

Unutarnji krajolik integriran u umjetnički rad kroz grafičke tehnike dubokog tiska i cijanotipije

Ososlija, Suzana

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:034916>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-05**



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 VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

SUZANA OSOSLIJA

**UNUTARNJI KRAJOLIK INTEGRIRAN U
UMJETNIČKI RAD KROZ GRAFIČKE TEHNIKE
DUBOKOG TISKA I CIJANOTIPIJE**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

izv. prof. art. Mario Čaušić

SUMENTOR:

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 Suzana Ososlija potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom *Unutarnji krajolik integriran u umjetnički rad kroz grafičke tehnike dubokog tiska i cijanotipije* te mentorstvom izv. prof. art. Marija Čaušića i doc. art. Vjerana Hrpke 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. 10. 2021.

Potpis

SAŽETAK

Diplomski rad *Unutarnji krajolik integriran u umjetnički rad kroz grafičke tehnike dubokog tiska i cijanotipije* bavi se istraživanjem motiva krajolika kroz intimistički pristup vlastitog svijeta promišljanja i djelovanja. U radu prikazan je motiv krajolika u radovima različitih umjetnika, njihova veza s prirodom te njezino poimanje. Prema tome, u radu su spomenuti umjetnici koji su motiv krajolika kao samostalnu temu uveli u svijet umjetnosti, ali i oni koji ga koriste kao simboličku komponentu rada, poput Richarda Longa te Andyja Goldsworthyja. Rad je započet traganjem i istraživanjem vlastitog identiteta pomoću krajolika te je vlastiti umjetnički rad u obliku knjige umjetnika rezultat takvog istraživanja. Knjiga umjetnika spoj je grafičkih listova koji sadrže grafičke tehnike dubokog tiska te alternativne metode fotografije, cijanotipije.

Ključne riječi: krajolik, intima, identitet, grafičke tehnike, alternativna metoda fotografije, cijanotipija, knjiga umjetnika

SUMMARY

The work entitled *Inner Landscape Integrated into Artwork Through Graphic Techniques of Intaglio Printing and Cyanotype* attempts to research the motif of landscape by means of an intimate world of thoughts and actions. The work shows the motif of landscape in the works of different artists, their connection to nature and the ways in which they comprehend it. Therefore, the work mentions all those artists who have introduced the motif of landscape into the world of art as an independent topic as well as those who have used it as a symbolic component in their work (e.g. Richard Long and Andy Goldsworthy). This research is based on the search for the author's identity using landscapes, the result of which is the work of art in the form of an artist's book. This artist's book is a collection of prints that includes the printmaking techniques of intaglio and the alternative photography method of cyanotype.

Keywords: landscape, intimacy, identity, printmaking techniques, alternative photographic method, cyanotype, artist's book

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. SIMBOLIČKO POIMANJE PROSTORA.....	2
2.1. Intimistički pristup krajoliku.....	4
3. KRAJOLIK KAO PERSONIFIKACIJA IDENTITETA	6
3.1. Dokumentiranje kroz fotografiju i grafički list.....	8
3.2. Knjiga umjetnika u ulozi vizualnog posrednika	12
4. SUODNOS KRAJOLIKA I UMJETNIKA	16
5. ZAKLJUČAK.....	22
7. POPIS LITERATURE.....	23
8. POPIS ONLINE IZVORA	24
9. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA	25

1. UVOD

Vođena propitivanjem vlastite vrijednosti postojanja dolazim do potrebe traganja za identitetom te razumijevanja vanjskog i unutarnjeg svijeta putem fizičkog kretanja poznatim i nepoznatim lokacijama. Takvom potrebom došlo je do putovanja koje obilježava kretanje prema odgovorima, shvaćanju, rezultatima; putovanje koje je trebalo i moralo dati zaključak na svaku situaciju, reakciju i emociju. U putovanju prema upoznavanju i shvaćanju vlastita identiteta bitan je bio početak kao pokazatelj smjera i kao definicija kretanja. Početak takvog putovanja, tj. traganja vodio bi određenom cilju, samim time i završetku putovanja. Takvim shvaćanjem traganje ne bi bio trajan proces koji dopušta mijenjanje emocija, drukčije shvaćanje događaja i svega ostalog što ljudski um mori, već iskreirana pretpostavka identiteta. Razotkrivanje potisnutih emocija uzrokovanih različitim situacijama samo je jedan korak u procesu istraživanja identiteta. Taj korak doveo je do potrebe suočavanja i pokazivanja takvih emocija, ali također i do nemogućnosti verbaliziranja istih. Suočena željom, ali nemogućnošću dijeljenja dolazim do ranije spomenutog fizičkog kretanja poznatim i nepoznatim lokacijama istog krajolika u kojem fotografski bilježim zatečenu okolinu te detalje krajolika koji su ujedno podsjetnik ili borba s određenim emocijama. Proces bilježenja fotografskim putem kasnije postaje i ručni zapis u obliku nepovezanog vođenja dnevnika. Potreba kretanja i ostavljanja traga dovodi i do potrebe oblikovanja i prikazivanja takvog putovanja, pri čemu nastaje knjiga umjetnika kombiniranjem medija grafike te alternativnih fotografskih procesa koja predstavlja likovnu interpretaciju proživljenog trenutka i emocija. Procesom propitivanja i razotkrivanja vlastitih emocija nameću se i brojna pitanja koja se kreću različitim putevima, baš poput samog kretanja unutar krajolika. Time dolazim do shvaćanja da u krajoliku u kojem tražim odgovore zapravo nailazim na pitanja, a u procesu života dobijem i pokoji odgovor te krajolik biva glavni svjedok mojeg kretanja i traganja, mjesto u kojem verbaliziranje proživljenog nije potrebno za razumijevanje.

Cilj rada jest unutar grafičkih tehnika dubokog tiska i alternativne metode fotografije izraziti i oblikovati proces samospoznaje kroz motiv krajolika, upravo zbog mogućnosti grafike koja mi pruža prijenos energije i fotografije kao posrednika emocije. Svojim istraživanjem poveznicu nalazim u radovima Hamisha Fultona, Richarda Longa, Andyja Goldsworthyja te Meghann Riepenhoff, koji kroz različite umjetničke prakse stvaraju i otvaraju put motivu krajolika prema različitim konceptualnim tumačenjima.

2. SIMBOLIČKO POIMANJE PROSTORA

Kao što portret podrazumijeva suodnos unutrašnje i vanjske dimenzije prikazanoga lika, tako i prikaz krajolika nije tek preslikavanje viđenoga, nego i uranjanje u promatrano, posredstvom promatranog uranjanje u sebe, vezivanje za geografiju promatranog i ukorjenjivanje u tlo iz kojega je budući prikaz niknuo, ali i oblikovanje prikazanoga snagom vlastite (pro/do)življenosti prirode. Prostor krajolika više je od prostora u kojem se samo živi i obitava.¹

Ovisno o području interesa unutar umjetnosti, krajolik tijekom povijesti možemo sagledati u više primjera. Prema Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža (2021) krajolik će se u Europi nakon antičkog doba kao likovna tema pojaviti tek u renesansi, a obilježiti će ga opus braće van Eyck na primjeru njihovog gentskog oltara, iako zauzima tek manji dio tematskog prikaza. Umjetnik koji krajoliku pristupa kao samostalnom motivu kroz pejzažne studije, a ne kao popratnom motivu figuralnog slikarstva je Albrecht Dürer, ali tek od 17. stoljeća krajolik postaje zasebni likovni motiv, a ukoliko postoje figure ljudi i životinja tretiraju se kao sporedni elementi. Kako krajolik dolazi u prvi plan, tako se nameću i brojni umjetnici koji su ostavili značajan trag u tom području. Umjetnici koji su obilježili, ali i otvorili put prema razvoju motiva krajolika kojeg će kasnije koristiti brojni drugi umjetnici su Nizozemci Jacob Isaackszoon van Ruysdael, Meindert Hobbema, u doba romantizma William Turner, Caspar David Friedrich, Karl Blechen pa sve do realizma gdje djeluje John Constable, potom i Théodore Rousseau koji slovi osnivačem Barbizonske škole u kojoj započinje pojam plenerističkog slikarstva, ali umjetnici tada rade pejzažne studije u prirodi, a slike završavaju u radionicama. Gustave Courbet povezuje se s takvim intimnim pejzažem Barbizonske škole, ali postoje još idealni pejzaž, u kojem umjetnici Annibale Carracci, Paul Bril, Adam Elsheimer nisu slikali određen krajolik, već su djelo stvarali kombiniranjem i sastavljanjem različitih elemenata krajolika te herojski pejzaž koji sadrži figure iz antičke mitologije i podloga je za određene patetične događaje, predstavnici su Nicolas Poussin i Claude Lorrain, a u 18. stoljeću još i Arnold Böcklin. Pojavom impresionizma dolazi i do plain air slikarstva, gdje umjetnici slikaju krajolike direktno u prirodi, slikari se odlučuju za izravno promatranje prirode; istražuju optičke fenomene boje, mijene i preobrazbe svjetlosti i ozračja; slikaju

¹ Prema riječima Igora Loinjaka iz predgovora izložbe Prostori krajolika, krajolik će za mnoge umjetnike označavati njihovu povezanost sa zatečenom okolinom, odmak od doslovnog prikaza pejzaža. Umjetnici će dopustiti uvid u vlastite emocije, intimu i psihu kroz motiv krajolika. Izvor: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, URL: <https://www.hdlu.hr/2019/08/izlozba-prostori-krajolika/> [pristup: 12. 2. 2021.]

učinak svjetlosti u trenutku kada slika nastaje; udaljuju se od narativnoga tumačenja sadržaja i reprezentativnih motiva; jedan od tih umjetnika je Claude Monet, prema čijem je radu smjer dobio i naziv, zatim Alfred Sisley, Camille Pissaro. Motiv krajolika se proteže sve do postimpresionizma, fovizma, ekspresionizma, nove stvarnosti u kojima djeluju Paul Cézanne, Vincent van Gogh, E. L. Kirchner, Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck i drugi te land-arta u kojem umjetnici Robert Smithson, Jan Dibbets i mnogi drugi krajolik više neće koristiti kao motiv, već će krajolik i njegovi elementi postati sam umjetnički rad. Prvotno u službi samo kao popratni element figuraciji, motiv krajolika se nametnuo kao zaseban i ravnopravan motiv u umjetnosti; kako motiv, tako i sam pojam prolazi određenu borbu u jasnom definiranju njegova značenja. Krajolik je pojam ovisan o konotaciji, ali često tretiran kao sinonim pejzažu. Kako bismo taj pojam koristili pravilno, potrebno je poznavanje konteksta u koji ga stavljamo. U knjizi autorice Laure Šakaja *Uvod u kulturnu geografiju* dobivamo uvid u raščlambu tog pojma. Leksikografski zavod Miroslav Krleža (2021) na svom mrežnom izdanju navodi da ako ćemo govoriti o „likovnim umjetnostima, pejzaž će označavati sliku, grafiku ili reljef koji prikazuje krajolik, dok se u geografskom smislu misli na dio prostora koji se prema određenim prirodnim ili društvenim značajkama kao cjelina razlikuje od njegovih ostalih dijelova. Kada govorimo o kulturnom krajoliku radi se o promijenjenom izgledu krajolika uvjetovanim ljudskim faktorom, dok je u prirodnom ljudski faktor minimalan ili nikakav.“ Uz spomenute osnovne podjele, točnije rečeno analize ovog pojma, postoje i one detaljnije koje dopuštaju da pojam krajolika preuzme metaforički ili simbolički karakter. Knjiga *Uvod u kulturnu geografiju* podijeljena je na tri dijela; u drugom dijelu, *Kulturna geografija i kulturni krajolik u teorijskim diskursima 20. stoljeća*, upoznajemo neformalni izraz geozofija kroz temu simbolizma svakodnevnih krajolika. Izraz je uveo 1947. godine John Kirtland Wright, a označava odnos krajolika i čovjeka kroz subjektivizaciju prostora. Promišljanjem o ljudskom doživljaju krajolika, uz Wrighta, bavio se i William Kirk, koji je smatrao da je „čovjek važan čimbenik u percepciji krajolika stoga uvodi pojam bihevioralnog okoliša; psiho – fizičko polje unutar kojega su pojavne činjenice organizirane u uzorke ili strukture i dobivaju sadržaje ovisno o kulturnim kontekstima.“ (Šakaja, 2015: 87) Zbog takvog pristupa Wrighta i Kirka u proučavanju geografije dobili smo uvod u odstupanje marginalizacije geografije kao pojma koji objedinjuje samo prirodna i društvena obilježja, time i krajolika, koji dobiva mogućnost nositelja simboličkih značenja, analitičkog promišljanja o nekom prostoru ili subjektivnog doživljaja mjesta. (Šakaja, 2015: 87) Takvo tumačenje krajolika zapostavlja se novim događanjima u svijetu i društvu, druga polovica 20. stoljeća okrenuta je novim idejama postmodernog svijeta. Šakaja (2015: 115)

navodi da je naglasak na raznolikosti, internacionalizaciji, porastu migracije, nastanku velikih kompleksnih gradova itd. Ljudi, iako okruženi svim pogodnostima modernog svijeta, imaju tendenciju „vraćanja“ prirodi jer čovjek, svjesno ili nesvjesno, upravo zbog tzv. pogodnosti biva udaljen od onoga čega je sastavni dio. Takvu potrebu vraćanja, istraživanja, boravka u prirodi najprije ćemo vidjeti u samom umjetniku jer će to biti osoba koja će u toj prirodi pronaći sebi svojstven krajolik, koji za njega više neće biti samo trenutačni prizor sunca, oblaka, planina, rijeke, itd. već mjesto postojanja i povezivanja. Umjetnik je osoba koja će takvo povezivanje iskoristiti kroz umjetničko djelovanje te stvoriti rad na temu krajolika koji će nerijetko biti interpretacija viđenog ili proživljenog te potpuno odsustvo doslovnog prizora. Postoje brojni umjetnici koji na ovaj način predstavljaju svoja umjetnička djela, neka od njih dio su grupne izložbe *Prostori krajolika* koja se održala od 4. do 22. rujna 2019. u Galeriji Prsten, Doma hrvatskih likovnih umjetnika u Zagrebu. Između ostalih, na toj su izložbi svoje radove predstavili i Gordana Bakić, Mirjana Vodopija, Zlatan Vehabović, Josip Alebić, Mario Čaušić i Davor Vrankić. Izložena djela zasnivaju se na suodnosu čovjeka i prirode, djelovanju krajolika te oblikovanju čovjeka u skladu s njim. „U izloženim djelima se, prema riječima Igora Loinjaka, čita ljubav koju osjećaju jedno prema drugom, kao i naznaka sreće, mržnje, sumnje, strasti ili želje za bijegom bilo od krajolika bilo od sebe samoga. Čovjek je produkt svoje okoline, krajolik mu služi kao bijeg i utočište, u njemu nestaje, gubi se, ali i pronalazi. Priroda i čovjek očituju se kao dvije sile koje simultano djeluju jedna na drugu i u toj sinergiji oblikuju prostor, prirodni i kulturni krajolik.“ (Keller, 2019: 57)

2.1. Intimistički pristup krajoliku

Odnos prema krajoliku, intimi i vremenu u ljudskoj samosvijesti vodi k samospoznaji kroz viđenje svog unutrašnjeg i vanjskog svijeta življenja. Ako se ne podredimo percepciji vanjskog tijeka vremena u kojem bivamo samo sudionici dimenzije postojanja, dopuštamo osvještavanje i prihvaćanje unutrašnjeg subjekta koji se sukobljava preuzimanju uloge pasivna i nemoćna bića. Problemom takvog shvaćanja i različitih tumačenja te poimanja vlastitosti bavi se Milan Kangrga u knjizi *Praksa, vrijeme, svijet*.

U uvodu spomenuto traganje za identitetom često biva isprekidano, na određen način čak i zaustavljeno s onime što Kangrga naziva moderno življenje. Problematika takvog življenja je podređivanje praktičnom svijetu i nedostatak slobodnog vremena koji ne vodi prema samospoznaji, već destrukciji istinskog postojanja. Kada bi se čovjek odvojio od shvaćanja

vremena kao kronološkog tijeka zbivanja događaja i doživljaja sebe samo kao glavnog aktera ispunjavanja takvog vremena, prema Kangrgi (1984: 142) dogodilo bi se: „ (...) otvaranje („svog“) svijeta iznutra i započinjanje („svog“) vremena prekidanjem vanjskog prirodnog kontinuiteta pomoću diskontinuiteta samospoznaje: sebe kao svijeta i svijeta kao samog sebe, i to u jedinstvenom činu ili procesu.“ Pojam vremena usko je vezan i za pojam prostora, takav odnos stvara poveznicu između čovjeka i prirode. Čovjek nije odvojen od prirode, njezin je sastavni dio, dio živoga svijeta, ali svijest je ono što ga misaono i emocionalno spaja s njom. Kako dolazimo do svijesti o prirodi, povezivanju s njom, tako dolazimo i do „točaka“ koje nas mijenjaju, oblikuju i grade. Jedna je od takvih „točaka“ povezivanje s određenim prostorom, u mojem slučaju krajolikom, koji postaje simbol povezivanja unutrašnjeg i vanjskog svijeta. Krajolik predstavlja bijeg i put, ali i pronalazak i uporište, pun je pitanja i odgovora, predstavlja trenutak stapanja vremena i prostora. Putovanje takvim krajolikom, intimiziranje određenog dijela prirodnog prostora zahtijeva napuštanje shvaćanja i povezivanja krajolika s prostorom za relaksaciju i bijegom od modernog mehanizma svakodnevice. Proces takvog putovanja u mojem radu započeo je fotografiranjem dijelova krajolika u kojem sam prvotno posve nesvjesno ostvarila „komunikaciju“ sa zatečenim krajobrazom koji tek kasnije, zbog različitih životnih događaja, postaje osviještena „točka“ vraćanja i traženja, odnosno unutarnji krajolik. Svaka fotografija nastala u tom procesu vezana je za određenu emociju ili životni događaj te čini interpretirani vizualni zapis osobnog iskustva. Iako postoji potreba za obilježavanjem procesa, također postoji i potreba očuvanja intime, neizlaganja doslovnom tumačenju životnih događaja. Intima je najosobnija emocija, događaj ili trenutak, posebno čuvana od izloženosti, ali odnos vremena i intime stvaraju mjesto za samosvijest kroz krajolik, a: „Krajolik je naime stvaralački (= ujedno proizvedeni) odnos spram prirode, a to znači da se – kako bismo doprli do same biti krajolika – može i mora govoriti upravo o događanju krajolika kao intimiziranom vremenovanju u kojem se („vanjska“) priroda pretvara u („unutrašnji“) svijet, a moglo bi se iskazati i obrnuto: kao pretvaranje „unutrašnje“ prirode u „vanjski“ svijet.“ (Kangrga, 1984: 293) Doživljavanjem i shvaćanjem krajolika kao naše intime i vremena spoznajemo dio našeg istinskog identiteta. Povezivanjem s prirodom stvaramo svojstveni krajolik koji je pokretač shvaćanja procesa svojevrsne preobrazbe; procesa koji nije započeo krajolikom, već je njime prepoznat. Takav doživljaj krajolika vodi prema spomenutoj samospoznaji i samosvijesti zbog potrebe istinski proživljenih trenutaka.

3. KRAJOLIK KAO PERSONIFIKACIJA IDENTITETA

Prema Mišku Šuvakoviću (2005: 341) land art naziv je za instalacije i ambijente koji se najčešće postavljaju u prirodnom prostoru, pri čemu su materijali i aspekti tla i okružja bitni elementi rada. Takva početna definicija samo je opća generalizacija pojma koja bi u nekim slučajevima za razumijevanje djelovanja i prezentaciju umjetnika bila ne samo netočna, nego i posve podcijenjena. U pokušaju obuhvaćanja cjelovitosti pojma, Šuvaković (2005: 342) govori o djelima land arta koja su uglavnom predstavljena posredstvom fotodokumentacije, filmova i tekstualnih opisa te primjerima umjetnika i njihovih radova koji mogu, ali ne moraju sadržavati specifične karakteristike zabilježavanja land arta. Pristup pojmu iznijela je i Ana Kutleša (2011) u okviru rada *O odnosu land arta i fotografije: primjer Borisa Demura i grupe Gorgona*, koji predstavlja problematiku definiranja i kategorizacije land arta. Kutleša u svom radu daje uvid u kompleksnost pojma na primjerima određenih umjetnika i kritičara. Land art nosi ulogu višeznačnog pojma, možda zbog trenutačne nepostojanosti termina koji bi jasno razgraničio sve oblike stvaranja i prezentacije umjetničkih djela koje obuhvaća ovaj pojam. Umjetnici i likovni kritičari koje Kutleša (2011: 60) spominje složiti će se da termin obuhvaća umjetničke prakse koje se bave prirodom, razlog tomu jesu radovi umjetnika koji su ostvareni pod inspirativnim aspektom koji priroda pruža, a ne nužno u prirodi samoj. Prvotna generalizacija pojma zbog djelovanja umjetnika direktno u prirodi i sam pojam pojavio se nakon izložbe *Earthworks* koja je održana u njujorškoj galeriji Dwan 1968. godine na kojoj su radovi umjetnika bili uglavnom predstavljeni fotodokumentacijom s obzirom na to da su izvedeni u prirodi ili instalacijama od prirodnih materijala poput zemlje ili blata. (Kutleša, 2011: 59) Nadalje, Kutleša (2011: 59) navodi rad Richarda Longa *Linija nastala hodanjem*, koji, iako prepoznatljiv kao land art, možemo i performativno okarakterizirati, a prikazan medijem fotografije. Autorica, (2011: 60) stavljaajući vrijeme i prostor kao neizostavnu komponentu rada, također ukazuje na problematiku prikaza rada fotografijama upravo zbog iskustvenog procesa u realizaciji rada. Ako prihvatimo slojevitost pojma land art, moramo prihvatiti oblike i prakse stvaranja koje će obuhvatiti taj pojam. Posredstvom fotografije, ali i tekstovima, zapisima, dijagramima obilježiti će radove land arta umjetnici Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Hamish Fulton te mnogi drugi. Upravo iz takvih primjera možemo prihvatiti land art kao umjetnički čin koji nam daje uvid u više umjetničkih praksi. Ana Kutleša (2011: 61) u takvu vezu stvaranja i prikazivanja dovodi rad *Misli za travanj* grupe Gorgona u kojem je hodanje njihov čin povezivanja s prirodom, koji fotografijom ne teži pratiti taj proces već je ona samo

vizualna bilješka jednostavnog sadržaja, čiji se kontekst ogleda u slojevitosti djelovanja. Slojevitost djelovanja navodi i u radovima Borisa Demura, govoreći o odnosu umjetnika prema kiparskom materijalu i procesu tretiranja istog, bez interesa za gotov kiparski objekt spominjući rad (Slika 1.) *Analitičko elementarno kiparstvo = kruto – prašina – bez alata i s alatom (ovisno o funkciji u analizi)* u kojem je sadržana Demurova taktilna povezanost s materijalom i prirodom. (Kutleša, 2011: 61) Takav rad zabilježen je serijom fotografija koje su dokumentarna bilješka procesa, takvim fotografijama opet dolazimo do pitanja njihova odnosa s radom te umjetnikom samim. Kako bismo u konačnici mogli shvatiti land rad kao cjelovito umjetničko djelovanje potrebno je poznavati i prihvatiti sve elemente stvaranja rada. Takvo shvaćanje možemo primjetiti upravo u radovima Borisa Demura čiji su elementi rada bilješke, sam rad i fotografije koji ravnopravno svjedoče o iskustvenom i izvedbenom faktoru djelovanja samog umjetnika.



Slika 1. Boris Demur, *Analitičko elementarno kiparstvo = kruto – prašina – bez alata i s alatom (ovisno o funkciji u analizi)*, 1977., serija 36 c/b fotografija, 18x24 cm, snimio Antun Maračić (preuzeto iz: Zdenko Rus, *Boris Demur: Retrospektiva I*, Zagreb, Moderna galerija, 2004., str. 38-39)

3.1. Dokumentiranje kroz fotografiju i grafički list

Kada govorimo o fotografiji u funkciji dokumenta², tada govorimo o fotografiji kao umjetnosti³; ona nema ili ne mora imati odlike umjetničke fotografije. U procesu rada također fotografski bilježim određene motive krajolika, pri tome se prvotno ne vodim potrebom estetske vrijednosti sadržaja, iako mi je u kasnijem razvoju i realizaciji bitno da je i ta komponenta zadovoljena. Fotografiju koristim u službi dokumentiranja zatečenog krajolika te njegovih dijelova, ali ne predstavlja samo medij kojim želim uprizoriti određeni motiv, već mi omogućava bilježenje određenog trenutka, tj. simboliku koji taj trenutak predstavlja. U radu želim prikazati svoje unutarnje putovanje i propitivanje, na svojevrsan način događaje koji obilježavaju to putovanje, od najranije faze djetinjstva pa sve do događaja koji mijenjaju i oblikuju životnu putanju. Na životnom putu svi imamo tzv. stajališta, uspone, padove, tj. događaje koji obilježavaju taj put, ali ga i otvaraju za nova kretanja. Za mene su takva stajališta uvijek obilježena specifičnom lokacijom te je ona uvijek u obliku prirodom popraćenog prostora, tj. krajolika. Taj krajolik, odnosno lokacija u mojem radu označava moje padove i uspone, moje borbe, strahove i propitivanja, označava moje stajalište, ali i novo polazište. U samom radu takve lokacije prikazujem alternativnom metodom fotografije, cijanotipijom.⁴ (Slika 2.) Fotografiju u funkciji dokumenta koristili su i ranije spomenuti land artisti, iako u cilju takvog bilježenja u mojem radu razlike postoje jer prvotno ne postoji

²Fotografija u funkciji dokumenta. Fotografijom se snimaju i dokumentiraju događaji i situacije procesualne umjetnosti, akcije umjetnika (akcionizam, body art, performans), privremene instalacije u prirodi ili urbanom prostoru (land art, horizontalna plastika), odnosno sve umjetničke situacije postobjektne umjetnosti čije je trajanje kratko, koje su neponovljive ili ostvarene na udaljenim i nepristupačnim mjestima. Fotografija se koristi na dokumentaran, informativan i estetski neutralan način. Promatrač iz fotografije i popratnog teksta treba rekonstruirati umjetnički proces, situaciju ili događaj. (Šuvaković, 2005: 232)

³"Fotografija kao umjetnost" ili "fotografija umjetnika" razlikuje se od "umjetničke fotografije" time što njezin cilj nije stvaranje estetskog, vizualnog ili likovnog fotografskog djela nego fotografiju koristi kao sredstvo eksperimentiranja, istraživanja i dokumentiranja jezika, koncepta i prirode umjetnosti. (Šuvaković, 2005: 231)

⁴Cijanotipija je jedan od prvih trajnih fotografskih procesa koji daje sliku cijan plave boje (prusko plava). Proces je otkrio engleski znanstvenik i astronom Sir John Herschel 1842. godine. Herschel je otkrio da je proces baziran na dvije kemikalije - amonijevom željezo citratu i kalijevom željezo cijanidu. U početku namjena cijanotipije bila je isključivo kopiranje bilježaka, nacрта ili dijagrama te se zbog brzine i jeftinog postupka sve do sredine 20. stoljeća zadržala u inženjerskim krugovima. (Farber, 1998: 59)

Za izradu cijanotipije koriste se prethodno spomenute kemikalije. Kemikalije se, najčešće, kistom nanose na podlogu koja može biti papir ili neki drugi materijal (staklo, tkanina, kamen, želatina) nakon čega se suši. Različite podloge mogu dati i različite rezultate. (Farber, 1998: 64). Po završetku sušenja, na podlogu se stavlja matrica-film te se osvjetljava pod utjecajem sunčevih zraka ili pod UV svjetlom u rasponu od 3 pa do 30-ak minuta, ovisno o tome koliko su UV lampe jake ili koji je krajnji cilj rada. Nakon osvjetljavanja, višak emulzije na papiru ispire se vodom i u konačnici dobivamo fotografiju/otisak u tonovima plave boje. (Farber, 1998: 65)

U područje fotografije uvela ga je engleska botaničarka Anna Atkins, kada je proces iskoristila za ilustriranje svoje knjige posvećene papratima i algama. Postavivši svoje objekte direktno na emulzijom obrađeni papir, djelovanjem svjetlosti dobila je obojene obrise istih. Uporabom ovog procesa ostala je zabilježena kao prva žena fotografkinja. (Farber, 1998: 59)

realiziran rad u prirodi već je zabilježena priroda sama. Iako svoj rad ne ostvarujem putem land arta, pa je tako dokumentiranje fotografijom više simbolički čin; land art ima utjecaj zbog povezivanja s prirodom, iskustvenog aspekta koji trenutak povezivanja pruža. Određena intervencija u prirodi kao glavna značajka land arta, nije obilježje mog rada, ali u promišljanju koje prethodi takvoj intervenciji nalazim poveznicu pri stvaranju rada. Izravno ili neizravno, land art inspirativna je komponenta mog rada, gotovo istoznačan prirodi samoj. Intervencija u prirodi izostaje, tj. potreba za bilježenjem vlastitih minimalnih zahvata nastalih u prirodi koji bi implicirali na rad land arta ne postoji, ali postoji potreba za interpretacijom. Priroda, tj. krajolik budi potrebu za svojevrsnom prezentacijom koja se događa korištenjem različitih medija u obliku likovnog izričaja, prema tome izvedbeni dio rada zapravo bi bio intervencija na životne događaje, inspirirana lokacijama u prirodi koje posjećujem.

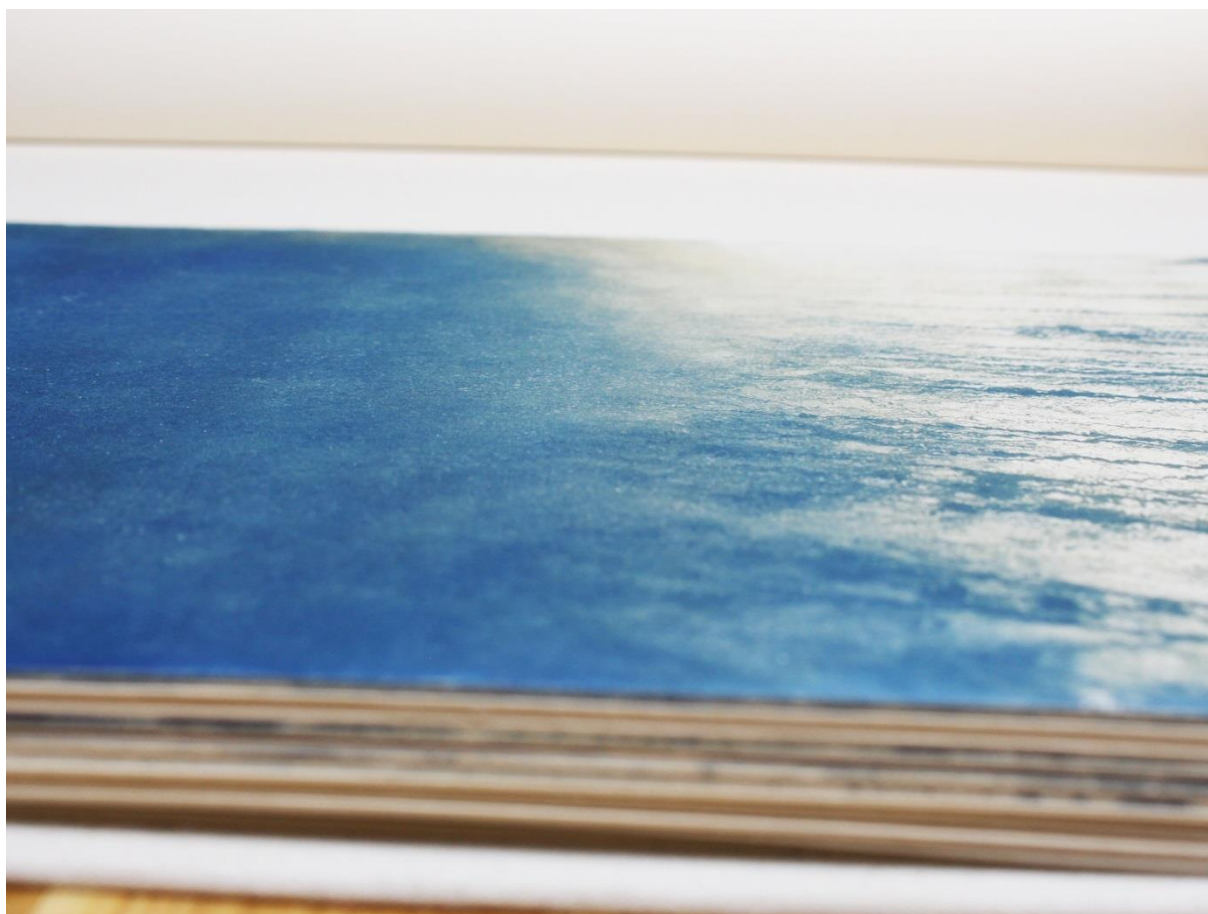
Fotografija, tj. tehnika cijanotipije pruža mogućnost drugačije interpretacije krajolika koji je prikazan u radu. Krajolik poprima metaforičnost te time prikazi šume, biljaka, vode, grana ili lišća nisu više samo doslovni prikazi viđenoga, već preslika trenutačnog stanja. Sama izrada cijanotipije može se povezati s procesom kretanja i traganja, zbog koje postoje različite faze nastajanja. Cijanotipija u mojem radu nastaje kada se pod utjecajem svjetla fotografija u negativu ili željeni objekt nalaze u direktnom dodiru s površinom papira koji je prethodno premazan potrebnom emulzijom. Prethodna priprema fotografije u negativu, ali i količina svjetla odlučuje o izgledu željenog motiva, ovisno koliko dopuštam svjetlu da utječe na površinu papira. Korak koji slijedi nakon osvjetljavanja, jest ispiranje papira u vodi, pri čemu nastaje pozitiv. Asocijativni doživljaj svjetla kao sredstva potrebnog za rast i nastanak te vode kao nečeg čistog i neutralnog još je jedan od razloga korištenja spomenute tehnike. Osim motiva vode koji je prisutan u radu, sam čin ispiranja papira od viška emulzije također ima meditativni aspekt pročišćavanja i otpuštanja emocija. Svi koraci u izradi cijanotipije imaju ključnu ulogu u nastanku rada, ali i mogućnost promjene. Tehnika cijanotipije pruža mogućnost realizacije točno zamišljene ideje, ali istovremeno pruža mogućnost slučajne ili namjerne „pogreške“ koja postaje nadogradnja početnoj ideji. Osim cijanotipije, mogućnost promjene pružaju i grafičke tehnike⁵. Sve grafičke tehnike korištene pri izradi rada specifične

⁵ „Grafika. U likovnim umjetnostima skupni naziv za tehničke postupke umnožavanja crteža ili slikovnih prikaza, pri kojima se s ploče od drva, kovine, kamena i dr., koja je obrađena kao matrica i premazana bojom, otiskuju grafički listovi i reprodukcije. Prema materijalu i načinu obradbe ploče postoje različite grafičke tehnike: drvorez, bakrorez, bakropis, litografija, suha igla, linorez, sitotisak, računalna grafika. Ploča kao matrica može biti obrađena na tri osnovna načina: kod drvoreza i linoreza izrađuje se kao izbočeni reljef, kod bakroreza,

su zbog svoje procesualnosti u kojoj je pri izradi motiva na cinčanim pločama tehnikama dubokog tiska dolazilo do postupne, ali vidljive promjene. Za razliku od motiva u tehnici cijanotipije čija je promjena suptilnija; grafičke tehnike podliježu spontanijoj, intuitivnijoj, ali konkretnijoj promjeni. Takva promjena primjetnija je upravo zbog prijenosa energije spomenutog u uvodnom dijelu rada, pri kojoj se energija mijenja od najprizemnije do najizraženije. Jedna od grafičkih tehnika u službi takve najprizemnije, potpuno mirne energije jest tehnika slijepog tiska. (Slika 3.) Željeni motiv u spomenutoj tehnici prvotno se izrađuje tehnikom rezervaša, u kojoj se na ispoliranu i odmašćenu metalnu ploču nanosi smjesa šećera i vode u koju je dodana tempera i tekući sapun radi preciznijeg iscrtavanja crteža. Nakon toga ploča se premazuje tankim slojem asfaltnog laka i po sušenju stavlja u vodu kako bi se crtež u rezervašu otopio i ostao vidljiv. Izlaganjem cinčane ploče, tj. matrice u dušičnoj kiselini, motiv na nezaštićenim dijelovima prethodno izrađenog rezervaša propada. Razina se ploče pod utjecajem kiseline smanjuje, pri čemu nastaju udubljenja koja se, bez nanošenja boje, s ploče prilikom otiskivanja prenose na papir ostavljajući na njemu plitki reljef. Također, motivi ostvareni tehnikom bakropisa ili tehnikom brusnim papirom nenametljivo su se stopili s motivima izvedenim u tehnici cijanotipije. (Slika 6.) Bakropis (Slika 4.) je tehnika ucrtavanja linija, crteža iglom na metalnu površinu, u prethodno nanešeni i osušeni asfaltni lak, u kojoj igla takvim ucrtavanjem uklanja lak te, izložena djelovanju dušične kiseline razrijeđene u vodi u omjeru 1:10, stvara udubljenje na matrici u koju se kasnije utrljava boja i otiskuje na papir za potrebe dubokog tiska. U tehnici brusnim papirom (Slika 6.), crtež se ucrtava na stražnjoj strani brusnog papira koji je prethodno postavljen na asfaltnim lakom premazanu stranu matrice te, ovisno o granulaciji, tj. mekoći brusnog papira i alatu ucrtavanja, mogu se dobiti različiti efekti. Takva izrađena matrica, kao i u tehnici bakropisa, čiji su dijelovi iscrtavanjem motiva skinuti, izložena je djelovanju kiseline jednake jakosti. Naposljetku, matrice izvedene objema tehnikama, ali i svim ostalim korištenim tehnikama, otisnute su na papir (Fabiano Rosaspina Avorio, 285 g) veličine 50x50 cm koji čini grafičke listove uvezane u knjigu umjetnika. Tehnika koja bilježi najizraženiju energiju, ona koja neupitno preuzima svu težinu prikazanoga motiva jest tehnika akvatinte, rađena naprašivanjem matrice pomoću kalofonijskog praha, potom njegovim taljenjem kako bi se zrnca praha zalijepila na ploču te jetkanjem u dušičnoj kiselini, ili njezina kombinacija s ostalim tehnikama. (Slika 4. i 5.)

bakropisa i njihovih inačica (suha igla, akvatinta, mezzotinta) crtež je urezan ili izjeden kiselinom, a kod litografije su površine kamena i crteža u istoj ravnini. Otiskivanje se isprva izvodilo rukom s pomoću valjka, a u novije vrijeme posebnim strojevima (preše, tjesak).“ Izvor: Hrvatska enciklopedija, (2021) Grafika, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=23038> [pristup: 10. 2. 2021.]

Akvatinta pruža mogućnost različitih tonova, od najsvjetlijeg pa sve do najtamnijeg, ovisno o gustoći zrnaca te dužini jetkanja, stoga je upravo iz takve mogućnosti izbor koji daje određen naglasak na spoj tehnika te odstupa od suptilnosti ostalih tehnika. Iako poneki motivi krajolika u cijanotipiji samostalno zauzimaju prostor papira, spoj energije prenesene grafikom i emocije prožete u motivima cijanotipije neraskidiva su komponenta rada. Kako je rad posvećen traganju za istinskim postojanjem i identitetom, cijanotipija nudi mogućnost doživljaja prostora te zapis trenutka kao komponentu samospoznaje. Dok je krajolik u tehnici cijanotipije doslovan, ali i simboličan prikaz, apstraktan spoj grafičkih tehnika indikator je kretnje te lutanja, traganja i prihvaćanja. U kombinaciji navedenih tehnika pojavila se neraskidiva veza koja nadilazi sam prikaz krajolika, takva veza stvara prikaz koji se međusobno nadopunjuje, poništava, nastaje ili nestaje jedan u drugom.



Slika 2. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipija; detalj iz knjige umjetnika



Slika 3. 4. 5. 6. Primjeri grafičkih tehnika dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalji iz knjige umjetnika

3.2. Knjiga umjetnika u ulozi vizualnog posrednika

Sam rad, kako je navedeno u prethodnom dijelu, čini sintezu fotografije i grafičkih tehnika u obliku knjige umjetnika. (Slika 7., 8., 9., 10., 11.) *Artist's book* ili knjiga umjetnika

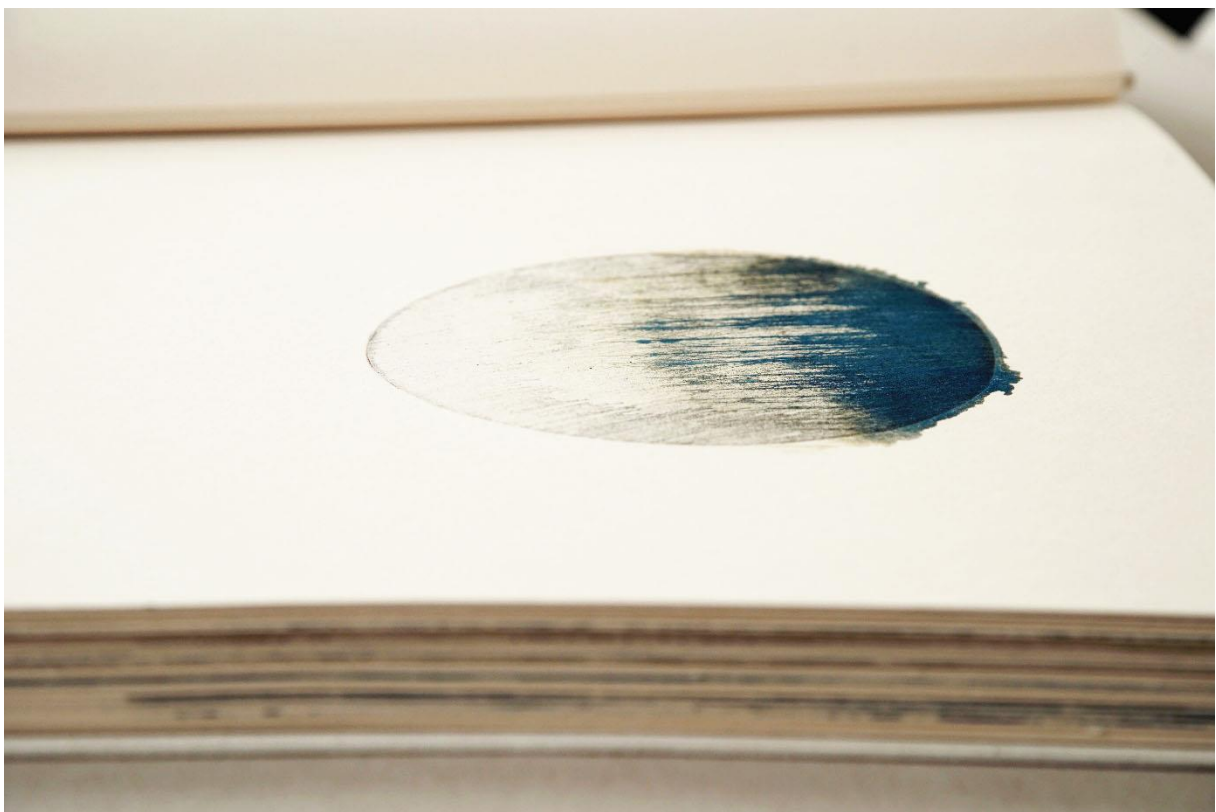
izabran je zbog mogućnosti prikazivanja rada kao dijelova i cjeline, zbog forme stranica u kojoj otvaranje i zatvaranje pojedinih stranica simbolički prikazuju životne situacije i emocije kojima se možemo vratiti ili ih u potpunosti zatvoriti. Vrijeme, koje se događa ne samo na stranicama knjige, nego i u trenutku listanja, prelazeći s jedne stranice na drugu, poput prelaska jednog trenutka na drugi prožeto je emocijama. (Slika 9.) Shvaćanje emocija je proces u kojem emocija nije istovjetna trenutku proživljenog ili stavka koja započinje i završava u izvjesnom događaju. Emocija nije uhvatljiva materija s početkom ili krajem, već trajna komponenta procesa koji nikada ne završava. Rođene u određenom trenutku emocije bivaju manifestacija proživljenog, ali mogu putovati u prošlost, doticati sadašnjost ili obilježiti budućnost. Poput emocija koje nemaju početak i kraj, već se pretaču jedna u drugu, tako i stranice knjige posjeduju zapis neprestanog kretanja. Kretanje na stranicama knjige zabilježeno je, osim grafičkim tehnikama, i krugom koji je ujedno i nositelj, matrica spomenutih tehnika. (Slika 10. i 11.) Krug stoji kao suprotnost statičnosti kvadratne forme papira, gdje vječno uokviren neucrtanim kvadratom traži slobodu i nameće se nevidljivim središtem kao polazišnom točkom iz koje se razvija dinamika kretanja. Forma kruga time bilježi protok vremena u kojem je dinamika kretanja postupna, ali primjetna. Dinamika je ovisna o neizvjesnosti sljedećeg trenutka, time knjiga postaje svojevrsan odgovor na pitanja o različitim fazama života te takav odgovor daje mogućnost višestrukog pristupa i slobodu interpretacije. Na stranicama takve knjige „zapisan“ je jedini dokaz mogega pravog „glasa“, jedini iskreni način dopuštanja i otpuštanja emocija. Knjiga umjetnika sadrži narativni aspekt. U konačnici, ona biva moj sugovornik, svojevrsni nositelj težine neizgovorenog, a krajolik nositelj emocija, fragmentirani prikaz prostora vlastite percepcije.



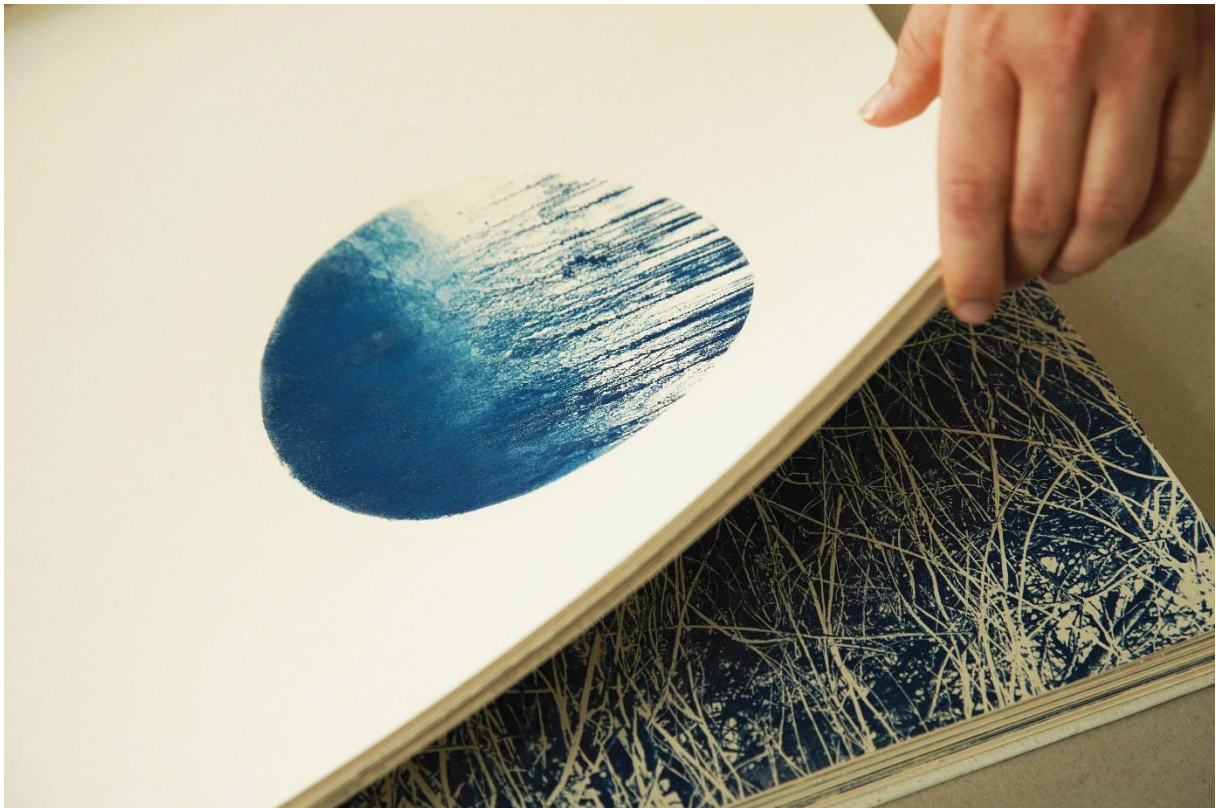
Slika 7. Izgled naslovne strane knjige umjetnika



Slika 8. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipije, detalj iz knjige umjetnika



Slika 9. Primjer grafičke tehnike dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalj iz knjige umjetnika



Slika 10. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipije, detalj iz knjige umjetnika



Slika 11. Primjer grafičke tehnike dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalj iz knjige umjetnika

4. SUODNOS KRAJOLIKA I UMJETNIKA

Umjetnici nam na različite načine i različitim umjetničkim praksama dopuštaju pristup svom svijetu intime te nam tako pružaju mogućnost vlastita propitivanja ili razumijevanja. Krajolik je jedan od motiva koji će neki umjetnici koristiti kako bi izrazili takav svijet, a načini na koji ga umjetnici koriste pokazuju kakav utjecaj određen krajolik ostavlja na njih. U primjerima izdvojenih umjetnika dobivamo uvid u krajolik koji biva inspirativni aspekt rada, ali i u umjetnikov misaoni proces i djelovanje.

Richard Long jedan je od umjetnika koji djeluje u prirodi, ali i unutar galerijskog prostora. Engleski umjetnik, poznat po istraživačkom pristupu krajoliku, tj. prirodi, posvećen je hodanju te je to glavna oznaka njegova rada. Long pristupa hodanju kao umjetničkom mediju, ali kroz svoje radove također preispituje odnos vremena i prostora. Glavnu poveznicu između takvog odnosa vremena i prostora pronalazim i u stvaranju svog rada. U izvedbi rada ne težim poveznici u onima Richarda Longa ili ostalih navedenih umjetnika, ali dodirna točka i poveznica jest upravo u promišljanju i istraživanju koje prethodi samom radu. Kako u ideji stvaranja skulpture hodanjem, tako i u radovima u kojima koristi kamen, drvo ili zemlju, Long preslagivanjem stvara nove, pravokutne oblike ili oblik linije, kruga i spirale. Radovi Richarda Longa istraživanje su krajolika minimalnim zahvatima u kojima prirodne materijale i hod ne koristi kao statički dokaz djelovanja, već mu oni služe kao povezanost s prirodom u kojem je prisutno iskustvo stalne promjene. U njegovom odnosu prema vremenu i prostoru, hod označava vrijeme kroz korake koji definiraju formu realnog prostora i udaljenosti. Umjetnost Richarda Longa ne prenosi poruku, ne pobuđuje sentimentalnost, ona sadrži iskustvo i istraživanje. Za krug smatra da preuzima oblik mjesta te da ne postoji isti oblik kruga na drugoj lokaciji, kao što ne postoje niti dvije iste lokacije. (Taffala, 2010: 511) *Berlin circle* (Slika 12.) jedan je od takvih radova u kojem Long prikazuje dvanaest metara širok kameni krug položen na pod Muzeja suvremene umjetnosti Hamburger Bahnhof u Berlinu. Long za izbor oblika kojim se koristi kaže kako voli simetriju uzoraka između vremena, između vremena i mjesta, između udaljenosti i vremena, između kamena i udaljenosti te između vremena i kamena. (Taffala, 2010: 510) Izbor oblika linije ili kruga pomažu mu u stvaranju takve ideje. Još jedan rad u obliku kruga (Slika 12.) je *River Avon Mud Circle*, rukama oslikan na zidu muzejskog prostora koristeći blato rijeke Avon iz rodnog grada Bristola. Rad je u potpunosti stvoren prirodnim materijalom, ekspresivnim ponavljanjem kretanja ruku u savršeno simetrični krug. Takav rad u kojem direktno oslikava površinu zida s

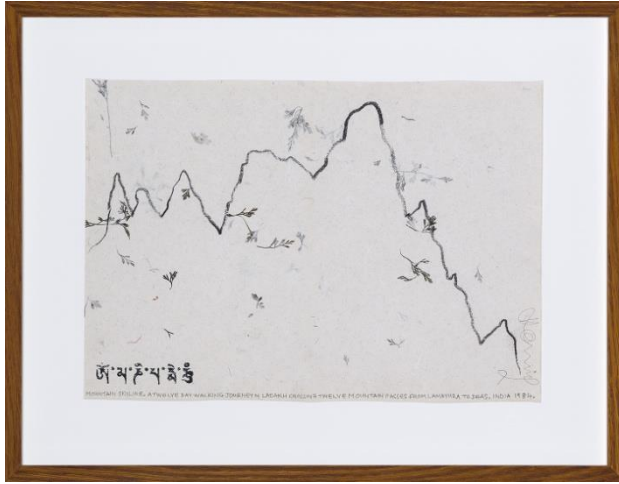
najosnovnijim materijalom stvara umjetnost koju je nemoguće pomaknuti ili očuvati. Iako kratkotrajan u postojanju, rad nosi elementarnu ideju materijala, oblika i kretanja Richarda Longa.



Slika 12. Berlin Circle, River Avon mud Circle, 2011., Hamburger Bahnhof, Berlin

Čovjek je dio prirode, a rat koji vodi protiv prirode je neizbježan rat protiv sebe samoga.
(Rachel Carson. *Silent Spring*. 1962., u: Fulton, 2019: 9)

Hamish Fulton engleski je umjetnik, čija je umjetnost uz Richarda Longa posvećena hodanju. Za razliku od Longa, Fulton umjetnosti hoda pristupa s emocijama te ne izlaže skulpture unutar galerijskih prostora niti ih stvara u prirodi. (Solnit, 2001: 272) Hodanje obilježava fotografijama, skicama, tekstovima ili ilustracijama nastalim iskustvom hodanja, ali ono što čini njegovu umjetnost jest hodanje kao takvo. Fultonova meditativna umjetnost hodanja bazirana je na neponovljivom iskustvu te neraskidivoj vezi s prirodom. Fulton od prirode ne uzima ništa, ništa u prirodi niti ostavlja, njegovi radovi samo su sekundarna vizualna prezentacija iskustva hodanja, ali nikako proživljeno iskustvo na kojem se temelji Fultonova umjetnost. Crtež *Mountain, Skyline, India* (Slika 13.) ili fotografija *Footpath* (Slika 14.) prezentacija su iskustva te materijalni svjedoci svakog individualnog Fultonova hodanja.



Slika 13. Hamish Fulton, Mountain, Skyline, India, 1984.



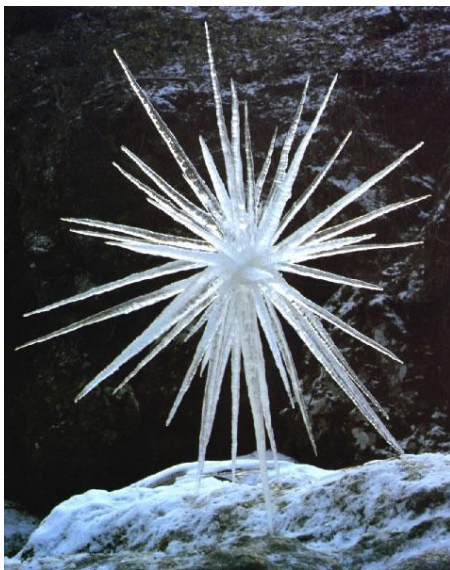
Slika 14. Hamish Fulton, Footpath, 2016.

Medij u kojem predstavlja svoje radove koristi simbolički, upravo zbog hoda kao umjetničkog čina jer hod smatra činjenicom za onoga koji hoda, a fikcijom za sve druge.⁶ U prethodnoj rečenici krije se direktna veza koju pronalazim s radovima Hamisha Fultona. Medij kojim predstavljam rad također koristim simbolički, a krajolik sam je zapravo glavna umjetnička komponenta. Proces koji kreće od samog bivanja u prirodi i utjecaja koji priroda pruža u kreiranju svojstvenog krajolika korak je koji prethodi realizaciji i materijalizaciji umjetničkog rada. Kao što je, prema riječima Fultona, hod činjenica za onoga koji hoda, tako krajolik postaje moja činjenica, a prijenos takve činjenice u obliku knjige umjetnika fikcija za druge, ali i početak traganja i mogućnost pronalaska vlastita krajolika.

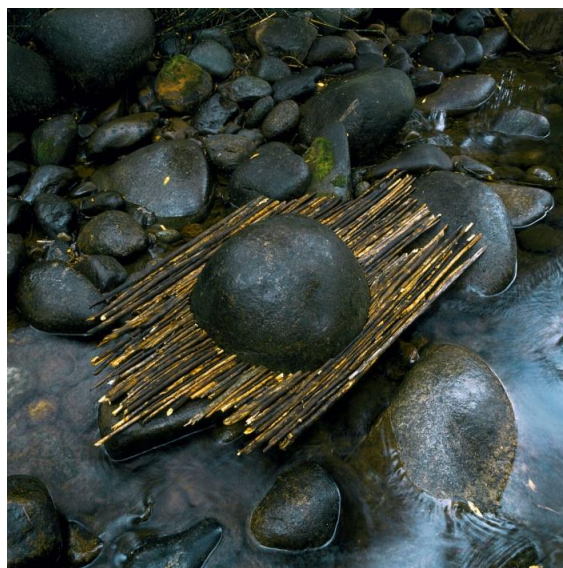
Još jedan engleski umjetnik s kojim također pronalazim poveznicu u stvaranju rada, a čija se umjetnička praksa nastavlja direktno na onu Richarda Longa i Hamisha Fultona jest Andy Goldsworthy. Kada se upoznamo s umjetničkom praksom Andyja Goldsworthyja, mogli bismo reći da je ona spoj razmišljanja Longa i Fultona, ali sam proces nastanka radova jednako je suptilan i kompleksan. U stvaranju radova koristi prirodne materijale s lokacija na kojima stvara trajne ili privremene skulpture koje označavaju karakter zatečenog okoliša. (Goldsworthy, 1993: 40) Takve skulpture najčešće stvara koristeći se isključivo rukama ili

⁶ *Hodanja su kao oblaci, dolaze i odlaze. U mom su sjećanju, ne mogu nigdje biti viđena. Sva moja hodanja su povezana, od najkraćih do najduljih, od prvih pa sve do onih nedavnih.* (Fulton, 2019: 14)

pronađenim materijalima koji mu pomažu u izradi rada. Njegov umjetnički proces suradnja je s prirodom, u kojoj otkriva suštinu materijala i njihove mogućnosti. U takvoj suradnji s prirodom stvara skulpture koje, kao i u radovima Richarda Longa, zahtijevaju napuštanje tradicionalnog shvaćanja skulpture kao trajno izloženog objekta. Takvim radovima umjetnik pristupa u trenutku, prihvaćajući njihovu promjenu i mogućnost raspadanja tijekom procesa stvaranja rada, ali i nužnost raspadanja protokom vremena te to označava i zadnju fazu rada. Goldsworthy (u: Matless, Revill, 1995: 430) kaže da rad zapravo nikada u potpunosti nije niti nestao, iako se otopio ili propao, rad je i dalje dio mjesta gdje je stvoren. Jedni od takvih radova su *Icicle Star* (Slika 15.) pri kojem su ledenice spojene jednu za drugu u zvjezdasti oblik i postavljene na kamen te *River boulder reworked with sticks raining* (Slika 16.) u kojem su grančice poslagane tako da okružuju kamen na rijeci. Sve takve radove Goldsworthy fotografira sam ili uz pomoć supruge Judith. (Matless, Revill, 1995: 430) Osim paralele koja se može povući u konceptu stvaranja, veza koju pronalazim u radovima Andyja Goldsworthyja upravo je bilježenje fotografiranjem. Fotografije prikazuju radove koji su stvoreni daleko od očiju publike, ali ne trebaju biti shvaćene doslovno, tj. samo kao uprizoreni pokazatelj gotovog rada, već više kao crtež ili sliku jer nikada zapravo ne ostavlja trenutak u kojem je stvorena. U svom radu fotografiju koristim kao medij koji predstavlja memoriju, prošli događaj, ali i zapis onoga što na samoj fotografiji ne vidimo. Ako pamtimo miris, zvuk, jačinu vjetra, fotografija nam daje moć sadašnjeg trenutka zabilježenog u prošlosti. Prema tome, fotografija treba biti shvaćena kao beskompromisni dokument cikličnosti, nešto što uvijek ima dodatnu kretanju.

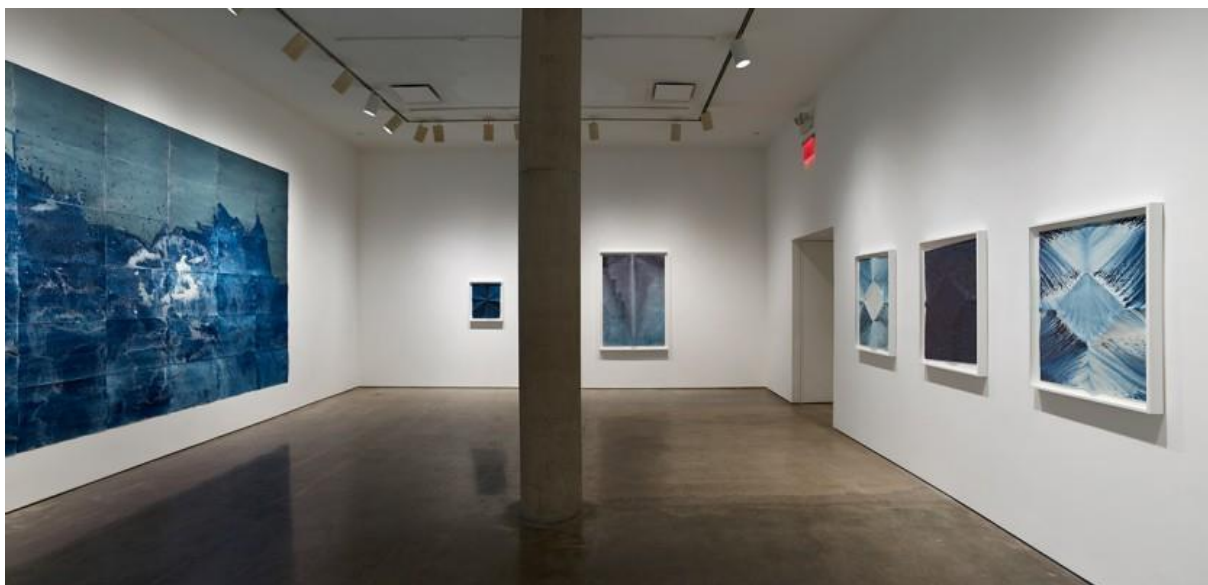


Slika 15. *Icicle Star*, Scaur Water, Dumfriesshire, 1987.



Slika 16. *River boulder reworked with sticks raining*, Woody Creek, Colorado, 2006.

Meghann Riepenhoff američka je umjetnica koja u svojim radovima propituje prirodu našeg odnosa s krajolikom, slikama, vremenom i nestalnošću. Jedan od načina kojima stvara radove jest tehnika cijanotipije koju koristi u suradnji s prirodom. Papir premazan emulzijom potrebnom za tehniku cijanotipije izlaže na obali oceana, prebacuje ga preko grana ili ostavlja ispod snijega te ga prepušta procesu djelovanja svjetla i ostalih prirodnih pojava. Kiša, valovi, vjetar i sediment u direktnom kontaktu ostavljaju fizički zapis na fotografskom materijalu. Takvi radovi zbog fotokemijskog procesa nikada nisu zapravo završeni i nastavit će se mijenjati s obzirom na uvjete okoliša u kojem su postavljeni. Radovi iz serije *Littoral Drift*⁷ (Slika 17.), koja je održana 2017. godine u Yossi Milo Gallery u New Yorku, produkt su njezine fascinacije prirodom, propitujući ranije spomenutu prirodu našeg odnosa s krajolikom, slikama, vremenom i nestalnošću. S umjetnicom se mogu poistovjetiti upravo na temelju takve fascinacije prirodom, kao i izborom tehnike, a koja je mogućnost direktne veze s krajolikom te je prisutna i u mojem radu.



Slika 17. Yossi Milo Gallery, *Littoral Drift*, samostalna izložba Meghann Riepenhoff, New York, NY, 2017.

Neke od radova umjetnica djelomično izlaže valovima oceana, dok ostale vuče preko grana za vrijeme kišne oluje ili ih postavlja ispod snijega. Voda, sunčeva svjetlost i sedimenti, poput pijeska, soli, nečistoća aktiviraju fotosenzibilne kemikalije te na papiru stvaraju fluidne apstrakcije krajolika u kojem su nastale.⁸ Neki od radova iz serije *Littoral Drift* (Slika 17.)

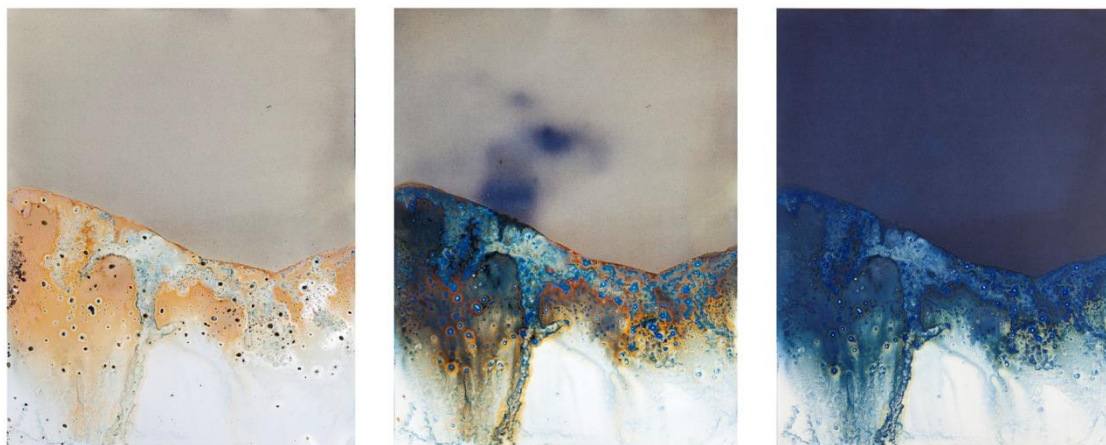
⁷ *Littoral Drift*. Geološki pojam koji opisuje djelovanje valova pokrenutih vjetrom koji prenose pijesak i šljunak. Izvor: Megan Riepenhoff. URL: <http://meghannriepenhoff.com/project/littoral-drift/> [pristup: 22. 3. 2021.]

⁸ Radovi možda nisu doslovni prikaz krajolika, ali performativni karakter i nazivi radova ukazuju na lokaciju,

koji predstavljaju takve apstrakcije krajolika jesu *Littoral Drift #417 (South Beach, Lake Michigan, Sheboygan, WI 01.06.16., Five Overwash Waves, Draped Over Suncups and Corn Snow)* (Slika 18.) i *Littoral Drift Continuum #13 (Three Moments in Forty-eight Hours, Rodeo Beach, CA 07.21.13, One Wave, Poured)* (Slika 19.).



Slika 18. *Littoral Drift #417 (South Beach, Lake Michigan, Sheboygan, WI 01.06.16., Five Overwash Waves, Draped Over Suncups and Corn Snow)*



Slika 19. *Littoral Drift Continuum #13 (Three Moments in Forty-eight Hours, Rodeo Beach, CA 07.21.13, One Wave, Poured)*

vrijeme i uvjete u kojima su stvoreni. Riepenhoff osim što radovima propituje naše odnose s prirodom i promjenama u njima, njezini radovi su ujedno i nositelji takvih promjena te zbog samog procesa nastajanja dokaz konstantne promjene. Izvor: Yossi Milo Gallery. URL: <https://yossimilo.com/exhibitions/meghann-riepenhoff-2017-03> [pristup: 22. 3. 2021.]

5. ZAKLJUČAK

Oh, kako čovjek ponekad poželi umaknuti od besmislene jednoličnosti ljudske rječitosti, od svih tih uzvišenih fraza, skloniti se u prirodu, naizgled tako nemuštu ili u šutnju dugog, napornog rada, zdravog sna, istinske glazbe ili ljudskog poimanja koje poneseno emocijama ostaje bez riječi! (Krakauer, 2008: 161)

Počevši lutanjem, traganjem i istraživanjem unutarnjeg i vanjskog životnog prostora dogodilo se putovanje prema upoznavanju i shvaćanju vlastita identiteta. Cilj je bio prikazati unutarnji krajolik te emocije i energiju koje upravo krajolik pokreće kroz grafičke tehnike dubokog tiska i alternativnu metodu fotografije, cijanotipiju te uvezene u knjigu umjetnika. Kombinacijom dvaju tehnika na suptilan i intimistički način pokušala sam prikazati kretanje po životnom prostoru unutar vlastita svijeta. Kako je u uvodu spomenuto, ovakvo putovanje, kretanje i traganje trebalo je dati određene odgovore i zaključke. Glavni je motiv mojeg rada krajolik, ali ujedno i nositelj slobode o kojima piše Krakauer u knjizi *U divljini*. Krajolik istinski možemo doživjeti samo ako putujemo njime, sudjelujemo i povežemo se s njim. Takvo iskustvo moramo proživjeti svim osjetilima kako bismo ostvarili komunikaciju s njim. U svom krajoliku osjećam se jednako mala i jednako velika, i poražena i nepobjediva. Krajolik je moja ravnoteža, mjesto koje istinski progovara pod težinom nametnutog svijeta življenja. Proces rada nametnuo je neka nova saznanja, u kojima svjesnost bivanja postaje bitnija od odgovora i zaključaka. Knjiga umjetnika, stvorena na temeljima stvarnih događaja pretvorenih u fikciju, postaje svjedok trajnog procesa, a kretanje i traganje oslobađajući su čin u potpunosti lišeni potrebe za pripadanjem.

7. POPIS LITERATURE

1. Farber, R. (1998) *Historic Photographic Processes: A Guide to Creating Handmade Photographic Images*. New York: Allworth Press.
2. Fulton, H. (2019) *Words From Walks: A digital exhibition in the format of a leaflet*.
3. Goldsworthy, A. (1993) *A Collaboration with Nature*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
4. Kangrga, M. (1984) *Praksa, Vrijeme, Svijet: Iskušavanje mišljenja revolucije*. Beograd: Nolit.
5. Keller, S. (2019) *Prostori krajolika: Dinamična interakcija čovjekove psihe i prostora*. ART MAGAZIN KONTURA #145, str. 56-57.
6. Krakauer, J. (2008) *U divljini*. Zagreb: biblioteka AMBROZIJA.
7. Matless, D. i Revill, G. (1995) *A Solo Ecology: The Erratic Art Of Andy Goldsworthy*. Cultural Geographies.
8. Solnit, R. (2001) *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books.
9. Šakaja, L. (2015) *Uvod u kulturnu geografiju*. Zagreb: Leykam international.
10. Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton.

8. POPIS ONLINE IZVORA

1. Fulton, H. (2019) Hamish Fulton “A walking artist” at Galerie Thomas Schulte, Berlin. Mousse Magazine. URL: <http://moussomagazine.it/hamish-fulton-walking-artist-galerie-thomas-schulte-berlin-2019/> [pristup: 15. 3. 2021.]
2. Hrvatska enciklopedija, (2021) Barbizonska škola, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=5865> [pristup: 10. 2. 2021.]
3. Hrvatska enciklopedija, (2021) Grafika, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=23038> [pristup: 10. 2. 2021.]
4. Hrvatska enciklopedija, (2021) Pejzaž, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=47342> [pristup: 10. 2. 2021.]
5. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. URL: <https://www.hdlu.hr/2019/08/izlozba-prostori-krajolika/> [pristup: 12.02.2021.]
6. Kutleša, A. (2011) O odnosu land arta i fotografije: Primjer Borisa Demura i grupe Gorgona. Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, Vol.89, No.2., str. 58-67
URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=292927
[pristup: 06. 2. 2021.]
7. Megan Riepenhoff. URL: <http://meghannriepenhoff.com/project/littoral-drift/> [pristup: 22. 3. 2021.]
8. Taffala, M. (2010) From Allen Carlson to Richard Long: The Art-Based Appreciation of Nature. The European Society for Aesthetics, Volume 2 / 2010, str. 491-515
URL: <http://proceedings.eurosa.org/2/tafalla2010.pdf> [pristup: 12. 3. 2021.]
9. Yossi Milo Gallery. URL: <https://yossimilo.com/exhibitions/meghann-riepenhoff-2017-03>
[pristup: 22. 3. 2021.]

9. POPIS SLIKOVNIH MATERIJALA

1. Slika 1. Boris Demur, Analitičko elementarno kiparstvo = kruto – prašina – bez alata i s alatom (ovisno o funkciji u analizi), 1977., serija 36 c/b fotografija, 18x24 cm, snimio Antun Maračić (preuzeto iz: Zdenko Rus, Boris Demur: Retrospektiva I, Zagreb, Moderna galerija, 2004., str. 38 – 39) Izvor: Kutleša, A. (2011) O odnosu land arta i fotografije: Primjer Borisa Demura i grupe Gorgona. Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, Vol.89, No.2., str.58-67

URL: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=292927

[pristup: 06. 2. 2021.]

2. Slika 2. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipija; detalj iz knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

3. Slika 3. 4. 5. 6. Primjeri grafičkih tehnika dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalji iz knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

4. Slika 7. Izgled naslovne strane knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

5. Slika 8. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipije, detalj iz knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

6. Slika 9. Primjer grafičke tehnike dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalj iz knjige umjetnika

7. Slika 10. Primjer alternativne fotografske tehnike, cijanotipije, detalj iz knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

8. Slika 11. Primjer grafičke tehnike dubokog tiska i alternativne fotografske tehnike, cijanotipije; detalj iz knjige umjetnika, Izvor: autorska fotografija

9. Slika 12. Berlin Circle, River Avon mud Circle, 2011., Hamburger Bahnhof, Berlin. Izvor: Richard Long.

URL: <http://www.richardlong.org/Exhibitions/dec11exupdate/berlcircl.html>

[pristup: 12. 3. 2021.]

10. Slika 13. Hamish Fulton, Mountain, Skyline, India, 1984., crtež. Izvor: Mousse Magazine.

URL: <http://moussomagazine.it/hamish-fulton-walking-artist-galerie-thomas-schulte-berlin-2019/> [pristup: 15. 3. 2021.]

11. Slika 14. Hamish Fulton, Footpath, 2016., fotografija sa tekstom. Izvor: Mousse Magazine.

URL: <http://moussomagazine.it/hamish-fulton-walking-artist-galerie-thomas-schulte-berlin-2019/> [pristup: 15. 3. 2021.]

12. Slika 15. Icicle Star, Scaur Water, Dumfriesshire, 1987. Izvor: KnowItAll. URL: <https://www.knowitall.org/photo/ephemeral-art-icicle-star-artopia> [pristup: 19. 3. 2021.]
13. Slika 16. River boulder reworked with sticks raining, Woody Creek, Colorado, Izvor: Haines Gallery. URL: <https://hainesgallery.com/andy-goldsworthy-ephemeral> [pristup: 19. 3. 2021.]
14. Slika 17. Yossi Milo Gallery, Littoral Drift, samostalna izložba Meghann Riepenhoff, New York, NY, 2017. Izvor: Yossi Milo Gallery.
URL: <https://yossimilo.com/exhibitions/meghann-riepenhoff-2017-03> [pristup: 22. 3. 2021.]
15. Slika 18. Littoral Drift #417 (South Beach, Lake Michigan, Sheboygan, WI 01.06.16., Five Overwash Waves, Draped Over Suncups and Corn Snow). Izvor: Meghann Riepenhoff, Littoral Drift. URL: <http://meghannriepenhoff.com/project/littoral-drift/> [pristup: 22. 3. 2021.]
16. Slika 19. Littoral Drift Continuum #13 (Three Moments in Forty-eight Hours, Rodeo Beach, CA 07.21.13, One Wave, Poured). Izvor: Meghann Riepenhoff, Littoral Drift. URL: <http://meghannriepenhoff.com/project/littoral-drift/> [pristup: 22. 3. 2021.]