsiraju oko osoba koje prolaze i pričaju unutar prostora te poprimaju svojevrsni oblik maternice. Piano služi kao prikriveni simbol vitalne, embrionalne forme. Ploča za pisanje i termometar, koji služe za bilježenje znakova i impulsa, simbolički mapiraju i racionaliziraju skrivene poremećaje prirode. Djelo je fokusirano na ljudsku prisutnost. Beuys vjeruje da je umjetnički rad koristan ako konstituira još jedan korak prema samosvijesti i slobodi. Promatrač više nije pasivan, važan je dio mehanizma kojeg stvara umjetnik. Izolacija primijenjena u djelu potiče osjetila na veću aktivnost.

Arnason (2009:594) spominje Beuysovo skulpturalno djelo „Čopor“, koje se na drukčiji način veže uz njegovo iskustvo. Ono preoblikuje nežive predmete pridajući im pozitivne i negativne asocijacije. Saonice mogu biti dio spasilačkog pothvata (poput onoga koji je umjetniku spasio život). Svake od njih nose spasilačku opremu poput džepne svjetiljke, a filc i životinjsku mast Beuys je posebno povezivao sa svojim spašavanjem. S druge strane, „Čopor“ sadrži određene sličnosti s opremom vojnih jurišnih snaga ili diverzantske jedinice te tako, umjesto pacifističkog, može poprimiti i agresivniji karakter.

Farthing (2015:513) opisuje Beuysov performans *Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*. Beuys je zrakoplovom oputovao u New York. Stigavši je vozilom Hitne pomoći prebačen u Galeriju Renée Blocka umotan u pokrivač. Tamo tri dana dijeli sobu s divljim kojotom komunicirajući s njim, spavajući na krevetu od slame, hodajući s pastirskim štapom i bacajući kožne rukavice. Na kraju performansa grli kojota, napušta galeriju i vraća se u zračnu luku. Američki Indijanci kojota smatraju bogom. Ovaj performans upozorava na propadanje domorodačke kulture, kritizira američki imperijalizam i Vijetnamski rat.



Slika 2. Joseph Beuys, *Plight*, 1985.



Slika 3. Joseph Beuys, *Čopor*, 1969.



Slika 4. Joseph Beuys, *Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*, 1974.

6. TEHNIKE

6. 1. MOKRO FILCANJE

Čunko i Pezelj (2002:63-65) govore kako je filc najstarija vrsta netkanog tekstila. Izrađuje se od vune, a vlakna su mu međusobno povezana mehaničkim silama. Najkvalitetniji filc dobiva se od fine vune i raznih životinjskih dlaka. Vlakna su u vodenom mediju blago alkalne pH-vrijednosti i kod povišene temperature podvrgavaju mehaničkom pokretanju i pritisku, pri čemu zbog ljuskave površine vlakana dolazi do njihova mršenja i povezivanja. Dobiva se vrlo kompaktni filc za različite namjene.

Lane (2012:53-93) kroz brojne primjere objašnjava tehniku mokrog filcanja, no najviše pažnje posvećuje objašnjavanju izrade plosnatog kvadratnog komada filca. Potrebno je odabrati vunu s kojom je lakše raditi i poželjno je napraviti probni primjerak prije prelaska na specifičan projekt. Probni primjerci nas podučavaju o tome koliko se skupi završni oblik upotrebom različitih vlakana, kako broj slojeva i usmjerenost vlakana u njima utječu na projekt, kako se ukrasi upliću u vunu i sl. Treba imati na umu da je mokro filcanje organski proces. Ono rezultira nesavršenim rubovima s vlaknima koja se u procesu pomiču, upetljavaju. Potrebno je mnogo prakse za postizanje „savršenih“ komada. Uvijek treba nabaviti nešto više vune nego što se misli da je potrebno. Osnovne stvari za bavljenje ovom tehnikom su vuna, sapun, voda, mjehuričasta folija (ili neka druga podloga). Voda bi uvijek trebala biti lako dostupna. Prostor za rad treba zaštititi (obložiti plastičnom folijom ili sl.) kako bi se spriječila oštećenja od vode.

Izdvajanje vlakana neupredene vune vrši se pomoću dvije metode. U prvoj se koristi cijela ruka. Jednom rukom pridržavamo snop neupredene vune, a drugom se iz tog snopa izvlači tanka skupina vlakana zahvaćajući ih između palca i ostalih prstiju. Ruka koja drži snop ne bi trebala stajati preblizu mjesta gdje se izvlače vlakna jer se drugom rukom neće moći izvući njihova cijela dužina. Kod druge metode je ruka koja izvlači vlakna prislonjena na stol, koristi se jedan prst kojim se na stol zaglavi dio vlakana, a ostatak vune lagano povučemo drugom rukom.

Raspored vlakana jedan je od važnijih koraka za dobivanje filca jednake debljine. S vodootpornim markerom se na plastici može iscrtati šablona za rad. Izvučena vlakna se slažu po šablona tako da se jedan izvučeni dio nadovezuje na drugi lagano se preklapajući (kako bi svugdje bio jednak sloj) te formirajući red. Nastavljaju se slagati redovi koji se preklapaju na

krajevima sve dok se ne dođe do kraja šablone. Šablona može imati i drukčiji oblik, no vlakna se uvijek postavljaju tako da ju prate. Ako se vidi da na dijelu nedostaje vlakana, može se dodati još prije prelaska na drugi sloj. Drugi sloj postavlja se u suprotnom smjeru od prvoga. Kada svi slojevi imaju isti smjer pružanja vlakana, filc će se smanjiti više u tom smjeru, a ako je neparan broj slojeva, više se smanjuje u smjeru s većim brojem slojeva. Sljedeći sloj postavlja se opet pod kutom od 90 ° s obzirom na prošli. Dodavanje slojeva ovisi o željenoj debljini filca. Bit će bolje izrađen ako se radi u više tanjih slojeva negoli u nekoliko debljih. Prije močenja treba provjeriti nedostaje li na nekim dijelovima vlakana.

U sljedećem se koraku vlakna moče mješavinom sapuna i vode. Voda se nanosi korištenjem plastičnih boca s raspršivačem, kuglastim raspršivačem, poliesterskom spužvom ili nekim improviziranim alatom. Bilo koji tekući ili tvrdi sapun dobar je za izvođenje tehnike. Sapun na bazi maslinova ulja ne isušuje toliko ruke, dok njegovim miješanjem s vodom se dobiva sapunasti gel te se ta mješavina dodaje običnoj vodi prije faze močenja. Vuna u sebi ima dosta zraka pa se močenjem smanjuje. Za početnike je dobro prije močenja na vunu postaviti til ili mrežicu, dok se kasnije može raditi i bez. Sapun pomaže da vlakna upiju vodu i da se lakše upliću (neke vrste vune trebaju više, neke manje sapuna za uplitanje, potrebno je eksperimentirati). Vuna bi cijela trebala biti namočena, ali je previše ako se voda cijedi iz nje (ako dođe do toga, višak se vode uklanja ručnikom). Upotreba vruće vode može uzrokovati da se vanjski slojevi vune počnu uplitati prije unutarnjih, stoga treba upotrijebiti mlaku vodu. Vuna se kvasi od centra prema vanjskim dijelovima. Nakon toga treba istisnuti sav zrak iz vune i provjeriti je li sapunasta voda dospjela u sve slojeve. Vlakna s rubova se zatim preklapaju prema gornjem sloju i centru. Preko preklopljenih se rubova prelazi prstima kako bi se poravnali. Mrežica ili til služe da se vlakna nelijepe za ruke. Ako se radi bez njih, na ruke se može staviti dodatno sapuna ili plastična vrećica iz istog razloga.

Filcanje je proces povezivanja vlakana. Odvija se pomoću pokreta ruku preko vune s tim da u početku pokreti trebaju biti lagani da se ne poremete vlakna i kako bi se zadržao dizajn. Til, ako se koristi, treba povremeno odvojiti od vune kako bi se provjerilo je li se vuna počela uplitati u njega. Višak vode treba pokupiti ručnikom i posebno paziti da rubovi ostanu formirani. Obrada druge strane filca vrši se tako da se prvo ukloni til te se gornja površina na kojoj se radilo prekrije komadom plastike. Kada se vuna tako nađe između dvaju komada plastike, okreće se na drugu stranu te se nakon skidanja plastike obrađuje druga strana. S vremenom će se vlakna sve manje pomicati te se tada može pojačati pritisak ruke na vunu.

Može se provesti test tako da se na više dijelova vuna zahvati među prste i povuče. Ako su vlakna labava, treba nastaviti s ovom fazom, a ako su dosta čvrsta, prelazi se na idući korak.

Sada se filc pošprica s toplom ili vrućom sapunastom vodom, postavi se između dlanova vršeći pritisak na njega uz prateće titrave pokrete. Ovom metodom treba proći svaki dio filca prije prelaska na idući korak.

Sljedeći korak služi učvršćivanju i smanjivanju filca. Ovisno o projektu koriste se različite tehnike. Ovaj korak ovisi i o našem iskustvu, znanju, preferencijama kod filcanja. Neovisno o tehnici, čvrstoća i smanjivanje trebaju se često provjeravati. Za provjeru se može probati rastegnuti komad filca. Ako su pomaci u veličini minimalni, ovaj korak je dobro odrađen, ako se rasteže, treba nastaviti provoditi proces. Za plošni kvadratni komad filca najbolje je upotrijebiti kombinaciju valjanja i bacanja. Valjanje je popularna metoda smanjivanja i učvršćivanja filca. Za valjanje se može koristiti mjehuričasta folija, podloge od bambusa i mnogi drugi alati. Kada se vuna stavlja na podlogu od bambusa ili nešto slično, trebalo bi filc staviti između dva komada folije. Mjehurići na foliji okreću se prema filcu, a na foliju i filc stavlja se i drveni štap (spužva za plivanje, PVC cijev ili nešto slično). Slojevi se zamotaju oko drvenog štapa, krajevi se povežu elastičnim gunicama ili starim najlonkama. Tako zamotani filc valja se naprijed-natrag oko pedeset puta (može se razlikovati prema projektu). Zatim se filc odmota, zarotira za 90 °, preokrene i izravna te se ponavlja postupak umotavanja i valjanja. I tako nekoliko puta. Umjesto valjanja može se koristiti i metoda bacanja. Kod nje se skupljanje i učvršćivanje ne događa ravnomjerno duž filca. Počinje se polagano pa se prelazi na sve jače bacanje. U rukama se od filca načini smotuljak i nježno ga se baci. Filc se zatim podiže, gužva, oblikuje u smotuljak i ponovno baci. Sa svakim bacanjem on postaje čvršći i smanjuje se. Pri svakom bacanju bi drugi dio filca trebao udariti o čvrstu površinu. Postupak se ponavlja sve žešće bacajući filc dok nismo zadovoljni njime. Ovaj dio procesa može se provoditi i s daskom za pranje rublja ili nekom drugom valovitom površinom. Treba koristiti dosta sapunice kako filc ne bi zapinjao za dasku. Filc se trlja rukom (naprijed-natrag) o utore na dasci. Treba ga okretati da se jednako učvrsti i smanji.

Metoda šokiranja vune utječe na njezino smanjivanje. Sastoji se od naizmjeničnog stavljanja filca u vruću i hladnu vodu.

Ispiranjem se uklanja sapun iz filca. Kako bi se vuna vratila s lužnatog pH-a na svoj prirodni kiseli pH, gotovi filc se uroni u vodu gdje je dodan ocat. Nakon par minuta se ispere u čistoj vodi.

Nedovršeni filc može se ostaviti na nekoliko sati. Ako se neće završiti u istom danu, potrebno ga je isprati i osušiti. Da bi se brže osušio, koristi se ručnik ili nešto slično. Kada smo spremni ponovno krenuti, namoči se sapunastom vodom i nastavi izrada.

Mnogi uradci od filca se, da bi dobili određeni oblik, moraju držati u određenoj poziciji pri sušenju (kod izrade torbi, papuča, šešira, vaza i sl.). Koristi se para iz glačala kako bi se zagrijao filc. Rasteže se dio koji treba razvući ili se koristi alat (poput bata za meso) kako bi se oblikovao, postavio na kalup.

Mokro se filcanje može raditi i korištenjem zapreka. One služe za dobivanje šupljih trodimenzionalnih formi bez šavova. Zapreke zaustavljaju da se unutarne površine međusobno upetljavaju. Materijal varira, ali mora biti vodootporan. Lakša je za opip unutar filca ako je debljine od barem tri milimetra. Zapreka može biti „otvorena i „zatvorena“. „Zatvorena“ je potpuno prekrivena vunom. Procesom filcanja će se filc (ovisno o dizajnu) morati izrezati kako bi se izvadila. Kod „otvorene“ zapreke dio nje viri van. Oštre rubove zapreka treba zaobliti kako ne bismo probili vunu. Sa zaprekom se najviše izrađuju šeširi, torbe, vaze, odjeća, papuče, rukavice i sl. Mogu se stavljati i ukrasi s vanjske ili unutarnje strane. Postupak rada sa zaprekom sličan je postupku rada s plošnim komadom filca.

Metodom mokrog filcanja mogu se dobiti različiti oblici, elementi koji se mogu nadovezati na osnovu u procesu filcanja radi ukrasa ili dodatne funkcije. Tehnika je pogodna za izradu uzica valjanjem vune namočene sapunastom vodom u strukturu nalik na užu. One se mogu koristiti kao remen ili drška za torbu, petlje i vezice za odjevne predmete. Uzica se može razdijeliti, ponovno spojiti, raščlaniti kraj na više dijelova, može se oblikovati u spiralu, čak i uz zadržavanje tog oblika. Jednostavno se mogu napraviti i šiljci. Ako se uzica ili šiljak treba spojiti s drugim komadom filca, barem im jedan kraj mora ostati suh, neobrađen pri izradi. Sličnim postupkom kojim se dobivaju uzice mogu se napraviti i perle, kuglice od vune. Vuna različitih nijansi se zamota uzdužno te se obrađuje tehnikom mokrog filcanja. Kada se dobivena čvrsta struktura osuši, uzica (rola) može se izrezati kako bi se dobile perle. U filc se ovom tehnikom mogu umetnuti i neke čvrste stvari, poput klikera. Uklanjanjem dijela gotovog filca mogu provirivati iz njega ili mogu stvoriti krater vađenjem iz filca.



Slika 5. Neupredena vuna



Slika 6. Dio procesa mokrog filcanja - slaganje vlakana prije močenja



Slika 7. Dio procesa mokrog filcanja - močenje, filcanje, valjanje



Slika 8. Dio procesa mokrog filcanja - valjanje

6.2. SUHO FILCANJE

Prema Čunko i Pezelj (2002:65) iglani filc je netkani tekstil gdje se učvršćivanje i kompaktnost tekstila postiže mehaničkim uplitanjem vlakana, najčešće tehnikom iglanja (suhog filcanja). Uplitanje vlakana proizlazi iz uvođenja igala u runo, okomito na površinu runa. Takav netkani tekstil nije filc u originalnom smislu, ali mu je sličan prema izgledu, a djelomično i svojstvima.

Lane (2012:132-141) govori kako je prvi patent za dobivanje iglanog filca vezan uz industrijski stroj s mnoštvom igala te datira iz 1850-ih godina. Takvi se strojevi i danas koriste za dobivanje netkanog plosnatog filca koji se koristi u komercijalne i industrijske svrhe, a izrađen je od vune ili nekih drugih vrsta vlakana. U ranim 1980-ima David Stanwood počinje koristiti jednu izdvojenu iglu za izradu šarenih loptica od vune koje je potom doradivao tehnikom mokrog filcanja. Proces pokazuje Ayali Talpai, koja nastavlja razvijati praksu upotrebe jedne igle za oblikovanje vune i piše prvu knjigu o suhom filcanju.

Upotrebom igala vuna se može oblikovati u trodimenzionalne oblike, figure, dvodimenzionalne vunene slike, može se koristiti u kombinaciji s mokrim filcanjem. Mogu se doradivati primjerci nastali mokrim filcanjem, dodavati detalji, osigurati ukrasi prije mokrog filcanja. Može služiti za popravke problematičnih mjesta pri tehnici mokrog filcanja. Suhim filcanjem mogu se učvrstiti spojevi i šavovi. Može se dodati još vune na dijelove koji su tanki, imaju rupe ili sl.

Osnovnu opremu za izvođenje ove tehnike čine vuna i igla. Igle su napravljene od ugljičnog čelika i imaju izrazito oštar vrh. Dolaze u različitim veličinama i stilovima oštrica. Mogu imati različit položaj i dubinu zubaca. Među važnijom dodatnom opremom mogu se pronaći podloge od spužve. Koriste se kako nam vuna, pri izradi filca, ne bi bila u rukama (smanjuje se mogućnost uboda u ruku) te pružaju potporu pri izradi dvodimenzionalnog filca. Različitih su veličina i gustoća. Četke za izradu filca slične su namjene. Držači igala dolaze u brojnim oblicima i veličinama. Omogućuju korištenje više od jedne igle, čime se ubrzava proces izrade te se proširuje površina zabadanja unutar jednog poteza. Igle za štopanje i igle za šivanje lutaka koriste se za vađenje vune pri pogreškama u izradi kako bi se vuna preoblikovala. Razne vrste tankih valjkastih štapova mogu se koristiti za izradu dugih, tankih, cjevastih vunениh oblika. Za zaštitu od slučajnih uboda koriste se rukavice ili zaštita za prste. Škare za vezenje korisne su za rezanje vlakana koji izviruju nakon završetka rada s iglom i kod izrezivanja oblika.

Svaki se tip vune može koristiti za izvođenje ove tehnike, posebno kod dvodimenzionalnih primjera. Trodimenzionalni skulpturalni primjerci bolje se izvode s kraćom i grubljom vunom. Finija, duža vlakna trebaju više vremena kako bi se oblikovala i na površini su vidljive rupe od igala. Za ukrase se mogu koristiti razna vlakna. Ovo je oprastajuća tehnika jer se vuna može dodavati i vaditi ako nije prečvrsto nabijena.

Gornji dio igle u obliku slova L sastoji se od ručice i trupa igle (kod industrijskih strojeva oni drže iglu na mjestu). Slijedi srednja oštrica koja na sebi nema zupce. Samo donja trećina ili četvrtina oštrice sadrži zupce te se naziva radnim dijelom oštrice. Oštrica igle može biti stožasta, trokutasta, zvjezdasta oblika. Trokutasta ima tri strane, a zvjezdasta četiri. Zvjezdaste imaju više zubaca jer sadrže veću površinu na koju se zupci postavljaju. Zupci su udubljenja na oštrici koja hvataju pojedina vlakna kada se igla zabije u masu vlakana. Ta zahvaćena vlakna su pogurnuta unutar mase gdje se upetljavaju s drugim vlaknima, što s vremenom stvara iglani filc. Zupci se mogu nalaziti u raznim pozicijama na oštrici i mogu biti različitih oblika i veličina. Oštrice se mogu razlikovati prema broju zubaca, a što ih je više, to se proces brže odvija. Vrh igle je jako oštar te je uz radni dio oštrice jako tanak pa lako može doći do puknuća. Bosti se treba pod istim kutom. Igle su dimenzionirane prema svom promjeru. Mjera igle definira se kao broj igala koji stane u kvadratni inč. Što je veća mjera, finije su igle. Mjere idu od broja 12 do 42. Za ovu tehniku uglavnom se koriste mjere od 36 do 42.



Slika 9. Dio procesa suhog filcanja

6.3. LINOREZ

Klajn (1979:101) navodi linorez kao postupak visokog tiska pomoću linoleumske ploče.

Paro (2002:*n.p.*) objašnjava kako je materija linoleuma meka i laka pa se obrađuje bez napora, a otisak s linoleumske matrice doima se tvrd zbog prisutnosti jednolikih punih linija i ploha. Rez dlijetom u linoleumu gipkiji je od krutog, gotovo pravocrtnog reza u ploči za drvorez. U drvorezu otisak punih ploha pokazuje godovnu fakturu daske i u cjelini djeluje „zračnije“. Linoleum se sastoji od linoksina, kolofonija i samljevene plutovine. Takav sastav pokazuje veliku izdržljivost na tlak (ne lomi se i ne gnječi) pa je moguće otisnuti i do pet tisuća korektnih otisaka s rezbarene linoleumske ploče.

Hozo (1988:63-64) govori da se (ako zanemarimo konzistenciju mase linoleuma) suština, likovni ciljevi i izražajna sredstva linoreza u mnogočemu ne razlikuju od tehnika drvoreza. Linorez (zbog relativno brže obrade te izrezivanja netiskovnih površina u jeftiniji i već pripremljeni materijal) pronalazi sve više pristalica među suvremenim temperamentnim grafičarima s izraženijim grafičkim rukopisom, kod neposrednog ureza nekoliko oblikih linija, mekših ivica negoli kod drvoreza s egzaktnijim efektima i većim izražajnim mogućnostima. Crtež se na izrezanu i pripremljenu ploču linoleuma nanosi ili prenosi kao i kod tehnike drvoreza. Hozo (1988:34) kaže kako dobar crtač može neposredno izravno crtati po drvenoj ploči. Iscrtavanje grafičke slike uglavnom treba obaviti u zrcalnoj situaciji pa je mnogo sigurnije prenošenje dovršenog crteža (odnosno predloška) u zrcalnoj slici na prepariranu bijelu podlogu drvene ploče. Na posušenu podlogu crtež se nanosi neposredno ili se prenosi zrcalni izgled crteža providnim paus-papirom i suvremenim kopirnim karbon-papirom i sl. Hozo (1988:64) dalje objašnjava kako za izrezivanje netiskovnih površina možemo koristiti isti alat kao kod drvoreza. Mogu se koristiti noževi, dlijeta, *tift*-pera i slični instrumenti, ovisno o likovnoj namjeri, karakteru crteža.

Prema Arbanas (1999:20), pri tiskanju boja se nanosi na linoleum valjkom ili tamponom. Za boju se koristi tempera u koju se dodaje glicerina za sporije sušenje ili se koristi boja za visoki tisak. Ako je matrica/ploča masna, odmastiti je se alkoholom ili brusnim papirom.

Hozo (1988:64) navodi kako se linoleumska ploča može otiskivati ručno, strojno, prešama.

Kako tvrdi Arbanas (1999:20), urezivanje u linoleum jako je pogodno kod višebojnog tiska jer su umjetnici oslobođeni zanatskog dijela pripreme ploče. Pri otiskivanju linoreza transparentnim bojama motiv se gradi prekrivanjem dvaju transparentnih boja pomoću kojih dobivamo treću. Boja se razrjeđuje firnisom ili transparentnim bojama.



Slika 10. Dio zidnog postava (1)



Slika 11. Dio zidnog postava (2)



Slika 12. Dio zidnog postava (3)



Slika 13. Dio zidnog postava (4)



Slika 14. Dio zidnog postava (5)



Slika 15. Dio zidnog postava (6)



Slika 16. Dio zidnog postava (7)



Slika 17. Dio zidnog postava (8)



Slika 18. Dio zidnog postava (9)



Slika 19. Dio zidnog postava (10)



Slika 20. Prvi, središnji, podni dio postava



Slika 21. Drugi, središnji, podni dio postava



Slika 22. Treći, središnji, podni dio postava



Slika 23. Četvrti, središnji, podni dio postava



Slika 24. Središnji, podni postav - svi dijelovi zajedno



Slika 25. Središnja viseća instalacija

7. ZAKLJUČAK

Diplomski rad služi kao potvrda umjetničkih interesa koji su bili prisutni tijekom obrazovnog procesa, a vezani su uz psihološke i socijalne teme te primijenjenu umjetnost. Rad, zbog male mogućnosti pronalaska posla u stručnom području, služi i kao primarna inicijativa za otvaranje budućeg obrta koji bi se temeljio na daljnjem izučavanju zanatskih mogućnosti primjene vune. Upotreba vune kao osnove rada, označava tek početni pomak prema daljnjem stvaranju umjetnosti i upotrebnih predmeta temeljenih isključivo ili većinski na prirodnim materijalima. Rad s prirodnim nijansama vune potiče zainteresiranost za proučavanje organskih bojila te grafičkog otiskivanja s istima.

Otiskivanjem na vunu dobiva se uvid u prednosti i mane materijala te se njihovim zapisom može pospješiti rad drugih umjetnika zainteresiranih za ovakav tip istraživanja. Jedna od najvećih mana je ograničen broj podloga za otiskivanje, gdje se svaka dodatna mora ručno izraditi, te potreba za dvostrukim transferom tiskovne površine kod debljih primjeraka filca, što bi izazivalo problem kod složenijeg otiska.

Korišteni materijali i tehnike mogu se izvoditi u bilo kojem prostoru, ne iziskuju velika financijska ulaganja u alate, koji se većim dijelom mogu pronaći u kućanstvu, a nude brojne mogućnosti eksperimentiranja. Pogodni su za edukativne primjene, gdje bi se prvo stjecala zanatska osnova koja bi se nakon napretka mogla kombinirati s vizualnom umjetnošću. Umjetničko djelovanje temeljilo bi se na istraživanju i prilagodbi kreativnih metoda mogućnostima koje bi izvodile osobe s prisutnim opsesivno-kompulzivnim poremećajem. Osiguravao bi se lako dostupan sadržaj edukacija preko radionica, tečajeva i sl. radi veće inkluzije u društvo naglašavajući razvoj novih vještina. Rad s mekim, sigurnim materijalima otvara mogućnost suradnje s raznim institucijama, udrugama ili pak obrtima kojima je cilj proširivanje svijesti o raznim načinima oblikovanja prirodnih materijala.

Potiče se razmišljanje o potencijalnom organiziranju dodatnih kolegija i aktivnosti na području diplomskog studija vizualnih umjetnosti, koji bi studentima bili od iznimne koristi.

Diplomski rad, kao i dosadašnje obrazovanje i radna iskustva, potaknuli su me da svoje razasute interese, znanja i vještine ujedinem i fokusiram na buduće djelovanje nakon obrazovanja na Akademiji. Potencijalni uspjeh u obrtnim djelatnostima pruža sigurnost i stabilnost i u financijskom i u duhovnom smislu te omogućuje da njihov dio - društvenom angažiranosti - prenosim na potrebite. Akademske obrazovanje utjecalo je na promjenu

pristupa umjetnosti, osposobilo me za samostalno izvođenje rada, njegovo kritičko promišljanje i lišavanje suvišnih dijelova. Omogućilo je bolje shvaćanje koncepata drugih autora. Unutar daljnje djelatnosti naglasak stavljam na praktične poglede izrade, a napredak vežem uz kontinuiranu edukaciju i istraživanje zanatskih tehnika.

8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA

Slika 1. Magdalena Abakanowicz, *Abakan Red, Orange, Yellow*, 1968.-1970., izvor:

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/magdalena-abakanowicz> [pristup: 28. 8. 2024.]

Slika 2. Joseph Beuys, *Plight*, 1985., izvor: <https://www.doppiozero.com/oggetti-dinfanzia-il-cancellino> [pristup: 28. 8. 2024.]

Slika 3. Joseph Beuys, *Čopor*, 1969., izvor: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/joseph-beuys-actions-vitrines-environments> [pristup: 28. 8. 2024.]

Slika 4. Joseph Beuys, *Ja volim Ameriku i Amerika voli mene*, 1974., izvor: <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me> [pristup: 28. 8. 2024.]

Slika 5. Neupredena vuna, Izvor: autorica

Slika 6. Dio procesa mokrog filcanja - slaganje vlakana prije močenja, izvor: autorica

Slika 7. Dio procesa mokrog filcanja - močenje, filcanje, valjanje, izvor: autorica

Slika 8. Dio procesa mokrog filcanja - valjanje, izvor: autorica

Slika 9. Dio procesa suhog filcanja, izvor: autorica

Slika 10. Dio zidnog postava (1), izvor: autorica

Slika 11. Dio zidnog postava (2), izvor: autorica

Slika 12. Dio zidnog postava (3), izvor: autorica

Slika 13. Dio zidnog postava (4), izvor: autorica

Slika 14. Dio zidnog postava (5), izvor: autorica

Slika 15. Dio zidnog postava (6), izvor: autorica

Slika 16. Dio zidnog postava (7), izvor: autorica

Slika 17. Dio zidnog postava (8), izvor: autorica

Slika 18. Dio zidnog postava (9), izvor: autorica

Slika 19. Dio zidnog postava (10), izvor: autorica

Slika 20. Prvi, središnji, podni dio postava, izvor: autorica

Slika 21. Drugi, središnji, podni dio postava, izvor: autorica

Slika 22. Treći, središnji, podni dio postava, izvor: autorica

Slika 23. Četvrti, središnji, podni dio postava, izvor: autorica

Slika 24. Središnji, podni postav - svi dijelovi zajedno, izvor: autorica

Slika 25. Središnja viseća instalacija, izvor: autorica

9. LITERATURA

1. Arbanas, N. (1999) *Grafičke tehnike*. Zagreb: LASERplus d.o.o.
2. Arnason, H. H. (2009) *Povijest moderne umjetnosti: Slikarstvo kiparstvo arhitektura fotografija: Prema petom američkom izdanju*. 5. izd. Mostar: Stanek d.o.o.
3. Čunko, R. i Peljez, E. (2002) *Tekstilni materijali*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, Čakovec: Zrinski d.d.
4. Davies et al. (2008) *Jansonova povijest umjetnosti: Zapadna tradicija*. 7. izd. Varaždin: Stanek d.o.o.
5. Farthing, S. (2015) *Umjetnost: Vodič kroz povijest i djela*. Zagreb: Školska knjiga.
6. Hollander, E. i Simeon, D. (2006) *Anksiozni poremećaji*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
7. Hozo, Dž. (1988) *Umjetnost multioriginala: Kultura grafičkog lista*. 1. izd. Mostar: Prva književna komuna.
8. Klajn, H. (1979) *Mali leksikon štamparstva i grafike: Od otiska do cilindrične štamparske mašine*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija.
9. Lane, R. (2012) *The Complete Photo Guide to Felting*. Minneapolis: Creative Publishing international.
10. Lucie-Smith, E. (2003) *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
11. Paro, F. (2002) *Grafički pojmovnik*. 1. izd. Zagreb: Kratis, Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu.
12. Peić, M. (1979) *Pristup likovnom djelu*. 6. izd. Zagreb: Školska knjiga.
13. Ratus, S. A. (2000) *Temelji psihologije*. Prijevod 5. izd. Jastrebarsko: Naklada Slap.
14. Ruhrberg et al. (2005) *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z.d.o.o.
15. Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.

Internetski izvori:

1. Maestri, B. (n.d.). *Joseph Beuys*. Artforum. URL: <https://www.artforum.com/events/joseph-beuys-9-225213/> [pristup: 26. 8. 2024.]
2. Morrison, A. (2023). *Magdalena Abakanowicz's Otherworldly Sculptures Are Captivating Audiences at Tate Modern*. Artsy. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-magdalena-abakanowiczs-otherworldly-sculptures-captivating-audiences-tate-modern> [pristup: 5. 8. 2024.]
3. Salamunić, I. (2010) Laboratorijska dijagnostika autoimunih bolesti – nove tehnologije, stare nedoumice. *Biochemia Medica*, Vol. 20 No. 1, 2010. URL: <https://hrcak.srce.hr/en/file/73805> [pristup: 22. 8. 2024.]
4. Sutton, B. (2021). *How Craft Became an Art Market Force*. Artsy. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-craft-art-market-force> [pristup: 10. 8. 2024.]
5. Štrbac, M. (2009) Primijenjena umjetnost u potrazi za identitetom. *Život umjetnosti: Journal for Modern and Contemporary Art and Architecture*, Vol. 84 No. 1., 2009. URL: <https://hrcak.srce.hr/en/file/293500> [pristup: 10. 8. 2024.]