

Lorem ipsum

Jelenčić, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:251:131576>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

JOSIP JELENČIĆ

LOREM IPSUM

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

doc. art. Vjeran Hrpka

Osijek, 2021.

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

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Josip Jelenčić potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „Lorem ipsum” te mentorstvom doc. art. Vjerana Hrpke isključivo mojega 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 ustanovi.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

Sažetak

| | |
|--|----|
| 1. UVOD | 1 |
| 2. O JEDNOJ SLICI..... | 2 |
| 2.1. Uloga estetike..... | 3 |
| 2.2. Definicija umjetničkog djela | 5 |
| 3. NESLOBODA SLOBODE..... | 8 |
| 3.1. Umjetnička sloboda | 10 |
| 4. GALERIJSKI PROSTOR KAO PREDLOŽAK O NEKIM ASPEKTIMA CIKLUSA LOREM IPSUM | 12 |
| 5. PLAVA PARADIGMA..... | 16 |
| 5.1. Jezik, jezičnost i govor..... | 16 |
| 5.2. Cijanotipija u paradigmi slikarstva..... | 17 |
| 6. ZAKLJUČAK..... | 21 |
| LITERATURA | 23 |
| POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA | 24 |

Sažetak

Rad *Lorem ipsum* na autentičan se način bavi filozofskim tumačenjem umjetničkog djela: preispitivanjem stvaralačkog tijeka, vrijednosnog sadržaja i njihovog smisla. Rad obuhvaća segmente iz različitih polja ljudskog djelovanja koji na svojevrsan način prikazuju promjene u svijetu i ljudskoj svijesti. Nova shvaćanja umjetnosti i nova uloga estetike povlači pitanje o definiciji umjetničkog djela, kao i aspekte koji neki umjetnički rad čine upravo takvim.

Ljudska sloboda pokazuje se kao prilika za izgradnju vlastitoga svijeta djelovanja. Sloboda djelovanja opterećuje čovjeka neprestanim donošenjem odluka. Rasterećenje od slobode djelovanja omogućava automatizam navike koji pruža čvrste obrasce nesvjesnih ponašanja. Autora u njegovom radu češće sprječavaju njegove vlastite predodžbe i predodžbe društva u kojem se nalazi o tome što je poželjno i dopušteno, nego neka strogo propisana pravila. Traganje za tradicijskom komponentom u ciklusu *Lorem ipsum* vodi nas u središte modernističke paradigme u kojoj je promišljanje slike i njezinog nastanka imalo ključnu ulogu.

Autor potaknut željom za eksperimentiranjem u svom umjetničkom stvaralaštvu koristi medij cijanotipije na platnu kako bi prezentirao apstraktne forme lišene konkretnog značenja i naziva. Umjetnik se referira na Ciceronov pojam *lorem ipsum* – nasumično složen tekst koji prethodi strukturi nekog dijela. Radi se o početku teksta koji se u tiskarstvu i grafičkom oblikovanju koristi kao „lažni“, ogledni tekst koji nema svoga značenja. On služi kako bi se ispunio prostor koji bi u protivnom ostao prazan, a važan je zato što pokazuje kako će konačni tekstualni oblik izgledati. Na sličan način autor tretira cijanotipije; kao i alternativni tekstovi *lorem ipsum*, one postaju baze za početak slikovne interpretacije i analize.

Ključne riječi: estetika, sloboda, umjetnička sloboda, Lorem Ipsum, ideologija, cijanotipija

Summary

The work *Lorem ipsum* deals in an authentic way with the philosophical interpretation of a work of art by re-examining the creative flow, value content and their mutual meaning. The work includes segments from different fields of human action that show change in their own way in the world and human consciousness. The new understandings of art and the new role of aesthetics raise the question of the definition of a work of art as well as the aspects that make a work of art exactly that way.

Human freedom proves to be an opportunity to build one's own world of action. The Freedom of action burdens a man with constant decision-making. Relief from the freedom of action allows the automatism of habits that provide solid patterns of unconscious behaviour. The author in his work is more often hindered by his own ideas and the ideas within the society, in which it is about what is desirable and permissible, rather than some strictly prescribed rules. The search for the traditional component in the Lorem ipsum cycle takes us to the centre of a modernist paradigm, in which the contemplation over the image and its origin had a crucial role.

The author, motivated by a desire to experiment, uses in his artistic creation medium of cyanotypes on canvas to present abstract forms devoid of clear meaning and name. The artist refers to Cicero's image of lorem ipsum - a randomly composed text that precedes the structure of some part. It is the beginning of a text that is in print and graphic formatting known as a "fake", exemplary text that has no meaning. It serves to fill the space that would otherwise remain empty and is important because it shows the future textual form. The author treats cyanotypes in a similar way, as well as alternative texts lorem ipsum, they become the ground for the beginning of pictorial interpretation and analysis.

Keywords: aesthetics, freedom, artistic freedom, Lorem Ipsum, ideology, cyanotype

1. UVOD

Put od boje do slike puno je duži nego što bi mi, kao laici, mogli misliti kada govorimo o slikarstvu, ali put od slika do nas kao promatrača uvijek može biti staza inspirativnog promišljanja o kvalitetama koje je umjetnik utkao u njih, ali i o njima samima i tome što one kao slike uopće jesu. Boja koja predstavlja slikarsku tvar materijal je kojim ideja, bilo oblikovana u umu, bilo umetnuta u intuiciju slikara, u određenoj mjeri nalazi svoje konačno smirenje. Moglo bi se, dakle, reći da je slikarstvo vizualna materijalizacija ideje ili pak pokušaj stavljanja ideje u oblik koji je nama vizualno dohvatljiv. Međutim, ideja u slikarskom procesu uvijek ostaje tek početna točka i može biti vizualno transformirana na bezbroj načina, a upravo način na koji slikar prevodi ideju u vizualni jezik ono je po čemu ga možemo smatrati uvjerljivim ili neuvjerljivim transformatorom. Autora u njegovom radu češće sprječavaju njegove vlastite predodžbe i predodžbe društva u kojem se nalazi o tome što je poželjno i dopušteno, nego neka strogo propisana pravila. Potiču li društveno-ekonomske okolnosti više ili pak koče slobodu stvaralaštva kod umjetnika? Što je slika? Na temelju čega je možemo razlikovati od drugih predmeta? Ima li ona isključivo estetsko ili neko „više“ značenje? Treba li ona isto značiti umjetniku i promatraču? Kako definirati slobodu? Samo su neka od pitanja na koja ćemo se susresti u ovome radu. Također, rad se osvrće na problematiku pojma ideologije te pitanje umjetničke slobode. Ciklus autorskih radova pod nazivom Lorem ipsum u središte stavlja osobni i emocionalni odnos umjetnika prema prostoru slike, prema njezinoj plohi i potencijalu koji ona nosi, a koji implicira postojanje nulte točke. Ekstatičan ulaz u proces rada definiran je emocionalnim, a ne racionalnim aspektom bića tako da je i konačan rezultat bilješka jedne podsvjesne ili čak nesvjesne strane doživljaja.

2. O JEDNOJ SLICI

„... Što razara brže negoli raditi, misliti, osjećati bez unutarnje potrebe, bez duboko osobnoga izbora, bez radosti kao automat "dužnosti"? Upravo to je recept za dekadenciju, čak za idiotizam...“ (Nietzsche, 1999 : 7)

Tražeci istinsku spoznaju poniranjem u unutarnje, duhovno stanje slika postaje medij transcendencije i traženja, ali i rezultat tog kontinuiranog procesa. Nemogućnost krajnje definicije otvara prostor za konstantnom promjenom i neprestanim razvojem. Naglasak na unutarnje misli, procesualnost, važnost trenutka i nevezanosti kroz meditativnost i pražnjenje značenja te traženje unutarnje biti čini slikarstvo, nematerijalni odraz umjetnikova unutrašnjega stanja, mjesto na kojemu on ostavlja dio sebe. Šeparović (2014) u znanstvenom radu *Portretiranje psihe kao temeljna odrednica ranog opusa Jerolima Miše* govori o pojavi interesa za ljudsku psihu u modernoj umjetnosti koja je usko vezana uz estetički subjektivistički psihologizam, koji se krajem XIX. stoljeća javlja kao antiteza racionalno utemeljenome pozitivizmu. Zlatko Posavac psihologizam je odredio kao jednu od teorijskih konstitutivnih odrednica moderne, koji nasuprot prikazivanju vanjskoga svijeta i zbivanja predstavlja „prijelaz na unutrašnji svijet, na prikazivanje unutrašnjeg bogatstva čovjeka i njegovog života, u kojem se subjektivitet ne izbjegava, nego uzima kao pravo i prednost, kao primarno područje autentičnosti pa samim tim također estetičke umjetničke prakse i – teorije“ (Posavac 1991a: 94 prema Šeparović, 2014). Carl E. Schorske također je istaknuo kako je „u našem stoljeću racionalni čovjek morao ustuknuti pred bogatijim, ali opasnijim i više nepostojanim stvorenjem, psihološkim čovjekom. Taj čovjek nije tek razumna životinja, nego stvorenje osjećaja i instinkta“ (Schorske 1997: 24 prema Šeparović, 2014). Pejović navodi kako iza Hegela stoji metafizičko mišljenje Zapada, što traje od Grka do danas i zaključuje: „Živimo u doba kad se umjetnost sve više približava tehnici, a ‘čista umjetnost’ postaje sve bliža ‘primijenjenoj’ i pita se hoće li to dovesti dotle da nam se jednoga dana prestanu sviđati ovako ili onako oblikovani predmeti, i učiniti nam se ‘lijepim’ naprosto svaki upotrebnii predmet, a naročito djelotvoran stroj? Otkako se naime Hegelov filozofski sistem sve više realizira u racionalnoj organizaciji svijeta i planetarnoj tehnici svagdje na zemlji, umjetnost nužno biva sve upitnija. Možda upravo zato što apsolutizam racionalne spoznaje i neobuzdanost sve sistematičnijeg pogona svega što jest nepovratno iskorjenjuje svaku spontanost, neposrednost i nedužnost. Veličina je Hegelova

(...) upravo u tome što je prvi naslutio sudbinu suvremene umjetnosti i ljudske osamljenosti u svijetu bez ljubavi i ljepote.“ (Škorić, 2008: 615).

Pejović ne propituje diferencirani odnos umjetnosti i ljepote u 20. stoljeću – pogotovo, primjerice, je li upotrební predmet, kao ready-made u umjetnosti, uopće predmet za koji očekujemo da kao umjetničko djelo bude lijep, je li zbog toga suvremena umjetnost manje umjetničkom, otvara li takva umjetnost manje pitanja suvremenosti? Evidentan nedostatak ljepote u umjetnosti 20. stoljeća za Pejovića je simptom gubitka istine umjetnosti. Nedostatak ljepote, osjetilnosti i ljubavi simptomi su krize suvremenosti. Pritom se ne ulazi u moguću raspravu o tome da ni npr. kod Platona umjetnost i ljepota nisu povezane, jednako kao ni u 20. stoljeću. (Škorić, 2008.)

Već je impresionizam tijekom druge polovine XIX. stoljeća otvorio interes za analizu psihološke osjetilnosti, više u smislu neutralnoga psihograma odnosno trijezne opservacije i preciznoga bilježenja emocija, da bi esteticizam moderne stavio naglasak na birane *egzaltirane*¹ emocije (patos) te „zahvat u ‘onostrano’ i netransparentno“, s podlogom u filozofiji Friedricha Nietzschea (Posavac 1991b: 154, 155 prema Šeparović, 2014). Šeparović navodi upravo te dvije struje u uvjetima tjeskobe i nesigurnosti neposredno prije i tijekom Prvoga svjetskoga rata dvama oblicima nove ekspresionističke intenzivne duševnosti: impresionističko hladno bilježenje emocija u sprezi s istraživanjima Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga prelazi u interes za individualnu psihologiju i *psihopatologiju*², dok se esteticistička osjećajnost razvija prema univerzalnom pristupu duševnosti, koji se nerijetko očituje u dočaravanju osjećaja prožimanja s kozmičkim silama.

2.1. Uloga estetike

Već u umjetnosti realizma polako se počinje stvarati stajalište o prikazivanju *neidealizirane*³ umjetnosti kada se slikari okreću stvarnim prikazima modernog društva, ne

¹ **Egzaltacija** (novolat. exaltatio) – zanos, ushićenost, obuzetost; stanje jake mentalne uzbuđenosti i emocionalne prenapetosti (razdraženosti), koje dovodi do izvanrednih, ali i do nenaravnih, pretjeranih reakcija.

² Znanost koja se bavi proučavanjem, klasifikacijom i opisivanjem psihičkih poremećaja i njihovih simptoma. Opća psihopatologija opisuje simptome psihičkih poremećaja, dok specijalna psihopatologija definira pojedine duševne bolesti. Definira duševno zdravlje, tj. razliku između normalnog i abnormalnoga funkcioniranja, pri čemu normalno funkcioniranje nije strogo određeno, već uključuje niz varijacija između još zdravoga i već bolesnoga.

³ Davati nečemu obilježje ideala, nešto nesavršeno u mislima oslobađati njegovih nesavršenstava, uspoređivati nešto s idealom, uljepšati, uljepšavati, prikazivati nešto uzvišenijim i savršenijim nego što je. Idealizacija proizlazi iz nedostatka objektivnosti promatranja samo pozitivne strane stvari.

uljepšavajući probleme poput siromaštva, što svoj vrhunac nalazi u umjetnosti *ekspresionizma*⁴ kada se prikazi figura nerijetko uspoređuju s karikaturama. Estetičar Arthur C. Danto u svojoj knjizi *Preobražaj svakidašnjeg* piše o ulozi koju estetika ima u brojnim novim pravcima i smjerovima u koje je krenula moderna umjetnost. „Što se događa s pitanjem estetike kada se nađemo ispred Duchampovog *ready-made*⁵ predmeta „Kotač bicikla“ koje je zapravo običan kotač bicikla montiran na kuhinjski stolac? Postavlja se pitanje može li nešto biti umjetničko djelo ako nema minimalni potencijal za estetsku vrijednost.“ (Jancen, 2017: 11). Danto smatra da umjetničko djelo ima jako puno svojstava potpuno različite vrste od kojih neka mogu biti estetska ili pak svojstva koja se mogu estetski smatrati „vrijednima i valjanima“. Međutim, to povlači stajalište da čovjek u trenutku kada promatra neko umjetničko djelo i estetski reagira na svojstva, on mora biti svjestan toga da je predmet umjetničko djelo, odnosno njegovog identiteta (Danto 1997: 133, prema Jancen, 2017). Danto također navodi da je razborito pretpostaviti pitanje je li nešto umjetničko djelo ili nije činjenična stvar. Javila bi se pogreška *petitio principii*⁶ svakog relevantnog filozofskog pitanja kada bi se pretpostavilo da je isto tako činjenična stvar to da izvjesne stvari imaju estetsku vrijednost ili valjanost te da se rasprave o estetskim zaslugama mogu riješiti pozivanjem na vrstu dokaznog materijala koji je prikladan pri određivanju toga je li nešto umjetničko djelo ili nije. Ako uzmemo kao primjer paradigme estetskog predikata izraz „x je lijep“, nije jasno ima li ta rečenica deskriptivno značenje ili nema, u tom smislu da bude istinita ili lažna. U takvoj se rečenici jednostavno koristimo da bi izrazili osjećaje prema nekom predmetu – stoga osjećaj za ljepotu ne može proizlaziti iz estetskog osjetila. (Danto, 1997: 135 prema Jancen 2017). Danto (1997. prema Jancen 2017.) daljnjom analizom tvrdi da takvo osjetilo nije urođeno te smatra da su estetske reakcije često funkcija nečijih vjerovanja o predmetu. Činjenica je da će se naše mišljenje o nekom predmetu promijeniti kada nam netko kaže da je nešto umjetničko djelo. Time predmet nije stekao svojstva koja nam je netko opisao niti je izmijenio svoj status, već smo se mi usredotočili i razabrali neka njegova svojstva koja smo možda propustili prvi puta. „Danto navodi: Estetski predmet nije neki vječno utvrđen platonički entitet, radost zauvijek onkraj vremena, prostora i povijesti, vječno spreman za ushićeno vrednovanje znalaca.“ (Danto 1997: 157 prema Jancen

⁴ (franc. expressionnisme, prema expression: izraz; izražaj), umjetnički i književni smjer koji je najveći zamah doživio između 1910. i 1925. na njemačkome govornom području. (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.)

⁵ **Ready-made** je naziv za gotov industrijski proizvod svakodnevne uporabe koji se izlaže kao umjetnički predmet.

⁶ **Petitio principii** (lat. zahtijevanje počela) ili moljenje pitanja je neformalna logička pogreška. Događa se kada se za tvrdnju oko koje se vrti rasprava navode razlozi koji pretpostavljaju istinitost te iste tvrdnje.

2017: 12). Estetska svojstva djela, kao i funkcija povijesnog identiteta, takva je da čovjek svoju prosudbu djela mora sasvim izmijeniti u svijetlu onog što je o djelu saznao.



Slika 1. Duchamp, Kotač bicikla, 1913.



Slika 2. Duchamp, Fontana, 1917.

Važnost konteksta i umjetnikovog tijeka misli, odnosno njegove namjere stavljaju predmet u sasvim drugi kontekst od primjerice radnika u tvornici koji na dnevnoj bazi izradi tisuće istih potrošačkih *artefakata*⁷. Danto ističe da su Warholove kutije pod nazivom „Brillo kutija“ nastale unutar umjetničkog svijeta, u ozračju umjetničke prakse, umjetničkih rasprava i teorija šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u New Yorku – svaki od tih elemenata kompleksan je i jedinstven aspekt koji je doveo do toga da predmet dobije posebno značenje, koje ga kao takvim čini umjetničkim djelom spremnim za reakciju javnosti. „Preobrazbom“ predmeta, umjetnik mu daje nov način postojanja koji se razlikuje od postojanja upotrebnih stvari – nastaju s određenom namjerom i namjenom, postavljaju se u određeni kontekst i potiču različite reakcije publike.

2.2. Definicija umjetničkog djela

Tema koja sa sobom povodi mnogobrojne rasprave u estetici umjetnosti modernog doba svakako je tema definiranja umjetničkog djela kao takvog. Danto u svojoj knjizi *Preobražaj svakidašnjeg* upravo raspravlja o konceptima koje neki predmet likovnog stvaralaštva određuju

⁷ **artefakt** (lat. arte factum: vješto ili umjetno načinjeno), umjetna tvorevina; proizvod ljudske djelatnosti, za razliku od predmeta koji je nastao djelovanjem prirodnih sila.

kao umjetničko djelo. 1964. godine Andy Warhol izlaže točnu vizualnu repliku ambalaže krpica metalne vune za čišćenje posuđa, inače vrlo popularan američki *artefakt* koji se mogao pronaći na policama dućana i naziva ga „Brillo-kutija“. Postavlja se pitanje kako je moguće da je jastučić obložen sapunom izložen na izložbi umjetničko djelo, a milijuni identičnih *artefakata* izloženih na policama dućana samo proizvod? Što to „čini“ neko djelo umjetničkim i što ga razlikuje od svakodnevnih potrošačkih proizvoda?



Slika 3. Brillo-kutija, 1964. muzej MoMA, New York

„Marcel Duchamp, dadaistički umjetnik, 1917. izložio je porculanski pisoar, potpisao ga s R. Mutt i nazvao „Fontana“. Njegov ready-made izazvao je skandal u svijetu umjetnosti, a Duchamp je odgovorio s “Je li gospodin Mutt svojim rukama izradio tu fontanu nije od izrazite važnosti. On je sam to ODABRAO učiniti. On je uzeo običan predmet iz svakodnevice i postavio ga tako da je njegova značajna korisnost iščeznula zbog nove namjere i shvaćanja istog predmeta – stvarajući time njegovu novu svrhu.” (Duchamp, 1917: 5 prema Jancen, 2017: 13). Kad sam tvorac likovne forme za nju kaže da nikad nije uspio doći do zadovoljavajuće definicije ili objašnjenja, kao što je to Marcel Duchamp učinio za *ready-made* u intervjuu 1962. godine (Cooke 1990: 106 prema Derado 2018.), na promatraču je da pristupi njegovim djelima kritički i induksijski ih evaluira. Naposljetku, sam Duchamp je tvrdio da je promatrač onaj koji čini umjetničko djelo i koji sudjeluje interpretacijom u njegovu stvaranju. U svojoj raspravi Danto

(Duchamp, 1917: 5 prema Jancen, 2017) okreće se namjeri umjetnika koji je odabrao umjetničko djelo, imenovao ga i tako “preobrazio” svakodnevni *artefakt* u djelo koje će pripadati muzejima ili galerijama. Rad „Fontana“ sam po sebi nije imao fizičku promjenu, ona je ostala predmet identičan svim ostalim pisoarima, do promjene dolazi u ontološkom smislu te se svrha naizgled svakodnevnog proizvoda u potpunosti mijenja. „Kroz čitavu povijest prati se kontinuitet odbacivanja i neprihvatanja novih formi umjetničkog jezika i svega što bi u bilo kojem smislu moglo promijeniti kontinuitet i stabilnost. Međutim, najveća se revolucija ipak mora smjestiti u razdoblje moderne umjetnosti jer tada po prvi puta estetska ljepota, sklad i imitacija prestaju biti glavni faktori vrednovanja umjetničkih djela. Nemoguće je zamisliti Kotač bicikla u ranokršćanskoj umjetnosti ili umjetnosti romanike. Ako je u svoje vrijeme Vincent van Gogh (1853. – 1890.) zbog promjena i inovacija bio ismijan i odbačen, kako u umjetničkom, tako i u društvenom okruhu, kakve bi reakcije njegova umjetnost izazvala u razdoblju gotike ili renesanse? Nepojmljivo je uopće stavljati u isti vremenski kontekst gotičke vitraje i konceptualnu umjetnost, a ulogu ne igraju samo njihov vizualni izgled niti sama svrha, već i mnogi drugi faktori, poput psihološke svijesti čovjeka i vremenskih, prostornih i društvenih okolnosti u kojima se on nalazi. I u današnje, suvremeno doba, revolucija avangarde nije u potpunosti prihvaćena. Još uvijek postoje mnoge nesuglasice i mnogi članovi društva koji ne mogu dati istu umjetničku vrijednost remek-djelima renesanse i remek-djelima moderne umjetnosti.,, (Jancen 2017: 15)

3. NESLOBODA SLOBODE

„Rasterećenje je totalno: čovjek se kreće u naučenim, varijabilno primjenljivim, neiznuđenim kretnjama unutar prostora nagovještaja intimnih tamo postavljenih stvari, uz to pod principijelnom nezavisnošću svog opažajnog života i života kretnje od svojih poriva.“ (Gehlen, 1978: 218)

Riječ sloboda osnovni je pojam kojim se izriče čovjekovo samorazumijevanje. Sloboda je postala temeljnim zahtjevom čovjekovog života i života dostojna čovjeka. Težnja za slobodom i borba za nju pokreću i mijenjaju svijet. No, što to znači sloboda u čovjeka? Doseg čovjekove individualne slobode u odnosu na njegovu tjelesnu nagonsku vezanost uvijek je bilo pitanje za poticanje mnogih rasprava. Ljudska sloboda pokazuje se kao prilika za izgradnju vlastitoga svijeta djelovanja. Sloboda djelovanja opterećuje čovjeka neprestanim donošenjem odluka. Rasterećenje od slobode djelovanja omogućava automatizam navike koji pruža čvrste obrasce nesvjesnih ponašanja. Tradicionalno razmatranje ljudske slobode najčešće zatičemo u modusima ontološke slobode, društvene slobode te individualne slobode. Volarević (2020) u svome radu navodi ontološku slobodu kao propitivanje mogućnosti kauzaliteta na osnovi slobode u postojećem prirodnom determinizmu. Drugim riječima, je li moguća sloboda u svijetu u kojem se sve odvija po prirodnoj zakonitosti? (Kant, 1956: 433, prema Volarević, 2020). Društvenu slobodu usmjerava na problem slobode pojedinca unutar građanskog društva u rasponu od Francuske revolucije, koja je zahtijevala slobodu, jednakost i bratstvo u Deklaraciji o pravima čovjeka i građanina, do Opće deklaracije o pravima čovjeka Ujedinjenih naroda iz 1948. godine. Zajedničko je svim tim oblicima određenja sloboda pojedinca u društvu to što određuju prava pojedinca u koja zakonodavne vladajuće strukture ne smiju intervenirati, poput prava na vlasništvo, život, slobodu vjeroispovijesti i slobodno izražavanje. „Prirodnoznanstveni pristup, smatrajući čovjeka najrazvijenijom životinjskom vrstom, proklamira postojanje samo kvantitativne razlike između čovjeka i ostalih životinjskih vrsta, što znači da čovjek samo raspolaze sa složenijim stupnjem sposobnosti koje su bile nazočne već u životinjskom svijetu. Za razliku od prirodnoznanstvenog pristupa, filozofska tradicija apostrofira postojanje kvalitativne razlike između čovjeka i ostalih živih bića, određujući čovjeka kao jedino biće koje raspolaze višim umstvenim sposobnostima.“ (usp. Scheler, 1991: 11 prema Volarević, 2020: 2).

„Zašto nije izumrla tako loše prilagođena vrsta kao što je izumrlo stotine drugih? Kako je bilo moguće da se ovo gotovo na smrt osuđeno biće, ova bolesna, zaostala, bolna životinja, s osnovnim držanjem bojažljivog samoogrtanja, samozaštite svojih loše prilagođenih, pretjerano povredljivih organa, spasi u 'principu čovječnosti', a time u civilizaciji i kulturi?“ (Scheler, 1991: 61)

Scheler također navodi instinkt (der Instinkt) kao pokretač cjeline životinjskog djelovanja, a određen je kao svako činjenje koje pridonosi opstanku jedinke i vrste. Instinktivno je činjenje urođeno i nasljedno kao unaprijed zgotovljeno specifično ponašanje koje se ponavlja na ritmičan način. Kao takav, instinkt pruža automatske i apsolutno ispravne reakcije na specifične osjetilne percepcije iz okoline koje su vrsno tipične i relevantne za opstanak. Scheler navodi, razlaže i pokazuje da se životinje ne mogu poistovjetiti s instinktivnim mehanizmima, da raspolažu sa sposobnostima koje, iako ostaju instinktivno motivirane, nadilaze puku instinktivnu danost (usp. Scheler, 1991: 18–36 prema Volarević, 2020).

Gehlen navodi kretanje i simbol kao krajnje uspješno razrješavanje potrebe za izravnim odnosom spram svijeta. Ljudsko je odnošenje uglavnom reducirano na pregledne nagovještaje upotrebe. „U tom svijetu stvari su poznate – čovjek ih savladava letimičnim pogledom i dostupne – i kada se ljudska djelatnost povlači s određenih stvari one ostaju dostupne za primjenu. Tako čovjek stječe neutralnu intimnost svijeta u kojem u svakom trenutku može djelovati, automatiziranim samoizgrađenim radnjama koje sa sigurnošću vode do uspjeha.“ (Gehlen, 1978: 132, 177 prema Volarević, 2020 : 4). Jezik samo na savršeniji način ponavlja ono što je unutar ljudske egzistencije postignuto djelovanjem pomoću simbola. U glasovnom djelovanju čovjek prima osjetilno povratni doživljaj koji je usavršen jer je 'razmaterijaliziran'. Ljudski je svijet sazdan od polja simbola koji mu omogućavaju brzu orijentaciju koja rasterećuje ljudsko djelovanje jer on ne mora ispitivati svojstva stvari u svakoj pojedinačnoj situaciji. Čovjek rijetko dovodi u pitanje simboličku danost stvari, on ne sumnja u predodžbenu danost simboličkih nagovještaja, što u konačnici znači da se čovjek samo minimalno ophodi sa stvarima i znatno više s njihovim predodžbama (usp. Gehlen, 1978: 222, 214–215 prema Volarević, 2020).

Utjecaj društva na određenje karaktera pojedinca razmatra i Plessner u članku *Elementi ljudskog ponašanja*, u kojem tvrdi da ljudski personalitet nastaje kroz socijalni sklop koji nas inkorporira imenovanjem kojem je dodijeljena određena uloga i status. Čovjek kroz svoju ulogu ostvaruje svoj status u društvu, no ona je ujedno i način na koji od očiju javnosti ostaje skrivena njegova

privatna egzistencija. On je, dakle, upućen na socijalnu ulogu, no ona ne iscrpljuje određenje njegova karaktera (usp. Plessner, 1994: 109–117 prema Volarević, 2020).

Pejović navodi kako je cjelokupna umjetnost otuđena kada se bitak otuđi od bića u svijetu i njezina se nesloboda očituje ili kao samovolja ili kao nasilje nad njom. *Dehumanizacija*⁸ i *depersonalizacija*⁹ čovjeka dovode do otuđene umjetnosti; riječ je o dobu u kojem nedostaje prave umjetnosti, odnosno segmentu povijesti kojim se rasprostire niz oblika uništavanja ljudske slobode. Mikecin (2020) navodi da u svjetskoj povijesti, koja je završno određenje objektivnoga duha, duh se ostvaruje kao napredak u svijesti slobode. Sloboda kao bit duha dopijeva do svojega osvještavanja istom kada se ono apsolutno osvijesti kao apsolutni duh u umjetnosti, religiji i filozofiji. Umjetnost je takav lik apsolutnoga duha u kojem je ono apsolutno zrelo kao ljepota. Apsolutna religija ili religija apsolutne slobode (Enz § 163 Z) osvještava ga u predstavljajućem mišljenju boga.

“Bojte se Boga i zahvalite mu jer je došao čas njegova Suda! Poklonite se stvoritelju neba i zemlje, mora i izvora voda!” (Otk 14, 7 prema Polić i Huzjak, 2006: 3)

3.1. Umjetnička sloboda

„Naš fatum — bijaše to punina, napinjanje, gomilanje snaga. Žudjeli smo za bljeskom i djelima, ostali najdalje od sreće slabića, od "predaje"... Oluja bijaše u našem zraku, priroda, koja jesmo, potamnijela je — jer nismo imali put. Formula naše sreće: jedno Da, jedno Ne, jedna ravna crta, jedan cilj.“ (Nietzsche, 1999: 4)

Autora u njegovom radu češće sprječavaju njegove vlastite predodžbe i predodžbe društva u kojem se nalazi o tome što je poželjno i dopušteno, nego neka strogo propisana pravila. Kao negativan utjecaj na slobodu stvaralaštva navodi se pojam ideologije koji upravo te predodžbe objedinjuje. „Ideologija je u političkom i kulturološkom smislu relativno povezan i definiran skup zamisli, simboličkih i imaginarnih predodžbi, vrijednosti, uvjerenja i oblika mišljenja, ponašanja, izražavanja, prikazivanja i djelovanja koji je zajednički članovima socijalnih grupa, pripadnicima političkih stranaka, državnih institucija ili društvenih klasa. Ideologija je skriveni

⁸ *Dehumanizacija* ili iščezavanje osobina koje čovjeka čine čovjekom, gubljenje ljudskosti; onečovječenje, otuđenje čovjeka od suvremenog svijeta.

⁹ *Depersonalizacija* je specifični poremećaj doživljavanja vlastite ličnosti i okoline u kojem bolesnik ima osjećaj da se promijenio, da nije više isti kao ranije, da su promjene sve izraženije.

(prešutni, nevidljivi, dubinski) poredak koji determinira određeno društvo ili društvenu formaciju bez obzira izjašnjava li se ona ili ne u skladu s njom kao ideologijom“ (Šuvaković, 2005: 270-271, prema Mlacović, 2018). Još jedna od brojnih teorija ideologije na koju se može nadovezati Ravlić (2003. prema Čehulić, 2014) jest da on navodi pojam ideologije kao vrijednost zajedničkog života, vrednovanje političkih tvrdnji i djelovanje prema nekim uvjerenjima ili zamislama o dobrom ili ispravnom stanju. Također, on podrazumijeva izražavanje interesa određenih socijalnih aktera te nastojanje da se istim osigura dominacija u političkim procesima i sveukupnoj javnosti. Ideologije su često povezane s politikom i političkom moći tako da mnogi autori smatraju kako pojam ideologije predstavlja osvajanja političke moći ili legitimacijsko sredstvo očuvanja. „Na takvu ulogu i funkciju ideologija ukazuje i Giroux: Ideologija je ključni konstrukt za razumijevanje načina na koji individue i socijalne skupine proizvode, transformiraju i konzumiraju značenje... ideologija 'govori' o pojmu moći, i to tako da naglašava složene načine na kojima se značenjski odnosi proizvode i na koji se način oko njih vode sukobi.“ (prema: Perica, 2013: 32, prema Čehulić, 2014: 5) „Ideologijom umjetnosti nazivaju se relativno cjeloviti sistemi estetskih, umjetničkih, tržišnih i političkih zamisli, vrijednosti, uvjerenja, metoda stvaranja i prezentacije djela u institucijama kulture“ (Šuvaković, 2005: 271). Kada društveno-ekonomske okolnosti ne bi imale nikakav utjecaj na stvaralaštvo, kakvo bi to stvaralaštvo bilo? Upravo je ono što se događa nama i oko nas najveća inspiracija i motivacija za stvaranje. Osobna iskustva autora su uzrokovana upravo takvim okolnostima, a zbog tih iskustava i nastaju umjetnička djela. Pravo pitanje jest potiču li više društveno-ekonomske okolnosti ili pak koče slobodu stvaralaštva kod umjetnika? Govoreći o društveno-političkim okolnostima, možemo pretpostaviti da je današnji umjetnik mnogo slobodniji nego što je to nekada bio slučaj. Unatoč tome, u bilo kojoj vrsti umjetnosti postoje cenzure i postavljaju se granice unutar kojih se može stvarati. Mlacović (2018) u svome radu pod nazivom *Sloboda umjetničkog stvaralaštva u različitim društveno-ekonomskim okolnostima (kazalište)* govori o potrebi umjetnika za autocenzurom i navodi društvo, politiku, tradiciju i Crkvu kao neke od faktora koji stvaraju ograničenja stvaralaštva, tj. cenzure. „Zbog tih ograničenja, cenzura i društveno nepoželjnih sadržaja na neki način je riskantno prepustiti se potpunoj slobodi stvaralaštva. U slobodnom umjetniku se često miješaju njegove ideje i unutrašnje potrebe s granicama onoga „što se smije“ i što je „društveno poželjno“. Slobodno stvaralaštvo nije definirano samo iznošenjem kritike društva i „provociranjem“ društvenih institucija, već ono označava stvaranje koje je odvojeno od sponi moralnih ili npr. estetskih načela. Stvaranje koje nije vođeno razumom (koji ga često sputava i vodi do autocenzure), nego instinktom umjetnika koji prati vlastitu artistsku viziju., (Mlacović, 2018: 5)

4. GALERIJSKI PROSTOR KAO PREDLOŽAK O NEKIM ASPEKTIMA CIKLUSA LOREM IPSUM

Svaki put koji vodi k analizi nekog djela put je na kojem se otkrivaju specifičnosti pristupa umjetničkom stvaranju svakog umjetnika. Jednako tako, to je i put u kojem se zrcale određene etape povijesnih mijena koje su obilježile svijet umjetnosti. Pri tome namjerno ne govorimo o povijesnom razvoju, nego o mijenama jer razvoj ima evolucijski, *biologistički*¹⁰ prizvuk, a evolucija umjetničkom svijetu nije imanentna. Ako i prihvatimo mogućnost postojanja razvojnoga puta u umjetnosti, on je prije svega rezultat čovjekova upisivanja razvojne komponente u sustav promjena koje su kroz povijest umjetničkoga svijeta evidentne. Zašto tako mislimo? Evolucijski proces intrinzično uključuje fenomen napretka, odnosno razvoj iz nižeg oblika u viši oblik, iz jednostavnijega u složeniji. Umjetnost, pak, pokazuje da takve vrste napretka na njezinom polju nema budući da kasnije umjetničke forme kvalitativno ne moraju nadilaziti one ranije nastale. Poželjno je, stoga, fenomen razvoja u umjetnosti zamijeniti fenomenom nasljedovanja i tradicije pri čemu odnos prema naslijeđenoj predaji može biti afirmacijski, ali i kritički – pa čak i negacijski. Polazeći od pristupa koji uključuje poznavanje ranijih oblika i načina na koji su oni preneseni u novi kontekst, umjetničkom će se djelu dati potpunije značenje unutar okružja u kojem je nastalo.

Traganje za tradicijskom komponentom u ciklusu *Lorem ipsum* vodi nas u središte modernističke paradigme u kojoj je promišljanje slike i njezinog nastanka imalo krucijalnu ulogu. Međutim, pitanja poput Što je slika? Na temelju čega je možemo razlikovati od drugih predmeta? Ima li ona isključivo estetsko ili neko „više“ značenje? Treba li ona isto značiti umjetniku i promatraču? u ovome slučaju padaju u drugi plan, barem kada je u pitanju stvaralački proces. Za razliku od toga, u središtu su osobni emocionalni odnos umjetnika prema prostoru slike, prema njezinoj plohi i potencijalu koji ona nosi, a koji implicira postojanje nulte točke. Nastanak izraza *Lorem ipsum* povezuje se s Ciceronom i njegovom raspravom *De finibus bonorum et malorum*, premda je kasnije doživio neke prilagodbe. Radi se o početku teksta koji se u tiskarstvu i grafičkom oblikovanju koristi kao „lažni“, ogledni tekst koji nema svoga značenja. On služi kako bi se ispunio prostor koji bi u protivnom ostao prazan, a važan je zato što pokazuje kako će konačni tekstualni oblik izgledati. Cilj je semantički praznih rečenica iz

¹⁰ Organicizam je smjer u sociologiji. Društvo, odnosno sva društvena zbivanja i pojave nastoji objasniti *biologistički*, odnosno da je društvo poput organizma ili nadorganizma sa svim zakonitostima koje vladaju u svijetu živih bića.

lorem ipsum da se ne odvraća pozornost gledatelju uvlačeći ga u značenjski sustav koji bi neki smisljeni tekst mogao imati. U ovakvoj se formi predložak predstavlja isključivao na svojoj vizualnoj razini. Ciklus *Lorem ipsum* također ne pretendira prenijeti neku semantički zaokruženu cjelinu. Sva djela koja ga čine lišena su konkretnog naziva upravo kako promatraču ne bi sugerirala mogući smjer razumijevanja. Pitamo se, dakle, što slike znače?

Kada smo spomenuli ciklus *Lorem ipsum* u kontekstu modernističke paradigme slike, mislili smo na odnos mladog umjetnika prema temeljnom određenju slike i njezinog značenja u okviru modernističkog obrasca. Slika predstavlja određeni prostor, površinu koja se razlikuje od svega oko sebe. Clement Greenberg je vrlo rano u modernistički poetikama uočio da dolazi do radikalne afirmacije slikarske površine s koje postepeno nestaje dubinska perspektiva, a slika se čvrsto zatvara u okvire platna ističući sebe kao predmet lišen zahtjeva reprezentacije. Upravo je u apstraktnom slikarstvu najviše do izražaja došla „ikonička razlika“ kojom je naglašen kontrast između slike i svega oko nje što slika nije. Iz tog razloga poziciju razumijevanja slike treba gledati unutar modernističkoga teorijskog okvira. Drugi bitan aspekt rada je onaj procesualni, gestualni. Budući da ne govorimo o reprezentacijskoj logici ovih slika, i sam pojam *disegna*¹¹ postaje u ovom slučaju neupotrebljiv, a zamjenjuje ga snažan, emocijama kontrolirani gestualni aspekt. Na tragu tradicije apstraktnih ekspresionista, u prostor slike ulazi vrlo snažno – kistom i njegovom drškom, špahtlom, rukom – ne dopuštajući vlastitom racionalnom segmentu da naruši proces slikanja. Ekstatičan ulaz u proces rada definiran je emocionalnim, a ne racionalnim aspektom bića tako da je i konačan rezultat bilješka jedne podsvjesne ili čak nesusjesne strane doživljaja. Odbijanjem kontroliranja vlastite geste dolazi se do čistih ekspresivnih oblika. To je osobito naglašeno u višedijelnim kompozicijama u kojima se gesta ne prekida kada dođe do ruba slike, nego na isti način kao što se tretira prostor slike, tretira se i međuprostor inzistirajući tako na bilježenju kontinuiteta emocionalnog podražaja. To ne znači da svaka slika nastaje u jednom dahu. Dapače, ponekad se nekoliko slika radi paralelno tako da je svaka slika iz ciklusa u doslovnom smislu *pars pro toto*¹².

Na kraju se možemo pitati odnosi li se fenomen *lorem ipsum* na kontekst djela ili na galerijski prostor? Čini se da je u pitanju ovo drugo. Razlog se tomu nazire u činjenici da slike nazvane Bez naziva što im, kako piše Arthur Danto, opet daje određeno značenje i smisao. S druge strane, djela su u potpunosti dovršena te se ne zahtijeva nikakav dodatni rad na njima. Kao treće, naglasak na slikarskoj gesti proširuje se na gestu umjetnika koji kontekst izložbenoga

¹¹ *Disegna* – izraz koji dolazi od talijanske riječ *disegnare* što znači crtati, slikati.

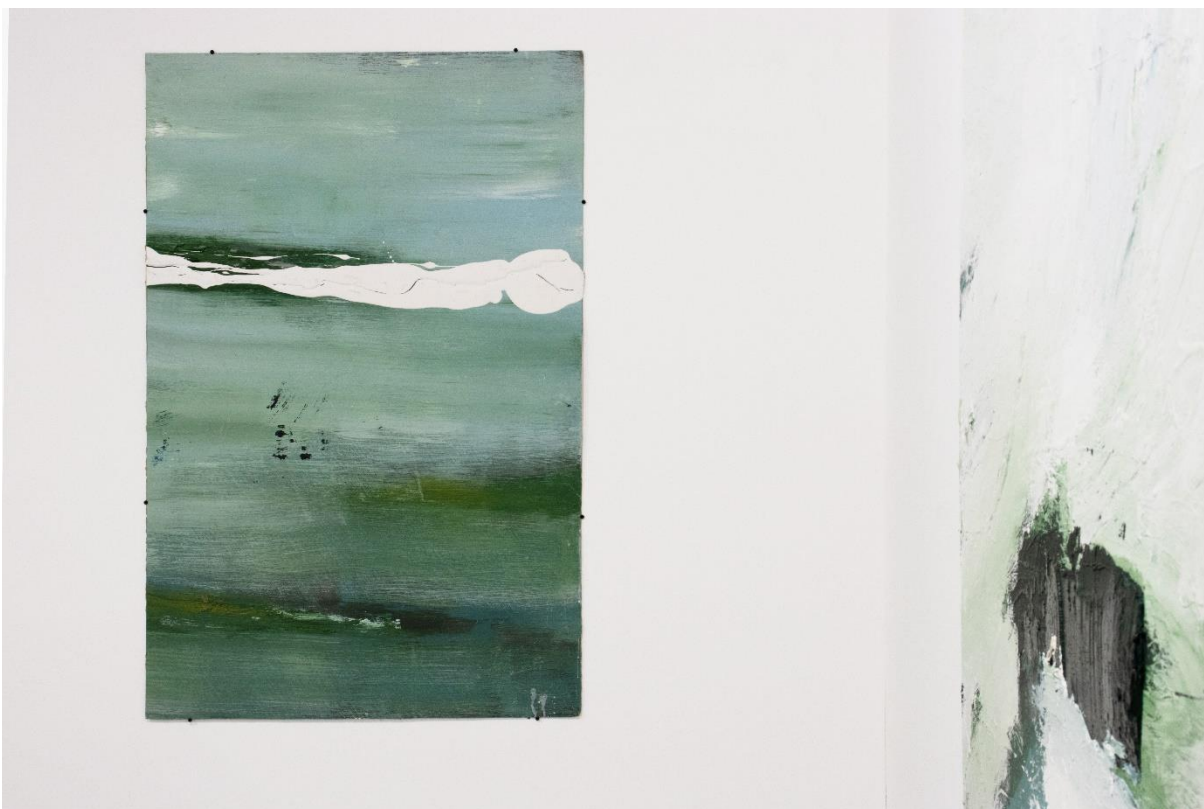
¹² *Pars pro toto* – [~ pro: to:'to:] retorička je figura koja doslovno znači "dio se tretira kao cjelina".

prostora određuje kao prostor nedovršenog grafičkog predloška koji će svoj puni smisao i potpunost dobiti tek naknadno. Znači li to da svoje slike smatra tek efemernim „tekstom“ jednog [galerijskog] predloška koji čeka svoje konačno ispunjenje? Rekli bismo da ne. Svjestan svoje pozicije kroz koju problematiziramo status galerijskoga prostora općenito zadirući u pitanja vezana uz tradiciju institucionalne kritike pokušavajući ukazati na činjenicu da je priroda galerijskog prostora po svom *imanentnom*¹³ određenju usporediva s predloškom te da svakom izložbom doživljava svoju novu semantičku realizaciju. (I. Loinjak,)

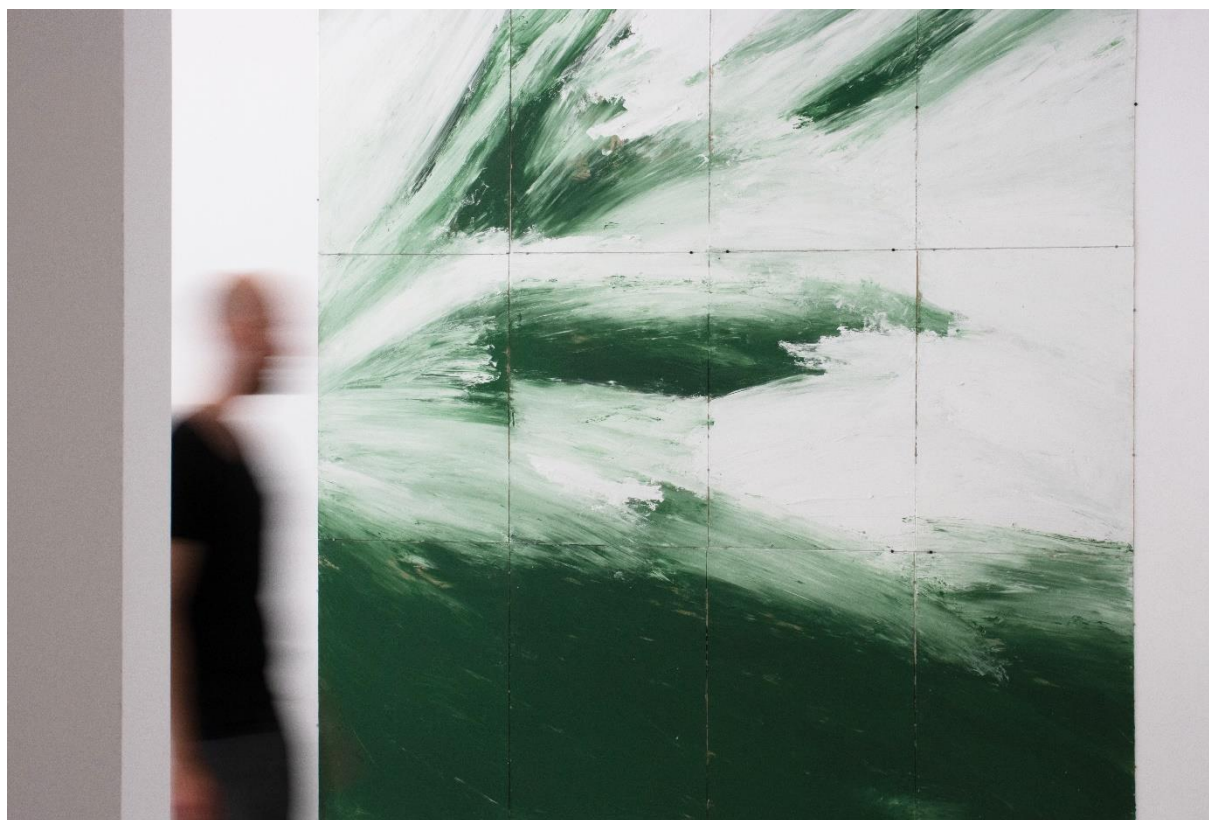


Slika 4. izložba *Lorem ipsum*, galerija Knifer, Osijek

¹³ Urođeno, unutrašnje, neodvojivo; koje je u samoj stvari, u njezinoj naravi, transcendentno, ono što ostaje u nečemu, što je bit nečega. Pojam je u filozofiji poznat već Aristotelu, koji nasuprot Platonovoj koncepciji zasebnog svijeta ideja, drži da su ideje imanentne konkretnim bićima. Skolastici razlikuju imanentan od tranzitivna čina. Kant uvodi pojam iskustvene (spoznajne) imanencije (kategorije vrijede samo za preradu iskustva a ne za stvari o sebi), koju razvijaju novokantovci i fenomenolozi u spoznajno-teorijsku imanenciju stvari u svijesti.



Slika 5. izložba *Lorem ipsum*, sjeverni zid galerija Knifer, Osijek



Slika 6. detalj sa slike, izložba *Lorem ipsum*, galerija Knifer, Osijek

5. PLAVA PARADIGMA

Slikarstvo počinje bojom, kao što glazba započinje zvukom i tonom. Huzjak (2004: 214-220, prema Krešo, 2018) objašnjava to strukturalno; da su začetci boje i zvuka uvjetovani jednako. To znači da sve boje potječu iz jednog izvora; bijele svjetlosti. Nadalje, što znači model stvarnosti? Nije li stvarnost objektivna? Nije. Čovjek stvarnost opaža preko svojih osjetila (vid, sluh, dodir...), ali time samo preuzima podražaje koji se u obliku električnih impulsa šalju u mozak. Mozak, pak, traži o kojem se pojmu radi; dakle, traži odgovarajući znak. Ako mozak ne prepozna znak koji prima, primijenit će onaj znak koji mu se čini najbliži. Tako nastaju tzv. optičke varke i iluzije (Huzjak, 2015).

Vratimo se na pojam svjetlosti i njenog doživljaja putem osjetila vida. Zašto je svjetlost bitna ako govorimo o slikarstvu? „Svjetlo je zračenje elektromagnetskih valova s određenim valnim duljinama od djelića nanometra pa sve do nekoliko kilometara“ (Parac – Osterman, 2007, prema Čavlović, 2017: 11). Da bi se kod čovjeka uopće pobudio osjet vida, neophodno je da u njegovoj neposrednoj blizini postoji određeni izvor svjetlosti, a ona je osnovni preduvjet za bilo kakvo definiranje viđenja boja. Boja se može smatrati i funkcijom svjetla, ali ona je također paradigma slikarstva. Saussure (Saussure, 2000. prema Huzjak, 2006) je svakom jeziku kao uvjet za postojanje postavio paradigme i sintagme, odnosno znakove (kojima smo dogovorili značenje) i pravila njihove upotrebe (gramatika). „Paradigme su znakovi; sintagme su sustavi, sintakse, pravila po kojima se znakovi raspoređuju,“ (Huzjak, 2004: 214-220, prema Krešo, 2018).

5.1. Jezik, jezičnost i govor

U knjizi *Tečaj opće lingvistike* Huzjak (2004, prema Krešo, 2018) navodi jezikoslovca Ferdinanda de Saussurea koji razlikuje pojmove langue (jezik, jezik kao sustav ili jezik u užem smislu riječi), langage (jezičnost, sveukupnost jezičnih pojava, jezik u širem smislu riječi) i parole (govor, besjeda). Trsak (2005, prema Kota, 2015) grupira jezik u genetski ili tipološki. „Genetsko ili genealoško razvrstavanje jezika je grupiranje jezika prema njihovu međusobnom genetskom odnosu, povijesnom podrijetlu, a razvrstavanje jezika prema njihovoj strukturi zove se tipološko razvrstavanje. Tipološka podjela jezika ne ovisi o podrijetlu jezika, iako genetski povezani jezici, naravno, često mogu biti i tipološki slični.“ (Trask, 2005: 358 prema Kota, 2015). Huzjak (2004, prema Krešo, 2018) navodi kako razlikovanje između jezika, jezičnosti i

govora omogućuje slobodniju upotrebu pojmova jezik i jezičnost nego što je usko lingvistička. Smatra da se jezičnost (langage) kao semiološki termin može odnositi na sve znakovne sustave koji udovoljavaju zahtjevu dviju jezičnih osi: paradigmatškoj i sintagmatškoj. „Paradigme su znakovi; sintagme su sustavi, sintakse, pravila po kojima se znakovi raspoređuju. Jezičnost obuhvaća osjetilni jezik, verbalni jezik i matematički jezik. Tako nam je sada dozvoljeno načiniti usporedbu: kao što glasovi ili slova povezani po gramatičkim pravilima čine artikuliranu rečenicu, tako i likovni elementi (točka, crta, boja) povezani po pravilima kompozicijskih načela (ravnoteža, kontrast, ritam...) čine likovno artikuliranu "rečenicu". Stoga vizualni jezik čine likovni elementi (paradigme) i kompozicijska načela (sintagme). I kao što u književnom jeziku različiti glasovi, slova i riječi nabacani bez gramatike nemaju smisla (osim eventualno subjektivnog, ako netko izmišlja vlastiti jezik), tako ni nabacane crte, boje i mrlje bez kompozicijskih sintaktičkih pravila nemaju likovnog ni estetskog smisla, odnosno sadržaja – tako, uostalom, često nastaje kič, odnosno nepoznavanje likovne gramatike. Jezik i govor međusobno su prepleteni; nema jezika bez govora i obratno“ (Huzjak, 2004: 214-220, prema Krešo, 2018).

5.2. Cijanotipija u paradigmi slikarstva

„Netko je kazao da je slika nešto između stvari i misli.“ (Samuel Palmer (1805-1881))

Polazeći od likovne umjetnosti i toga da boja predstavlja jedan od likovnih elementa, (paradigmu). Fotografija kao likovni izraz sama po sebi predstavlja paradigmu. Razmišljajući o slici kao gramatičkim pravilima koje čine artikuliranu rečenicu, o likovnim elementima i kompozicijskim načelima dolazimo do novih ideja o međusobnoj isprepletenost slike i jezika, te vezi slike i čovjeka. Zaokupljeni problematikom svjetlosti i boje, polazeći od toga da bez svjetlosti nema boje, a bez boje nema slike mijenjamo značenje paradigme u slikarstvu. Drugim riječima, izostavljanje boje kao osnovnog likovnog elementa u slikarstvu. Zbog promjene paradigme potrebno je promotriti premještanja i izmijenjene odnose slike i jezika. Koristeći fotografsku tehniku pri slikanju karakterističnu po svom plavom tonu, slika dobiva novo značenje. *Cijanotipija*¹⁴ dobiva novu funkciju likovnog elementa u paradigmama slikarstva.

¹⁴ **Cijanotipija** je fotografski proces koji daje sliku cijan plave boje (prusko plava). Proces je bio baziran na dvije kemikalije - amonijevom željezo citratu i kalijevom željezo cijanidu. Postupak cijanotipije otkrio je engleski znanstvenik i astronom Sir John Herschel 1842. godine. U početku namjena cijanotipije bila je isključivo kopiranje

Lorem ipsum čini „lažni“ tekst, zamjenu za originalni tekst koji će tek doći, cijanotipija čini zamjenu za boju koja neće doći. Plavi ton ostavljen na platnu govori više od same boje, autor mijenja sve (proces), a ne mijenja ništa jer krajnji rezultat ostaje isti. Površina surovog platna koja sama po sebi ne prezentira nikakvu zaokruženu likovnu cjelinu pomoću plavog tona dobiva značenje. Odnos autora i cijanotipije u procesu slikanja jednak je kao i u prijašnjem slikanju bojom. Cijanotipija dobiva funkciju „lažne“ boje, poput *aveta*¹⁵ koji čeka svojim nakaznim bićem kao prikaza za pravu boju ukazivajući kako će konačna slika izgledati. Posve je suvišno na ovim slikama tražiti aluzije na predmetni svijet i truditi se u njima vidjeti, točnije prepoznati, nešto što nam je već poznato jer toga na njima nećemo naći. Premda su utemeljene na vlastitoj emociji autora – što se ogleda u snažnom i na nekim dijelovima nekontroliranom potezu – ove slike predstavljaju i više od onoga što je autor kroz njih želio vizualno predstaviti. Da bismo prestali tragati za značenjem ovih prizora jer oni, ukazujući sami na sebe, ukazuju na činjenicu da slike poput ovdje izloženih prezentiraju same sebe bez da nužno reprezentiraju i neke stvarnosti koje se nalaze izvan njih.

bilježaka, nacрта ili dijagrama te se zbog brzine i jeftinog postupka sve do sredine 20. stoljeća zadržala u inženjerskim krugovima.

Jedna od prvih koja je koristila cijanotipiju je Anna Atkins, koja je u listopadu 1843. postala prva osoba koja je proizvela fotografski ilustriranu knjigu pomoću cijanotipije. U knjizi se nalaze 424 cijanotipije, a knjiga se zove „British Algae: Cyanotype impressions“.

Otopine se dobiju otapanjem kemikalija u vodi, sve dok se ne otope. Zatim se jednake količine tih dviju otopina pomiješaju u novu posudu. Neiskorištene otopine mogu se čuvati odvojeno u zatamnjenim bočicama daleko od svjetla, ali trajnost im nije duga. U ovom postupku preporučuje se koristiti gumene rukavice. Obična žarulja ili žarna nit sigurna je za korištenje, dok UV svijetlo utječe na fotografije. Koristeći kist nanese se dobivena otopina (emulzija) na materijal (papir, karton, tekstil ili bilo koji prirodni materijal koji se može koristiti za ispis). Važno je da tijekom premaza radni prostor bude slabo osvijetljen. Nakon što je materijal premazan ostavlja se sušiti u mraku.

Kontakt kopijom se postavlja negativ na osušeni senzibilizirani materijal te učvrsti staklom (uokviriti). „Okvir“ se izlaže (eksponira) prirodnom sunčevom svijetlu (tradicionalni izvor), mogu se koristiti i UV lampe. Također se mogu napraviti i fotogrami, tako da se postavi predmet na materijal i zatim izloži sunčevom svijetlu/UV lampama. Vrijeme eksponiranja varira, od nekoliko minuta (sunčano nebo) do nekoliko sati (oblačno nebo).

Kad je papir eksponiran, ispere se u hladnoj vodi par minuta. Ispire se otprilike 5 minuta, sve dok se ne uklone suvišne kemikalije. U ovom procesu događa se oksidacija koja izvlači plavu boju na papir. Ako se želi ubrzati oksidacija, fotografija se postavlja u posudicu s vodikovim peroksidom (kapanjem par kapi vodikovog peroksida (H₂O₂ upotrebljava se kao sredstvo za bijeljenje, oksidaciju i dezinfekciju)). Fotografija u trenutku prelazi iz plave u tamno plavu boju. Ova akcija služi da se ubrza oksidiranje željeza u par minuta, dok bez ove akcije do oksidacije dolazi nakon nekoliko dana. (Dapčević 2011. prema Klaić 2012.)

¹⁵ avet (tur. afet: nesreća), u narodnom praznovjerju, pokojnik ili natprirodno biće koje se priviđa ljudima i svojim nakaznim izgledom izaziva strah; sablast, utvara, prikaza. Po nekim tumačenjima termin avet je nastao od slovenske riječi koja ima značenje „vidjeti“, a isti ukazuje na različita priviđenja, odnosno prikaze koje se mogu javiti čovjeku. U tom smislu aveti su obično prerano umrle osobe, samoubojice i druge vrste grešnika. Zbog toga u mnogim kulturama avet predstavlja simbol smrti.



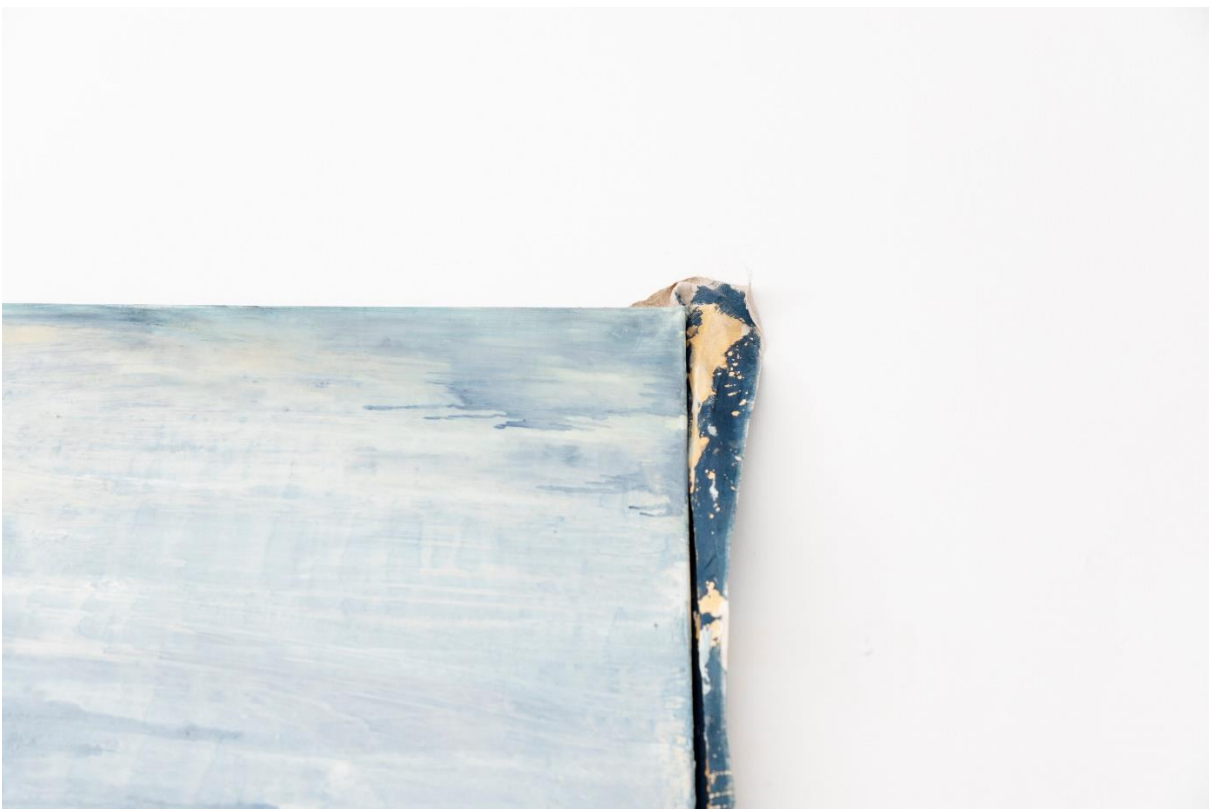
Slika 7. Bez naziva, cijanotipija na platnu, 200 x 260 cm



Slika 8. detalj segmenta slike, cijanotipija na platnu



Slika 9. detalj platna, rub slike



Slika 10. detalj platna, kut slike

6. ZAKLJUČAK

„Sve ide i sve se vraća, vječno se okreće kotač bitka. Sve umire, sve opet procvjetava, vječno trči godina bitka. Sve se slama, sve se opet slaže; vječno se gradi ista kuća bitka. Sve se rastaje i sve se opet sastaje; vječno je sebi vjeran krug bitka. U svakom trenu otpočinje bitak; oko svakog »ovdje« okreće se kugla »tamo«. Sredina je posvuda. Vijugav je put vječnosti.“ (F. Nietzsche, 1991 str. 201-202)

Sloboda je postala temeljnim zahtjevom čovjekovog života i života dostojna čovjeka. Težnja za slobodom i borba za nju pokreću i mijenjaju svijet. Ljudska sloboda pokazuje se kao prilika za izgradnju vlastitoga svijeta djelovanja. Sloboda djelovanja opterećuje čovjeka neprestanim donošenjem odluka. Rasterećenje od slobode djelovanja omogućava automatizam navike koji pruža čvrste obrasce nesvjesnih ponašanja. Kada govorimo o umjetničkoj slobodi autora u njegovom radu češće sprječavaju njegove vlastite predodžbe i predodžbe društva u kojem se nalazi o tome što je poželjno i dopušteno, nego neka strogo propisana pravila. Ideologija je ključni konstrukt za razumijevanje načina na koji individue i socijalne skupine proizvode, transformiraju i konzumiraju značenje... ideologija 'govori' o pojmu moći, i to tako da naglašava složene načine na kojima se značenjski odnosi proizvode i na koji se oko njih vode sukobi. „Ideologijom umjetnosti nazivaju se relativno cjeloviti sistemi estetskih, umjetničkih, tržišnih i političkih zamisli, vrijednosti, uvjerenja, metoda stvaranja i prezentacije djela u institucijama kulture“ (Šuvaković, 2005: 271). Avangardna djela otvaraju nova pitanja u okvirima estetike, a umjetnik i njegovo djelo dobivaju novu ulogu. Postavljaju se pitanja o estetskoj vrijednosti, kontekstu, umjetnikovom tijeku misli, odnosno namjeri i namjeni s kojom izrađuje neki umjetnički predmet i brojni drugi aspekti koji su nužno potrebni za pristup avangardnim djelima poput „Brillo kutije“ koju izlaže Andy Warhol. Estetska ljepota, sklad i imitacija prestaju biti glavni faktori vrednovanja umjetničkih djela, pitanja o ljepoti i ukusu se zatvaraju, a otvaraju se brojna druga vrata o ontološkom aspektu umjetničkih djela, o njihovom statusu, definiciji, tumačenju i identifikaciji. U trenutku kada puki artefakt biva prebačen s polica dućana u uglednu galeriju i postaje veoma značajan umjetnički rad koji svojom egzistencijom pobija bilo kakvu definiciju umjetničkog djela koje treba zadovoljavati određene estetske, matematičke ili tradicijske kriterije javljaju se nova shvaćanja u filozofskom tumačenju umjetnosti. Traganje za tradicijskom komponentom u ciklusu Lorem ipsum vodi nas

u središte modernističke paradigme u kojoj je promišljanje slike i njezinog nastanka imalo ključnu ulogu. Nastanak izraza Lorem ipsum povezuje se s Ciceronom i njegovom raspravom *De finibus bonorum et malorum*, premda je kasnije doživio neke prilagodbe. Radi se o početku teksta koji se u tiskarstvu i grafičkom oblikovanju koristi kao „lažni“, ogledni tekst koji nema svoga značenja. On služi kako bi se ispunio prostor koji bi u protivnom ostao prazan, a važan je zato što pokazuje kako će konačni tekstualni oblik izgledati.

Vizualni jezik čine likovni elementi (paradigme) i kompozicijska načela (sintagme). Glasovi ili slova povezani po gramatičkim pravilima čine artikuliranu rečenicu, tako i likovni elementi (točka, crta, boja) povezani po pravilima kompozicijskih načela (ravnoteža, kontrast, ritam...) čine likovnu artikuliranu "rečenicu". „Valja imati na umu koliko su likovna kultura i vizualni jezik važno sredstvo u vremenu brzog protoka informacija i koliko je važan odgoj pogleda te kakve veze on ima sa slobodnom voljom mišljenja“ (Bogović 2017: 18).

„... Velika laž o osobnoj besmrtnosti uništava svaki um, svaku prirodu u instinktu – sve što je u instinktima blagotvorno, što potiče život, što jamči budućnost, pobuđuje odsada nepovjerenje. Živjeti tako da više nema smisla živjeti, postaje sada "smisao" života... „ (Nietzsche, 1999: 43)

LITERATURA

1. Bogović I. (2017) *Razvoj percepcije*. Diplomski rad. Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, studij likovne kulture
2. Čavlović K. (2018) *Svjetlost, boje i njihov utjecaj na čovjeka, završni rad*. Odjel sigurnosti i zaštite. Veleučilište u Karlovcu
3. Huzjak M. Polić M. (2006) *Zablude o objektivnoj znanosti i subjektivnoj umjetnosti*. Učiteljski fakultet, Zagreb. Izvorni znanstveni članak. Metodčki ogledi : časopis za filozofiju odgoja, Vol. 13 No. str. 9-29
4. Huzjak M. Polić M. (2006) *Ideologija i idea*, Izvorni znanstveni članak, učiteljski fakultet u Zagrebu. Metodčki obzori : časopis za odgojno-obrazovnu teoriju i praksu, Vol. 2 No. str. 49-69
5. Huzjak M. (2005.) *Odgoj, misao i smisao*. Izvorni članak. Učiteljska akademija Zagreb. Metodčki ogledi : časopis za filozofiju odgoja, str. 21-30
6. Jančec, M. (2017). *Uloga estetike u modernoj umjetnosti*. Završni rad. Preddiplomski studij filozofije, Sveučilište u Rijeci
7. Klaić V. (2012) *Posebne fotografske tehnike i njihove simulacije*. Diplomski rad. Tehničko- tehnološki modul: Multimedij. Sveučilište u Zagrebu, grafički fakultet
8. Kota P. (2015) *Praška lingvistička škola i jezična tipologija*. Diplomski rad. Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnost, filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu
9. Krešo T. (2018) *Korelacija u izradi nastavnih jedinica u nastavi likovne kulture*. Diplomski rad. Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Sveučilište J. J. Strossmayera
10. Martinis R. (2017) *Nove paradigme teorije- znanost o slici i „Fashion studies“*. Diplomski rad. Diplomski studij tekstilnog i modnog dizajna, Sveučilište u Zagrebu
11. Mijatović A. (2009) *Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin*. Filozofski fakultet Rijeka, pregledi članak str.143-162
12. Mikecin I. (2020) *Filozofija kao znanost slobode*. Izvorni članak, Filozofski fakultet u Zagrebu, str. 35-55
13. Mlacović A. (2018) *Sloboda umjetničkog stvaralaštva u različitim društveno – ekonomskim okolnostima (kazalište)*. Završni rad, odsjek za kulturalne studije, Filozofski fakultet Rijeka
14. Nietzsche F. (1999) *ANTIKRIST PROKLETO KRŠĆANSTVO*. Biblioteka sapiens Zagreb
15. Šeparović A. (2015) *Portretiranje psihe kao temeljna odrednica ranog opusa Jerolima Miše*. Izvorni znanstveni rad. Leksikografski zavod Miroslava Krležje, str 21-44
16. Škorić G. (2008) *Pejovićevo promišljanje umjetnosti*. Izvorni članak. Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, str. 613-624
17. Volarević M. (2020) *Nesloboda slobode*. Filozofska istraživanja. Filozofski fakultet, Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, str 19-34

POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA

1. **Slika 1.** Duchamp, Kotač bicikla, 1913. URL: <https://hr.livingorganicnews.com/heres-looking-marcel-duchamps-bicycle-wheel-1913-151111> 7.8.2021.
2. **Slika 2.** Duchamp, Fontana, 1917. URL : <https://www.buro247.hr/kultura/umjetnost/izlozba-umjetnickog-provokatora-marcela-duchampa-u-new-yorku.html> 7.8.2021.
3. **Slika 3.** Brillo-kutija, 1964. muzej MoMA, New York, URL: <https://www.moma.org/collection/works/81384> 7.8.2021.
4. **Slika 4.** izložba Lorem ipsum, galerija Knifer, Osijek, autorska fotografija
5. **Slika 5.** detalj slike, izložba Lorem ipsum, galerija Knifer, Osijek, autorska fotografija
6. **Slika 6.** detalj sa slike, izložba Lorem ipsum, galerija Knifer, Osijek, autorska fotografija
7. **Slika 7.** Bez naziva, cijanotipija na platnu, multimedijalni centar Split, autorska fotografija
8. **Slika 8.** detalj segmenta slike, cijanotipija na platnu, autorska fotografija
9. **Slika 9.** detalj platna, rub slike, autorska fotografija
10. **Slika 10.** detalj platna, kut slike, autorska fotografija