

# Freska u suvremenoj umjetnosti

---

**Radić, Filip**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*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:251:905743>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-21**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA VIZUALNU I MEDIJSKU UMJETNOST

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

FILIP RADIĆ

# **FRESKA U SUVREMENOJ UMJETNOSTI**

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

doc. art. Hrvoje Duvnjak

Sumentor:

Igor Loinjak, predavač

Osijek, 2022.

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

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja \_\_\_\_\_ **Filip Radić** \_\_\_\_\_ potvrđujem da je moj \_\_\_\_\_ **diplomski** \_\_\_\_\_ rad

pod naslovom **\_\_Freska u suvremenoj umjetnosti\_\_**

te mentorstvom \_\_\_\_\_ **doc. art. Hrvoja Duvnjaka i Igora Loinjaka** \_\_\_\_\_

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, 21.11.2022. \_\_\_\_\_

Potpis



## Sadržaj

1) Uvod.....	1
2) Analiza rada.....	1
3) Proces izrade rada.....	8
4) Zaključak.....	13
5) Sažetak.....	14
6) Popis literature.....	15

## 1. Uvod

Jedna od glavnih karakteristika ovog rada je uporaba fresko tehnike. Povijesno gledano freskama se slikalo ono što bi trebalo vječno trajati, odnosno ono što ima vječnu vrijednost. Ovime rad pokušava propitati današnji odnosu prema vječnosti. Takva namjera u radu je dovela do toga da se rad približio ritualnom shvaćanju umjetnosti. Rad se kao takav, približio shvaćanju umjetnosti kakvo je prisutno u ranom srednjem vijeku, iako ne potpuno jer drugim svojim dijelom opet pripada novijem pristupu umjetnosti, odnosno onom nakon srednjeg vijeka. Pitanje vječnosti nije promišljano kao nešto prema čemu treba izgraditi potpuno nov odnos neovisan od tradicije i prošlosti. Ono je više postavljeno na način da priziva našu povijesnu svijest koja je najdublje utkana u kršćanstvu. Na taj način ono evocira ona shvaćanja koja su već prisutna, a zaboravljena. Rad dakle ima namjeru uroniti u kolektivnu povijesnu svijest našeg naroda. Osim toga, rad je slika-objekt ono je prisutno u prostoru kao trodimenzionalni predmet. Objektnost rada još dodatno naglašava i njegova površina koja je neravna i reljefna. To dovodi i do toga da je više naglašena prisutnost nego reprezentacija. Također, ono nije samo naslikana površina jer zlatni prozori koji su prisutni otvaraju jedan beskonačni prostor. Na taj način slika ima namjeru da bude prisutna kao transcendentni prizor, a što je opet blisko srednjovjekovnom shvaćanju. Ovaj rad dakle stoji između dva svijeta: onog srednjovjekovnog i onog nakon srednjeg vijeka.

## 2. Analiza rad

Rad se sastoji od prikaza oblika koji podsjeća na kulu ili hram koji je smješten u središte formata slike. Odabrani oblik u sebi ima lukove u koje je umetnuto sjajno i reflektirajuće zlato. Prostor u pozadini se sastoji od dvije obojene plohe koje dijeli treća, tanja, više kao traka. Tehnika kojom je izrađen i naslikan rad je drevna tehnika freske – slikanje na vlažnoj žbuci (al fresco). Razlika između starog oslikavanja freske i onog kojeg je ovdje korišten je u tome što sama freska nije vezana za zid, nego je „prenosiva“. Ima više razloga zašto odabirem fresku kao medij. Jedan od njih je zato što se freskom slikalo zbog svog dugog vijeka trajanja djela. U

mnogim drevnim hramovima diljem svijeta korištena je ova tehnika, tako na primjer u drevnim egipatskim hramovima - hijeroglifi i bogovi slikani su na vlažnoj žbuci i oni su sačuvani i nakon nekoliko tisuća godina - s freskom se slikalo ono što bi trebalo vječno trajati, kroz nju se promišljalo o vječnosti. Takav pristup je u velikoj suprotnosti s današnjim pristupom umjetnosti, ali i životu, stoga je moja namjera bila upravo ponovno promišljanje o vječnosti. Ostavljanje poteza kista po vlažnoj žbuci stvara jedan poseban osjećaj znajući da taj potez ostaje zauvijek. Tada kao da sam odmah prenesen u bezvremenost i besprostornost, a što je opet u tolikoj suprotnosti današnjim tendencijama svijeta. Ono više ima veze s davnom prošlošću, a kojemu je, kako mi se čini, vrhunac i potpuno zrenje u ranom srednjem vijeku.

Rad djeluje kao fragment koji je odnekle donesen u prostor gdje se nalazi, sam motiv na slici tako djeluje, no tako djeluje i čitava slika kao cjelina. Pozadina sa svojim plohamu se proteže uzdužno s obje strane koje kao da se trebaju nastaviti i protezati se izvan slike. Sve to stvara dojam da je čitav rad dio nekakvog zida, to jest dio jedne veće cjeline iz koje je izvađen. Naglo prekinuti rubovi slike ovo još više naglašavaju, žbuka je presječena i ostavljeni su oštri i pomalo istrgani rubovi. Rad ima jedan dojam „nezatvorenosti u sebe“ te neprestano propituje kontekst u kojem se nalazi, a samim time i kontekst u kojem se promatrač nalazi. Iako nije zatvoren u sebe te neprestano kao da obgrljava prostor oko sebe, paradoksalno, rad istovremeno djeluje potpuno zatvoren u sebe zbog svoje masivnosti i prisutnosti; stičnosti i simetričnosti kompozicije. Zbog toga nije potpuno jasno da li je riječ o fragmentu koji odnekud dolazi pa je smješten u drugi prostor ili je obrnuto; fragment koji se nalazi tu gdje je, ali traži sebi jedan drugi prostor, neki drugi kontekst. Rad stoga pulsirajući, prelazi u jedno stanje, a onda i u drugo stanje, izmjenjujući ta dva stanja.

Drevne freske u sebi imaju hodočasnički aspekt, njih je jedino moguće vidjeti na mjestu gdje su izvorno nastale. One su neraskidivo vezane za zid na kojemu su naslikane za razliku od štafelajnih slika koje se mogu premještati iz mjesta u mjesto i koje se počinju slikati tek u razdoblju renesanse na drvenoj podlozi ili platnu. Da bi se vidjela freska, mora se do nje same doći. Potrebno je hodočašćenje, a nagrada na kraju puta mora biti vječne prirode. Moj rad nije freska u pravom smislu jer ga se ipak može premještati na razna mjesta. No, on svakako na jednoj idejnoj razini u sebi sadrži misao o hodočašćenju, rad dakle priziva ideju hodočašćenja na jedan simboličan način. Zlato na mom radu ima bitnu ulogu, ono je uokvireno te izgleda poput

(ili jeste) prozora s lukovima i takvih prozora ima trinaest, raspoređeni su u tri kata u kojem najdonji kat ima jedan više prozor nego dva gornja kata. Ovi zlatni prozori u cjelini gledajući, otvaraju jedan zlatni beskonačni prostor. Zlato je zapravo čista i potpuna apstrakcija, ono je bilo podloga brojnim srednjovjekovnim oslicima (prvenstveno bizantskim), a uokvirena je figurativnom fresko slikom. Na ovaj način su apstrakcija i figuracija zajedno usklađeni. Neznajući to prethodno, moja težnja je zapravo bila usmjerna k transfiguraciji, onoj istoj težnji koju ostvaraje rano srednjovjekovno slikarstvo. U promišljanju rada težio sam apsolutu - potpunom i bezuvjetnom pouzdanju u sliku. Slika mora potaknuti duhovno biće čovjeka i ona mora težiti ka istini<sup>1</sup>, baš poput ikone.

Forme koje su naslikane su primitivizirane, u neku ruku podsjećaju i na dječji crtež. Ta primitivizacija je svjesna i namjerna. Ona u nekom smislu slijedi i samu grubost rada, žbuka koja je nanijeta je puna nesavršenosti, na nekim dijelovima je potpuno neravna i reljefna. Oko samih prozora vidi se prijelaz sa žbuke na zlato, gdje je zlato blago ulegnuto pa ono pojačava dojam prozora i naglašava drugačiju prirodu zlata – onostranu, duhovnu sferu. Ali, na nekim mjestima zlato čak i prelazi preko prozora te se tako nađe negdje i na žbuci. S gruboćom na radu htio sam postići dojam stvarnog predmeta, odnosno želio sam zaobići dojam reprezentacije, a više težiti k prisutnosti. Smatram kako je reprezentacija u današnjem svijetu znatno izgubila na svojoj snazi koju je nekada u prošlosti posjedovala. U vremenu gdje se sve informacije primaju preko mobitela i računala gdje je reprezentacija prisutna gotovo svake sekunde i na svakom koraku, čovjek je na nju oglušio. Čovjek je danas više nego ikada prije željan stvarnosti. Stoga, koliko je god to moguće težim k prisutnosti. S tim u vezi je i pitanje kako stvoriti sliku koju je nemoguće doživjeti preko reprodukcije na nekom digitalnom uređaju ili na printu. Kako maksimizirati one stvari koje se ne mogu prenijeti preko reprodukcije? Ovdje je opet bio odgovor freska jer freska ima određenu nesavršenost ona je blago reljefna i sam taj osjećaj kamena i tog sitnog pijeska jednostavno primorava da se slika mora vidjeti uživo. Isto tako, zlato koje se nalazi na mojoj slici nemoguće je prenijeti preko reprodukcije jer refleksiju zlata se može jedino uživo doživjeti. Osim toga, rad je masivan i težak, njega se ne treba vješati na zid kao što se inače slike

---

<sup>1</sup> Shvaćanje da umjetnost treba težiti apsolutnoj istini prisutno je kod redatelja Andreja Tarkovskog gdje o tome govori u svojoj knjizi *Zapečaćeno vreme*.

O apsolutnoj istini umjetnosti F. M. Dostojevskog Popović, A. J. piše u svojoj doktorskoj disertaciji *Filozofija i religija F. M. Dostojevskog*.

O umjetnosti kao duhovnom iskustvu Vidović, Ž. promišlja u knjizi *Ogledi o duhovnom iskustvu*.

postavljaju, nego ga se naslanja na zid. To čini sliku objektom, odnosno promatraču daje svjesnost da je slika objekt. Sastavni dio slike ne čini samo njegova dužina i širina nego i debljina, on je trodimenzionalni predmet koji je građen od dasaka, ploča, armatura i žbuke. Taj graditeljski aspekt je također bitan te tako slika postaje i arhitektonska. U samom procesu rada, ta gradnja slike je sastavni dio, ono nije samo nešto što je nužno napraviti kako bi se naposljetku krenulo slikati i lijepiti zlato. Arhitektura je uvijek simbolično predstavljala društvo kao cjelinu te gradnja u ovom procesu ima jednu simboličnu težinu jer se postavlja pitanje što je to što se gradi; kako je moguće graditi nešto danas kada sve ideje, paradigme i snovi nemaju nikakvu snagu.

Težio sam da u slici bude prisutna povijesna svijest. Povijest je usađena u čovjeka. Bez obzira što su to prošli događaji koji su se zbili prije sto ili tisuću godina, oni žive u nama. Mi jesmo povijest. Stoga mi je izuzetno bitna povijest čitavog Balkana. Korištenje freske kao medija priziva našu najdublju povijest, a naša povijest je duboko povezana s kršćanstvom. Motiv slike sam uzeo s jedne freske iz romaničke crkve Saint Savin u Francuskoj iz 11. stoljeća. Na stropu crkve nalazi se niz fresaka koje prikazuju motive iz Starog i Novog zavjeta. Jedan od motiva je Noina arka. Uzeo sam taj motiv te ga preradio na svoj način. Neke stvari sam dodao, a neke izbacio; dodao sam zlato na mjesta gdje se nalaze Noa, njegova obitelj i razne životinje, a izbacio sve one dijelove koji bi podsjećali na brod, tako da je od čitave arke ostao sam onaj dio koji podsjeća na kulu ili hram. Treba dodati kako je naš narod u povijesti uvijek bio duboko vezan za Zemlju iz kojih su proistekle narodne pjesme, plesovi i glazba. Vezanost za Zemlju se danas u mnogo čemu gubi. Namjera mi je bila pronaći umjetničku snagu iz ovih izvora i tako postaviti temu „inteligencija i narod“, tema koja je karakteristična za naše podneblje, a nejasna na Zapadu. Freske koje su se nalazile u javnim građevinama morale su istovremeno dosezati najviše intelektualne vrhove, ali bit i prihvatljive i čitljive narodnim masama bez obzira što krajnje intelektualne i estetske visine neće dokučiti.





Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6

### 3. Proces izrade rada

Na početku izrade rada napravio sam jednu bazu na koju će se moći nanijeti žbuka. Baza mora biti čvrsta i nesavitljiva kako se žbuka na njoj ni u kom slučaju ne bi savinula ili deformirala i tako popucala ili otpala. Bazu sam načinio tako što sam dvije OSB ploče spojio na debele letve koje se nalaze između njih. Letve sam vijcima pričvrstio uza sve četiri bočne strane OSB-e ploča te sam jednu letvu, koja se ne vidi jer se nalazi u unutrašnjosti konstrukcije, pričvrstio dijagonalno radi dodatne čvrstoće. Ovim se načinom baza ne može nikako savijati. Sljedeća stvar koju sam napravio jeste to da sam postavio armaturu na koju će se moći nanijeti žbuka jer da sam žbuku nanosio samo na ploču ona se jednostavno ne bi priljepljivala te bi otpadala (Slika 7 i 8). Poželjno je da armatura bude što gušća kako ne bi dolazilo do djelomičnog pucanja ili otpadanja žbuke. Za armaturu koristio sam žicu za kaveze koju sam postavio za jedan centimetar iznad ploče (na ovu udaljenost sam postavljao armaturu na prvom radu kako bih bio siguran da će biti čvrsto, a na sljedećem radu sam shvatio da se može postaviti i puno niže), na taj način će žbuka prolaziti ispod i iznad armature koja je pričvršćena za ploču i žbuka će biti neraskidivo vezana za čitavu bazu. Armaturu sam pričvršćivao za vijke koji vire van ploče za jedan centimetar. Kako armatura ne bi propadala dolje kada se nanosi žbuka, ispod svakog vijka sam postavio i nekoliko platnica koji služe kao graničnik i tako armatura ne može propadati. Vijke, odnosno držače za armaturu sam postavljao otprilike na svakih 20 centimetara. Kada sam čitavu armaturu postavio, odrezao sam one dijelove koje vire van baze. Zatim sam postavio graničnike na svim krajevima kako se žbuka ne bi prelijevala van zadane baze (Slika 9). Za ovo sam koristio tanke letve, njih sam pričvrstio uza same bočne strane baze pomoću tanjih vijaka kako ne bi došlo do pucanja letve. Letve vire van baze malo više nego li armatura, ovim letvama je ujedno i zadana konačna debljina žbuke, po njima se sve ravnalo. U fresko tehnici nije moguće puno griještiti, jednom kada se nanese boja nema više brisanja, osim toga mora se brzo slikati jer nakon nekog vremena žbuka postaje suha i više ne prima boju. Stoga treba dobro isplanirati raspored slikanja, treba si zadati točno onoliko koliko se misli slikati u jednom danu. Kako bih izbjegao greške pri slikanju dobro sam razradio skicu tako da prije nego sam krenuo sa slikanjem napravio sam na papiru crtež točno onakav kakav će biti i na krajnjoj slici. Crtež sam radio s ugljenom zbog toga što se ugljen može brisati i prepravljati, mogu se povlačiti dugačke i brze

linije i crtež je na kraju slobodan. Nakon toga sam po svim linijama crteža relativno gusto izbušio male rupice šiljastim predmetom. Ovaj crtež s rupicama je služio za to da kada sam odredio koji dio freske ću oslikavati, na tom djelu sam nanio žbuku, a onda sam tamo prislanjao ovaj crtež i lupkao s krpicom u koju sam prethodno stavio usitnjeni ugljen. Lagano sam lupkao po svim rupicama i kada sam sklonio crtež na žbuci su ostale male točkice ugljena. Time je bila točno zadana skica i izbjegnute su mnoge greške prilikom slikanja. Dakle, fresko slikarstvo je poprilično složen proces i nekoliko stvari se događaju paralelno.

Žbuka koju sam u ovom radu koristio nije najbolja za fresko slikarstvo, no to sam shvatio tek nakon više eksperimenta s različitim vrstama žbuke. Za ovaj rad sam koristio gotovu žbuku, odnosno onu u kojoj je već proizvođač pomiješao vapno i pijesak. Puno bolje je odvojeno kupovati vapno i pijesak te ih sam miješati. Nakon što se žbuka zamiješa u kanti pomoću bušilice koja ima nastavak za miješanje, provjerava se je li dobra gustina – gustoća ne smije biti niti prerijetka - jer tada će sve curiti i neće ostajati dobro na podlozi, - niti pregusta - jer će ju teško biti poravnavati. Treba ju zamiješati tako da bude samo malo rjeđa nego što bi trebala biti jer se onda treba još pričekati desetak minuta i ona će se u tom vremenu malo zgusnuti i bit će idealne gustoće i kompaktnosti. Žbuku sam na podlogu nanosio zidarskim špahtlama. Nanio sam dva sloja žbuke jedno na drugo; prvi sloj sam nanio grubo jer kada se osuši na njega ide drugi sloj koji će dobro prijanjati zbog gruboće i neravnina prvog sloja (Slika 10). Drugi sloj sam nanio finije jer će se na njemu slikati. Na kraju sam još sve sitne rupice i neravnine poravnavao sa špahtlom koju sam navlažio u vodi i tako se postigla lijepa i ravna površina. Prije nego li se krene sa slikanjem žbuka treba odstajati neko vrijeme da se stisne kako bi bilo moguće slikanje s kistom. Ne smije se prerano krenuti slikati jer će se onda žbuka raspadati i lijepiti za kist, a ni prekasno jer će prestati primati pigment. Kada sam završio sav rad sa žbukom uklonio sam letve koje su služile kao graničnici.

Prije nego li sam krenuo sa slikanjem pripremio sam sve pigmente i kistove koje ću koristiti. Pigmente sam rastopio u običnoj vodi i tako slikao kistom po žbuci. Kada se određuje koji će se dio slikati potrebno je imati na umu da će uvijek ostati jedna crta na djelu gdje se spajaju dijelovi koji nisu rađeni istog dana. Stoga sam dijelove promišljeno određivao, najbolje je da ta granica bude negdje na slici gdje je ionako nekakav prijelaz pa se na taj način neće uočavati. Kada sam fresku do kraja oslikao, slijedilo je postavljanje pozlate. Na mjesta gdje treba ići pozlata bilo je

potrebno da podloga bude što je moguće više ravna i glatka jer će se na zlatnim listićima uočavati svaka i najsitnija neravnina. Prvo sam izbio žbuku na mjestima gdje ide pozlata, a zatim sam polegao čitav rad tako da bude horizontalan (Slika 11). Zatim na mjestima gdje je izbijena žbuka sipao sam samonivelirajuću masu. Na taj način svaki je prozor bio jednake ravnine. Kada se ova masa potpuno osušila još sam dodatno uklanjao neke manje neravnine i zatim sam premazivao gessom u nekoliko slojeva. Nakon toga sam nanosio crvenu glinu koju sam otapao i zagrijavao s tutkalom, te ju nanosio lagano s kistom, također u nekoliko slojeva. Kada je i posljednji sloj bio potpuno suh, sve sam još šmirglao s finim šmirgl papirom. Na ovaj način sam postigao potpuno glatku površinu na koju može ići pozlata. Još jedan razlog zašto se koristi crvena glina za ovo je taj što kada bude na njoj pozlata, ta crvena boja gline će davati jednu toplu nijansu pozlati. Sljedeće sam nanio tanak sloj ljepila koji je predviđen za pozlatu, te kada se nanese treba odstajati pola sata, a zatim sam naljepljivao zlatne listiće. Kada je prvi sloj zlatnih listića bio gotov dodao sam još jedan sloj radi dodatnog sjaja. Na kraju sam još listiće prelakirao akrilnim lakom kako ne bi došlo do korozije.



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



## 4. Zaključak

Ovaj rad zapravo polazi od apsoluta prema ovozemljaskim sferama – od gore prema dolje, moglo bi se reći. To je zaključak kojeg donosim tek nakon što sam ga završio i uspio ga sagledati s jedne male, ali ipak značajne vremenske distance. Problem koji sam uočio u ovakvom pristupu je u tome što rad postaje poprilično udaljen od čovjekovog iskustva. On djeluje kao jedan udaljeni mitski prizor. S izrazito vertikalnim usmjerenjem, istiskuje iz sebe sve ono što bi dalo širinu životnih iskustava. Međutim, takav kakav jest smatram rad uspješnim. Zbog navedenog problema, u budućim radovima ću promijeniti pristup - polazit ću smjerom - „prema apsolutu“. Što znači ako mi je prethodni pristup bio „od apsoluta“, sada će biti „prema apsolutu“. Taj pristup odgovara onome što se filozofski naziva egzistencijalizam. Smatram da pristup „prema apsolutu“ u slikarstvu povijesno gledano prvi započinje Van Gogh. Njega bih zbog toga apostrofirao kao prvog egzistencijalističkog slikara. On kao začetnik ekspresionističkog slikanja je izraz čovjeka koji je lišen svega zadanog i svakog smisla i kao takav se obraća čistoj Zbilji, odnosno Bogu. Kasnije slikarstvo uzima samo formalne aspekte Van Gogha, ali nema sluha za onim iz čega je zapravo proisteklo njegovo slikarstvo. Usmjerenje k apsolutnoj istini je nestalo i ostalo je samo lutanje<sup>2</sup>. Opisanim pristupom mislim raditi u manjim formatima s naglaskom na subjektivni izraz. Ovakav zaključak se poklapa s onim o čemu je pisao Berđajev: povijesno kršćanstvo suprotstavilo je Boga čovjeku, moderna misao čovjeka Bogu.

---

<sup>2</sup> O teologiji i kritici umjetnosti T. S. Eliot raspravlja u eseju *Religija i književnost*. Ono što je ovdje označeno kao „od apsoluta“ i „prema apsolutu“ u eseju postoje određene sličnosti (ali nikako nije isto) s onime što je označeno kao „ono što bi trebalo biti“ i „ono što je“.

## 5. Sažetak

Diplomski rad Freska u suvremenoj umjetnosti se bavi nekim pitanjima koje vežemo za primjenu tehnike slikanja freske, ali i njeno šire shvaćanje. Povijesno se freskom slikalo ono što bi trebalo vječno trajati, odnosno ono što ima vječnu vrijednost – takve se slike nalaze u mnogim drevnim hramovima. U drevno doba freske su najčešće bile vezane za ritualne svrhe. Rano kršćanstvo proširuje shvaćanje slike te jedna od stvari koju dodaje je zlatna podloga ili neka druga podloga koja bi otvarala beskonačni prostor u slici. Time se kršćansko slikarstvo potpuno otvara duhovnim prostorima i slika postaje transcendentni prizor. On prestaje biti samo površina. Rad se bavi i pitanjem odnosa reprezentacije i prisutnosti te kakvu ulogu u tome nosi tehnologija. Također se dotiče i nekih pitanja povijesti i povijesnog kontinuuma. Ovaj diplomski rad sagledava neke od ovih aspekata slike te pokušava odrediti kakav je njen odnos spram današnjice. Postavlja pitanja koja su naizgled zanemarena, no svakako vrlo aktualna.

**Ključne riječi:** freska, srednji vijek, kršćanstvo, transcendentni prizor, reprezentacija, prisutnost

## Summary

The master's thesis *Fresco in contemporary art* deals with some questions related to the application of the technique of fresco painting, but also its broader understanding. Historically, that which should last forever, i.e. that has eternal value, was painted as a fresco - such paintings are found in many ancient temples. In ancient times, frescoes were most often related to ritual purposes. Early Christianity expands the understanding of a painting, and one of the things it adds is a gold background or some other background that would open an infinite space in the painting. Thus, Christian painting completely opens up to spiritual spaces and the painting becomes a transcendental scene. It ceases to be just a surface. The paper also deals with the question of the relationship between representation and presence and what role technology plays in this. It also touches on some issues of history and the historical continuum. This master's thesis examines some of these aspects of a painting and tries to determine its relationship with the present day. It raises the questions that are seemingly neglected, but certainly very relevant.

**Key words:** fresco, Middle age, christianity, a transcendent scene, representation, presence

## **6. Popis literature:**

Berđajev, N. (2000.), *Novo srednjovjekovlje*. Split: Laus

Berđajev, N. (1987.), *Ruska ideja*. Beograd: Prosveta

Berđajev, N. (2014.), *Smisao stvaralaštva*. Beograd: Logos

Eliot, T. S. (2009.) *Pusta zemlja i druga djela*. Zagreb: Školska knjiga

Tarkovski, A. (2018.) *Zapečaćeno vreme*. Novi Sad: Akademska knjiga

Vidović, Ž. (2019.) *Ogledi o duhovnom iskustvu*. Novi Sad: Balkanija

## **Popis online izvora:**

Borboz (2019.) *Ava Justin Popovic Filozofija i religija F. M. Dostojevskog Prvi dio*. (audio knjiga) YouTube. [https://youtu.be/IRhkRwQWO\\_A](https://youtu.be/IRhkRwQWO_A)