

Utjecaj implementacije tehnologije slikarskog nosioca na razvoj *in situ* slikarstva

Đenita Kuštrić

SAŽETAK: *In situ*, site-specific, odnosno prevedeno "na licu mjesta" je oznaka za umjetničko djelo koje je specifično kreirano za određeno mjesto. Tipično je da umjetnik uzima u obzir karakteristike lokacije pri izradi djela: historijat, namjenu, gabarite, ili neke specifične formalne elemente prostora poput ritma, boje itd. Ukoliko se to djelo izmjesti iz originalnog prostora, ono gubi sve ili esencijalne elemente značenja. Termin site-specific je definisao i promovisao američki umjetnik Robert Irwin šezdesetih godina 20. stoljeća. Umjetnost na licu mjesta se razvija paralelno s umjetnošću instalacija u prostoru, što će zbog sve većeg tehnološkog razvoja te općenitih civilizacijskih tokova poput čovjekovih privremenih ili trajnih migracija (u što možemo ubrojati i međunarodne umjetničke rezidencije, projekte i festivalsku kulturu), u 21. stoljeću biti redovna forma umjetničkog likovnog ili multidisciplinarnog izražavanja. Ovaj rad uočava i izlaže klasične slikarske *in situ* pojave koje su kroz historiju daleko prethodile definiciji pojave site-specific instalacija; od antičkih Faiyumskih portreta, preko srednjovjekovnih oltarnih slika, renesansnih i baroknih zidnih slika, do tehnike ugrađivanja naslikanog platna u zid u 17. stoljeću, zvane marouflage. Izuzetno je zanimljivo transhistorijski sagledati umjetničku, konkretno slikarsku *in situ* misao koja je, u predmetu ovog teksta nadalje, nadam se pokazano utjelovljena još od prije naše ere, a pomoću slikarskih nosilaca koji su u datom vremenu i prostoru omogućavali slikaru da adekvatno djeluje na licu mjesta.

Ključne riječi: *slikarski nosilac, in situ, site-specific umjetnička instalacija, likovna tehnologija*

The Impact of the Technology of Painting Support on the Development of *In Situ* Painting

ABSTRACT: *In situ*, site-specific, or translated as "on the spot" is terminology for a work of art that is specifically created for a particular place. Typically, the artist takes into account the characteristics of the location when making the work itself; history, purpose, dimensions, or some specific formal elements of space such as rhythm, color, etc. If this work is moved from the original space, it loses all or essential elements of meaning. The term site-specific was defined and promoted by American artist Robert Irwin in the 1960s. Art on the spot is developing with installation art which, due to the increasing technological development and general civilizational shift in the means of human temporary or permanent migrations (which can include international art residencies, projects and festival culture), in the 21st century to be a regular form of artistic or multidisciplinary expression. This paper observes and publishes classical *in situ* painting phenomena that throughout history far preceded the definition of the phenomenon of site-specific installations; from ancient Faiyum portraits, through medieval altar paintings, Renaissance and Baroque wall paintings, to the technique of embedding painted canvas into a wall in the 17th century, called marouflage. It is extremely interesting to look transhistorically at artistic, specifically painterly *in situ* thought, which, in the subject of this text onwards, I hope has been shown to have been embodied since before our era, with the help of painters who enabled the painter to act on the spot.

Keywords: *painting support, in situ, site-specific installation art, fine arts technology*

UVOD

Slikarski nosilac je jedan od tri fundamentalna materijalna elementa svake slike, gdje još spadaju i boja (pigment ili bojilo) te slikarsko vezivo (prirodno ili sintetičko, organsko ili anorgansko). Slikarski nosilac se po sistematizaciji slikarskih tehnika klasificira u dvije velike grupe: štafelajni slikarski nosilac i zidni slikarski nosilac. S tačke gledišta iz 21. stoljeća, jasno nam je da čovjek u savremenoj umjetnosti teško može razgraničiti polja, discipline i medije, pa tako i slikarski nosilac. Još od 20. stoljeća stroga determinanta sistematizacije slikarskog nosioca generalno trpi promjene i često se

nalazi u nekom interdisciplinarnom kontekstu, pogotovo uz pojavu novih, sintetičkih materijala.

U modernom tumačenju, zidno slikarstvo je od drevnog Egipta u Dolini kraljeva (i do 3 milenija prije naše ere), gdje se oslikavaju grobnice faraona na suhi torchis glineni malter gumijevim i jajčanim vezivima sa pigmentima, zadobilo status zasebne klasifikacije zidnog slikarstva, jer tu slikari otkrivaju novu tehniku slikanja na zidu; prapočetak slikanja „nasuho“ na zidu, takozvana secco tehnika. Potom od Minojske kulture (1450. godine prije naše ere, zidna slika „Freska toreadora“ u palači u Knososu na otoku Kreta) i Rimskog carstva (zidne slike Pompeja nastale od 1. stoljeća prije

naše ere do 1. stoljeća naše ere) slikari slikaju u svježi malter, te definišu tehniku buon fresco.

Kasnije kroz srednji vijek, slikanje u svježi malter će često trpjeti korekcije nasuho, što nazivamo tehnikom fresco-secco. Uvjerljivo najznačajniji period u historiji umjetnosti za zidno slikarstvo je svakako renesansa, a u nekom produžetku i barok. Velikani talijanskog zidnog slikarstva poput Sandra Botticellija, Simonea Martinija, Masaccija, Raffaela, Antonija da Coreggija, Michelangela, Leonarda da Vincija i mnogih drugih će u svojim impozantnim djelima pokazati domete ove tehnike i fantastičnu trajnost fresco slikarstva. Naime, s obzirom da se ovdje slika u svježi zadnji sloj troslojnog krečnog maltera (1. povezni, grubi sloj sa do 3:1 šljunka i gašenog kreča, 2. sloj za izravnavanje sa manje grubim pijeskom u omjeru 2:1 u korist pijeska kao punila te najfiniji sloj intonaco u omjeru do 1:1 gašenog kreča sa najfinijim prahom kvarca, mramora te pucolane, vulkanskog pijeska), miješajući pigmente samo sa vodom i slikajući na svježi zadnji sloj kako bi kreč iz zadnjeg maltera vezivao pigmente za sebe i iznimno trajno vezao boju za sebe, za ili možemo slobodno kazati - u zid. Na veličanstvenim primjerima poput onih iz 15. i 16. stoljeća u Sikstinskoj kapeli ili Rafaelove sobe ili Stanze u Vatikanskoj palači iz 16. stoljeća možemo jasno vidjeti kako su se, čak u okolnostima nebrojenih turističkih obilazaka i stvaranja nekonzistentnih, rizičnih atmosferskih prilika promjena vlage, temperature i svjetlosti, pet stoljeća kasnije one jako dobro očuvale. Nažalost, ne možemo isto kazati za secco tehniku poput Da Vincijeve na Posljednjoj večeri (1495-1498, crkva Svete Marije Milostive u Milanu), koji je slikao kazeinskom temperom i uljem na osušeni zadnji sloj maltera, o kojoj pouzdano znamo da se boja počela ljuštiti i bojani sloj otpadati za samo nekoliko decenija nakon oslikavanja. Niz nesretnih okolnosti je pratio ovu zidnu sliku – za vrijeme Napoleonovih ratova u 19. stoljeću, vojska bi boravila u prostoriji i imala neobičnu praksu gađanja hranom što je pogađalo i sliku; a za vrijeme bombardiranja u toku Drugog svjetskog rata, granata je pogodila u neposrednoj blizini slike. Na kraju, čuvena talijanska restauratorica Pinin Brambilla je 1999. godine završila dvadesetogodišnji projekat restauracije ove slike, onoliko koliko je to dozvolila sva raspoloživa savremena tehnologija. Slika je, još uvijek, u lošijem stanju od fresaka.

Barokni i rokoko velikani poput Gianbattiste Tiepola, Annibalea Carraccija, Petera Paula Rubensa i drugih, nastavljaju tradiciju fresco slikarstva, s nekim novitetima umetanja štukaturnih reljefa radi postizanja većeg dojma iluzionizma i prožimanja dimenzionalnosti.

Dvadeseti vijek će donijeti velike novitete, pojavom sintetičkih akrilnih boja, kada će meksički muralisti Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros i José Clemente Orozco, od dvadesetih godina 20. stoljeća početi slikati akrilikom na zidu, o čemu će, u kontekstu suštinske teme ovog rada, kasnije biti govora.

Ovaj krajnje sažeti pregled zidnog slikarstva daje uvid u osnovne epohalne tekovine zidnog slikarstva kao zapravo grupe tehnika koje po svojoj namjeni, funkciji, načinu rada, suštinski i jesu „umjetnost na licu mjesta“ ili *in situ*. Po karakteru narudžbe djela, kako se najčešće odvijao kontekst povoda nastanka ovih slika, po tome da su izrađene samo i isključivo za specifični prostor, da je od samog početka postanka zidne slike izumljena

nova grupa tehnika kako bi se moglo raditi *in situ*, te kako ta djela nisu prilagodljiva ni za jedno drugo mjesto, tada vrlo očigledno možemo zaključiti da je klasično zidno slikarstvo temelj site specific instalacija.

Upravo izbjegavajući princip očiglednosti i pokušavajući se baviti nešto atipičnijom analizom kako bi se uvidjeli počeci nastanka određene umjetničke misli i kako bi se razotkrio vrlo važan univerzalni duh umjetnosti, u ovom radu ću predstaviti neke pojave u slikarstvu po vlastitom izboru, prevashodno u štafelajnom, koje govore o utjecaju implementacije slikarskog nosioca na razvoj site-specific umjetnosti.

Za razliku od nosioca zidnog slikarstva koji je svakako kroz historiju zid (opečni, kameni, miješani ili betonski), štafelajno slikarstvo ima mnogo veći diverzitet. Među antičke slikarske nosioce spadaju: daska, papirus, životinjska koža, metalne ploče, glinene ploče, amatl, te palmin list talapatra; u srednjovjekovne daska, pergament i kost, od renesanse do industrijske revolucije platno, papir, daska, metalna ploča, staklo, a od 19. stoljeća naovamo javljaju se velike modifikacije ovih klasičnih materijala (daska nije više samo masivna, iz jednog dijela, već se prave i ploče vlaknatice i ljepljenice; papir ima mnogo vrsta i po gramaži dobiva novu klasifikaciju na papire, kartone i ljepenke; slikarsko platno pored lanenog, konopljinog, svilenog, sada podrazumijeva i juteno, pamučno ali i sintetičke vrste poput poliestrovog; te u dvadesetom stoljeću pojava čitave grupacije novih sintetičkih nosilaca poput pleksiglasa, PVC-a, polivinilnih ploča itd. Veoma je zanimljivo da sve promjene na ovom polju ne dolaze iz smjera tehnološkog napretka društva, već i iz smjera slikarovih, umjetničkih tendencija. Tako će slikarova kreativnost često kroz historiju dozvoliti i opravdati i nelogične izbore, pa i one materijale koji su nepostojani, trošni. Naravno, češće su se slikari kroz umjetnost bavili eksperimentima kako djelo učiniti što postojanijim, trajnijim, i prema tome iznalazili recepture u dosluhu s raspoloživim strukama datog vremena. Prisjetimo se kulne činjenice da ranorenesansni slikar i grafičar Albrecht Durer piše u pismu jednom od naručilaca kako garantuje da će njegove slike trajati bar 500 godina - i zaista traju.

No, promišljanja predstavljena u ovom radu neće historijski sagledavati tekovine upotrebe štafelajnog nosioca, već problematski izdvojiti nekolicinu zanimljivih i svakako rijetkih djela koja obilježavaju *in situ* misao, stoljećima prije definicije site-specific umjetnosti.

ANTIKA - FAIYUMSKI PORTRITI

Faiyumski portreti ili Faiyumski portreti mumija su grupa naturalistički slikanih portreta iz perioda vladavine Rimskog carstva na području Egipta. Ovo je veća skupina portreta koji nisu svi slikani u isto vrijeme, niti na istom mjestu, no s obzirom da je prve komade pronašao talijanski istraživač Pietro della Valle 1615. godine u nekropoli Faiyuma, svi portreti rađeni u ovom stilu, s istom namjenom, u istoj tehnici – nazivaju se Faiyumski portreti. Do danas ih je pronađeno oko 900 (Thompson, 1982).

Ovi portreti datiraju od kasnog prvog stoljeća prije naše ere, do aproksimativno trećeg stoljeća naše ere, pronađeni na raznim lokacijama širom Egipta. Veoma je značajno da su ovi portreti slikani na dasci kao prenosivom nosiocu i tako započeli tradiciju takozvanog

panelnog slikarstva, koje će imati obimnu tradiciju u bizantijskoj umjetnosti i generalno srednjem vijeku. Grci su u antici imali galerije namijenjene slikama slikanim na dasci, koje se nazivaju pinakoteke. Faiyumski portreti nisu u klasičnom smislu riječi štafelajno slikarstvo, predviđeno da bude prenosivo i izloživo na različitim lokacijama (Metka Kraigher-Hozo navodi da je za štafelajno slikarstvo, od riječi štafelaj ili tronožac za slikanje, adekvatniji termin tabelarno slikarstvo, s obzirom da tu ubrajamo upravo i djela koja formalno tehnički nisu slikana na štafelaju. Radi specifičnosti načina konstituisanja slike o kojoj govorim, dalje ću navoditi termin „tabelarno slikarstvo“ umjesto štafelajnog). Čak naprotiv, ove slike su namijenjene kao portreti mumija, fiksno ugrađeni u mumiju pohranjenu u sarkofazima, u egipatskim grobnicama (slika broj 1). Od raspoloživih antičkih prenosivih nosilaca poput papirusa, životinjske kože, kosti, roževine, biljnih listova, slikari su birali tada najtrajniji materijal – drvo. U tom smislu, kao narudžba, kao naturalistički portret koji je specifično namijenjen i izveden te neprimjenjiv na druga mjesta i u druge svrhe, možemo kazati da su Faiyumski portreti ujedno i prve *site-specific* slikarske intervencije.



Slika 1. Faiyumski portret, montiran na figuru mumificiranog tijela (izvor: artsy.net)

Faiyumski portreti su slikani temperom, pozlatom i enkaustikom. Kokošiji žumanjak kao slikarsko vezivo je u drevnom Egiptu prepoznat kao moguće slikarsko vezivo, korišten i na zidovima grobnica i pomiješan sapigmentima, što čini tehniku tempere. Pozlata je antička tehnika lijepljenja zlatnih listića na ravnu podlogu, koja je zbog skupoće i specifičnosti zanata korištena samo u najvažnije svrhe datog vremena. Enkaustika je tehnika slikanja voskom sa pigmentima, najčešće pčelinjim, koja je zbog specifične mogućnosti razvlačenja boje dala gotovo nevjerojatnu mogućnost modeliranja portreta za to vrijeme, vrijeme prije poznavanja geometrijske i atmosferske perspektive, odnosno predstavljanja volumena na slici (slika broj 2).

Daska korištena u antici je sirova daska, najčešće listopadnog drveta koje je odležalo na zemlji i do 4 godine uz okretanje prije rezanja, dakle u potpunosti osušeno. Konkretno Faiyumski portreti su slikani na mahom uvezenim vrstama drveta poput hrasta, javora, cedra, čempresa, smokve i citrusa. Daska bi se rezala iz komada, iz zdravog dijela stabla, najmanje jedan metar od korijena koji je prepun biljnih sokova, čineći tako dasku dimenzionalno nestabilnom – krivi se. Minimalno dubinsko ispucavanje dobro očuvanih komada nam govori da su daske bile pažljivo osušene. Dasku su drevni Egipćani prvo koristili za reljefe, urezivanjem i klesanjem slikovnih prizora i slikovnog pisma, no veoma mali broj djela je generalno opstao jer je daska organski materijal, podložan pucanju, truljenju, paljenju te napadima mikroorganizama i raznih štetočina. Faiyumski portreti su opstali najviše zahvaljujući upravo njihovoj specifičnoj ulozi, koja je podrazumijevala zakopavanje pod zemlju u neosvijetljenim, podzemnim, drugim riječima prirodno konzerviranim grobnicama.



Slika 2. Faiyumski portreti žene i dječaka (Izvor: Getty Museum)

U kontekstu teme ovog rada, posebno je zanimljivo uočiti da pojedine daske nisu rezane ravno, već u skladu s oblikom figure mumije, dakle u početku je slikarski nosilac modeliran i prilagođen specifičnom zadatku *in situ* (slika 1).

SREDNJI VIJEK – OLTARNE SLIKE

U srednjem vijeku, a pogotovo od jedanaestog do četrnaestog stoljeća, tabelarno slikarstvo uopće predstavljaju ikone i iluminacije. Iluminacije su oslikavane u iluminiranim rukopisima i predstavljaju pravu riznicu umjetnosti slikarstva iz takozvanog mračnog doba, gdje slikari akvarelnim bojama i pozlatom oslikavaju tekstove ispisane krasnopisom na pergamentu i od jedanaestog stoljeća u Evropi i na papiru. No, za naš slijed stvari, važno je promatrati ovu drugu grupu slika – ikone.

Ikone na dasci, slikane žumanjkovom temperom isto kao i antičko panelno slikarstvo, kao i pozlatom, zbog svoje namjene, koncipiranja i pozicioniranja u prostoru, također nastavljaju naš slijed uočavanja punktnih tačaka u historiji slikarstva gdje slikar promišlja i djeluje „na licu mjesta“.

Talijanski slikar Cennino Cennini je cca 1400. godine napisao traktat o slikarstvu *Il libro dell'arte* u kojem nam ostavlja zapise o tehnici bizantijske ikone; recepture i

faze slikanja. Danas, zahvaljujući savremenim fizikalnim i hemijskim metodama ispitivanja materije, mi pouzdano znamo da to jeste temperno slikarstvo, no puno prije savremene tehnologije slikari i historičari su znali za ove recepture slikanja, zahvaljujući Cenniniju.



Slika 3. Bhubert i Jan Van Eyck, Gentski oltar (otvoren), Katedrala sv. Bavona, 1432. (izvor: wikiart)

Naime, ako uzmemo samo talijanske srednjovjekovne slikare poput Cenninija, Duccija, Cimabuea, te flamansku kasnogotičku braću Van Eyck, koji nam ostavljaju sjajne primjere ove tehnike, jasno vidimo da je ona ponovo sačinjena na dasci kao slikarskom nosiocu koji je mogao da odgovori namjeni – najčešće oslikavanju oltarne pregrade. S obzirom na to da je formalno-tehnički riječ o prostornoj pregradi između oltara i molitvenog prostora u crkvama, katedralama, kapelama, tada u oltarnim slikama vidimo zaista početak slikarevog reagovanja na specifične prostorne karakteristike kao prapočetak instalacije. Jasno, kompletan historijski kontekst je potpuno različit, ovdje se radi o sakralnim tematikama i namjenama, kao i Faiyumski portreti, no taj kontekst je za slikara u formalnom smislu, kontekst kao i neki drugi. Ovdje govorim o upotrebi slikarskog nosioca i kako je izbor / ponuda istog determinisao slikarske tehnike slikarstva na licu mjesta.

Vrste daske su u srednjem vijeku već ovisile većinski o lokalitetu primjene. Tako Talijani kao južnjaci slikaju na orahu, topoli, kestenu, dok Flamanci sjeverci slikaju većinski na hrastu. Danas pouzdano kažemo da se hrast pokazao kao najtrajniji, najotporniji zubu vremena. U centralnom pojasu Evrope se pojavljuje i borovina, no generalno su listopadne vrste drveta bolje od četinara zbog manjeg prisustva takozvanih nedrvenastih materija, dakle smola, voskova, balzama. Daska bi se prokuhivala, odnosno parila na pedeset stepeni, a potom impregnirala nekom od mogućih hemikalija poput živinog hlorida u otopini acetona. Velika pažnja se posvećivala izravnavanju daske – pukotine bi se plombirale mješavinom tutkalne otopine i drvnog brašna te iste vrste drveta.

Pomenuti Talijani kao i mnogi drugi slikari ikona ovog vremena su slikali žumanjkovom, ili žumanjkovo-uljanom temperom, u kombinaciji sa pozlatom. Daska bi se preparirala tukalom sa gipsom, a ponekad u emulzijsku preparaciju umetalo i platno kao armatura. Potom bi na izgladenu površinu nanosili crtež, a potom bi nanosili pozlatu na predviđene dijelove koji predstavljaju pozadinu, a nerijetko i likove koji će biti

slikani tamnom bojom. Gradnja se nastavlja crno-zelenim podslikavanjem, takozvanim *proplasmos* i nanošenjem lokalnih tonova *karnation* te dalje pokrivnije i svjetlije slikanje kao *glykasmus*. Konačno se slika prekriva smolno-uljanim lakom pod nazivom *olifa* za sjaj i zaštitu.

Metka Kraigher-Hozo navodi gradnju Cenninijeve tempere (Kraigher-Hozo, 2006) :

- „Figura se iscrta pisaljkom na toniranom papiru, zapuni tamne tonove crnim tušem a svijetle površine bijelom vodenom bojom, zatim se crtež prenese na papir za kopiranje i prenosi na originalni nosilac;
- Crtež na originalu se sada dovrši podslikavanjem laviranjem;
- Posebnu pažnju posvećuje Cennini pripremi tempernih boja: pigmenti se miješaju vezivom zvanim tempera *d'uovo*, a pripremaju se posebno najprije hladne nijanse za podslikavanje tzv. *verdaccio*: izmiješa se pet tonova svake boje koju želimo koristiti od najsvjetlije do najtamnije valerske vrijednosti; samo najsvjetlijoj i najtamnijoj dodajemo bijelu odnosno crnu boju; boje se nanose lazurno u maniri *trattegiaro* i *puntegiaro*. Slika se u slojevima najprije hladne nijanse, a kasnije lokalne boje nanose gradnjom iz srednjeg tona u svijetlotamno;
- Na kraju se slika lakira (iako ne uvijek) firnisom od lanenog ulja i smole (sandaraka)...“

Generalno, žumanjkova i žumanjkovo-uljana tempera su dosta komplikovan rad. Giottova tempera je poznata kao mukotrpa tehnika. Stoga, sasvim nam je logična pojava tehnike uljanog slikanja. Ulje na oltarnim slikama se postepeno pojavljuje u mat-sjajnoj maniri, gdje se uljane boje kod braće Van Eyck javljaju parcijalno na partijama koje su predviđene za visoki sjaj površine, a ostavljaju temperu iz podslikavanja do kraja na partijama koje su predviđene za matiranje. Ulje na oltarnim pregradama je ponekad nanoseno čak samo u lazuri na kraju, u funkciji sjajnog laka.

Fantastični „Gentski oltar“ braće Huberta i Jana Van Eycka slikan je po uzoru na sijensku i firentinsku školu ikona. Oltar je naručio bavarski vojvoda Johann za njegovu prijestonicu u Utrechtu - najvjerovatnije ga je započeo slikati Hubert, a završio Jan, deset godina nakon njegove smrti. Upotreba ulja je zasigurno doprinijela impozantnoj tehnici materijalizacije ovih flamanskih slikara, do najsitnijih detalja. Ovaj spektakularni oltar-poliptih na 3,5 x 4,6 metara hrastovine je remek-djelo našeg niza *in situ* slikarstva na dasci.

BAROK – PETER PAUL RUBENS

Zahvaljujući moćnoj radionici koju je vodio, Peter Paul Rubens, veliki barokni flamanski slikar 17. stoljeća, slikao je na velikim formatima, kompleksne kompozicije, alegorijske narative u impozantnoj uljanoj tehnici.

17. stoljeće je već uveliko period u historiji slikarstva kada slikari u svim dijelovima Evrope poznaju uljano slikarstvo, ali i novi nosilac za slijed ovog teksta – slikarsko platno ili tkanje. Paolo Ucello, Sandro Boticelli već u ranoj renesansi 15. stoljeća slikaju na lanenom tkanju, tankom tkanju po uzoru na svilu, koje će se u slikarske svrhe početi tkati kao čvršće, tkanje deblje

pređe u 16. stoljeću. Renesansa je u tabelarnom slikarstvu još uvijek podjednako vezana za dasku kao slikarski nosilac – uzmimo samo za primjer Da Vincijevu Mona Lisu koja je slikana na topolinoj dasci. U uvodu sam pisala kako se slikari visoke renesansa u *in situ* kontekstu predominantno izražavaju u zidnom slikarstvu. Barokni slikari također, no veoma je zanimljiva Rubensova *in situ* praksa.



Slika 4. Peter Paul Rubens, strop Kuće za bankete, London, 1636, 9 slika ulja na platnu (izvor:hrp.org.uk)

Njegovo djelo na stropu u Kući za bankete u Londonu je korak bliže modernom *in situ* slikarstvu, jer je zapravo sada narudžba – namjena svjetovnog karaktera. Naime, kralj Charles I je naručio 1629/30. oslikavanje stropa u čast života i vladavine njegovog oca, tako da glavna platna predstavljaju Uniju kruna, Apoteozu Jamesa I i Mirnu vladavinu Jamesa I. Od ukupno devet velikih komada, dva su gabarita 13x3m i dva 9x6m, što je određeno gabaritima arhitekture stropa. Kontekst ovog rada i gabariti prostora su nalagali da se djelo izvodi na iznimno velikim formatima, a to je Rubensu dalo znak da ovaj put drveni nosilac i ne bi bio najsretniji izbor. Rubens je još uvijek slikao na dasci kao renesansni majstori, zapravo je među rijetkima koji je upotrebu daske njegovao paralelno sa tkanjem.

Međutim, razlog pojavi platna prvobitno i jeste potreba slikara da svoje radove lakše transportuju, prodaju, pokazuju, izlažu, što će biti jedan od civilizacijskih naloga fenomenom preporoda i renesanse, nakon izlaska iz mračnog srednjeg vijeka. Sada su potrebe slikara prema tabelarnom slikarstvu otvorene i daju nalog slikarstvu da je potreban slikarski nosilac koji je elastičan, savitljiv i za mobilnost ali i skladištenje. Papir svakako nije mogao zadovoljiti ovu potrebu u slikarstvu, kako spada ipak u dimenzionalno najnestabilnije nosioce, podložne negativnim utjecajima vlage, svjetlosti, i generalno je trošan materijal. Tako se, još od slike „Rođenje Venere“ Sandra Botticellija iz 1485. godine, koji još uvijek slika temperom, pokazalo kako je laneno tkanje fantastičan nosilac, posebno za velike formate – slika je velika 172.5 x 278.9 cm.

Sagledavajući novi duh toga vremena, Rubens se za slikanje na velikim formatima stropnih slika odlučuje za platno. Generalno, Rubens kao i recimo španski barokni slikar Diego Velázquez, s obzirom da slika velike formate, rado bira deblje, čvršće tkanje od lanenog – konopljinu. Konoplja je grublja, ima jaču strukturu i teksturalnu izraženost na površini slike, no za sliku većih gabarita je važna stabilnost. Važno je imati na umu i da se velika slika sagledava sa veće fizičke distance, tako da se eventualne nepravilnosti u vidu nešto grubljih

čvorića pređe, i ne vide. U tom smislu, barokni slikari često šiju tkanje u veće komade, što se nerijetko može i primijetiti na baroknoj slici (Velázquez – „Las Meninas“ iz 1656. ili Rembrandt – „Noćna straža“ iz 1642). Brižljivo šivanje se vrši tako što prislonimo platna jedan za drugi rubom o rub i ekserom pričvrstimo za drvenu podlogu na jednom kraju. Potom uzimamo jednu nit, po mogućnosti što sličniju onoj od platna koje uživamo te s njom preplićemo poprečne niti tkanja, kako bi se nastavljale jedna na drugu. Pošto su širine prvih platna bile do jednog metra, slikari su zašivali komad za komad, i uvijek pri tome razmišljali o kompoziciji – da spoj bude na onoj partiji koja je tamnija, pokrivnije slikana i generalno ima neku pozadinsku funkciju, a ne, recimo, gdje je figura ili portret. Rubensov specifikum, a koji je također diktiran njegovim namjenama prema velikim formatima, jeste i način napinjanja tkanja. Radi lakše kontrole velikih formata, pogotovo tkanja koja nisu „sitasta“, napinjao je i dijagonalno na blind ram, a ne samo unakrsno.



Slika 5. Rubens, frontalni pogled na strop sa slike 4.

Rubens je zapravo ovaj strop koncipirao na, možemo reći, moderni način, u smislu dogovora s arhitektom i u potpunosti vodeći računa o postojećem prostoru. Jasno, i Faiyumski portreti i oltarne slike su morale biti upasovane, ali kompleksnost ove Rubensove gradnje prevazilazi dotadašnja *in situ* slikarska djela. Naime, Rubens je dobio gabarite ukupnog stropa i potom šest godina radio na slikanju ovih osam komada. Tehnika je zamišljena kao francuski *marouflage*, dakle umetanje tabelarne slike u svježu vezivnu podlogu zida. Po već poznatom iskustvu zidnog slikarstva, slikari su dobro poznavali iskustva sa radom malterima, te su također revitalizirali neke antičke tehnike poput štukature. Korištenjem gipsa sa gašenim krečom na sobnoj temperaturi, uz dodatke pucolane, mramornog brašna i naravno vode, masa veže u štuko. Taj štuko je itekako korišten u Rimskom carstvu za izradu reljefa, a ovdje nalazi jako važnu funkciju utiskivanja slike u svježi sloj. Dakle, po dogovoru postavljanja radova, nanio bi se svježi sloj štuko mase i potom utiskivale slike u strop. Sušenjem, one trajno ostaju fiksirane u strop. Upravo u ovo vrijeme, u spomenutom zidnom slikarstvu baroka, nerijetko se nalaze reljefne aplikacije modeliranog štuka, koje se prožimaju sa slikom u vidu medaljona, reljefa, ili pune plastike. Nerijetko, na štuko bi se nanosila pozlata, pogotovo u rokokou. Rubens to iskustvo rada sa štukom koristi kako bi montirao svoje slike u strop. Navodno, Rubens nije nikada uživo vidio postavljeno ovo djelo na licu mjesta, a jedino je do

danas sačuvano njegovo *in situ* djelo. Zadnjih nekoliko godina se radi na restauraciji, koja će dodatno otkriti podatke o materijalima i načinu izrade ovog djela.

MODERNO SLIKARSTVO: SITE-SPECIFIC

Uslovi modernog života koji nosi sve veću pokretljivost čovjeka, sve veći tehnološki razvoj te čovjekove privremene ili trajne migracije (u što možemo ubrojati i međunarodne umjetničke rezidencije, projekte i festivalsku kulturu), pred slikara su stavili nove zahtjeve načelno bržeg reagovanja, bržeg izvođenja djela. Globalizacija je pred modernog slikara stavila zahtjev iznalaženja načina predstavljanja svoga rada na licu mjesta, s obzirom na sve veće izlagačke aktivnosti, skupoću velikog broja transportovanja radova i na kraju, uopće tehničku nemogućnost transportovanja nekih djela.

Kako sam dosad, nadam se, dokazala, slikari su uvijek bili pozivani na lice mjesta da oslikaju određenu tematiku, a početkom dvadesetog stoljeća će se desiti veliki tehničko-tehnološki noviteti. Austrijski slikar Gustav Klimt će 1902. godine u zgradi Bečke secesije na zidu oslikati «Beethovenov friz» kazeinskom temperom, crtaćim ugljenom, pozlatom, uz umetanje dekorativnog multibojnog materijala biserne majke i ukrasnog poludragog kamenja u štuko podlogu (pomalo već zaboravljena praksa *in situ* zidnog slikanja); 1915. će njemački hemičar Otto Rohm patentirati akrilnu smolu za akrilik te za polimetilmetakrilatne sintetičke nosioce; a kada je 1932. godine MoMA u New Yorku pozvala meksičkog muralistu Diega Riveru da izlaže, zapravo u startu nisu imali ideju kako predstaviti njegove murale, koji su fiksno vezani za arhitekturu, prevashodno Južne Amerike. Pod utjecajem slijeda ovih prethodnih događaja, zajedno su došli na ideju da Rivera provede šest sedmica u umjetničkoj rezidenciji gdje će naslikati djela za Muzej. Rivera, kao slavni muralista i tada, duboko uvjeren u značaj zidne slike kao poruke Meksičke revolucije nakon atentata na vođu Zapatu 1919. godine, ne odustaje od ideje da slika zidne slike. Tom prilikom, on osmišlja novu tehniku – montažne freske. Dakle, u njegovo vrijeme, dvadesetih godina prošlog vijeka, na tržištu se javljaju akrilne fasadne boje, koje meksički muralisti netom nakon počinju koristiti u svom zidnom slikarstvu. Kao rezultat ove inovacije, Diego će osmisлити proces na sljedeći način, a koji je Muzej modernih umjetnosti definisao naknadnom rendgenografijom, te objavio na svojoj web-stranici:

- U drveni okvir postavlja šipke galvaniziranog čelika;
- preko njih postavlja gustu rabić mrežu, kako bi mogla zadržati malter;
- nanosi tri sloja maltera, po uzoru na fresco;
- pored krečnog maltera, eksperimentira i sa cementnim (betonom);
- slika akrilnim bojama *secco* na cementnom malteru, pigmentima sa vodom na krečnom, kao *fresco*.

Ovaj primjer Riverine modifikacije zidne slike za izložbu u Muzeju modernih umjetnosti u New Yorku, najbolje govori o nastavku slikarevog promišljanja o prenosivosti djela radi reagovanja na licu mjesta. Iako je to donekle bio i Rubensov rad, ova izložba montažnih zidnih slika u MoMA-i 1932. je prvi mobilni *in situ* rad na

zidnom nosiocu u historiji slikarstva. Rivera je slikao replike fragmenata njegovih zidnih slika, pa tako je slika «Agrarni vođa Zapata» replika detalja njegove zidne slike kod ulaza u palaču Cortes iz 1931.

Termin *site-specific* je definisao i promovisao američki umjetnik Robert Irwin šezdesetih godina 20. stoljeća. Međutim, ovaj rad ima za cilj da prezentuje misao o prožetosti historije ovakvim pojavama. Napokon, umjetnost je neupitno vezana za fenomen narudžbe, poziva, establišmenta, i u tom smislu su nerijetko djela nastajala u specifičnom materijalnom, tehničkom, tehnološkom, sociološkom kontekstu.



Slika 5. Peter Halley, Heterotopia II, 2019, Naftali Gallery, New York (izvor: The Architect's Newspaper)

Dakle, u postmodernom i postpostmodernom dobu, veoma su česte pojave intervencija u prostoru. To su, često, izolirani slučajevi umjetničkih rezidencija kao što je i Riverina, no ipak danas veliki broj umjetnika i bazira svoje slikarsko stvaralaštvo na ovom konceptu. Uočena pojava nosilaca koji karakteriziraju postmoderne i nakon tendencije su sintetičke podloge, ogledala, te reciklirani materijali.

Kako bismo završili ovaj izbor iz epohalnih promjena u implementaciji slikarskog nosioca s vremenom u kojem živimo i tako uvijek uočili naznake novih izražajnih mogućnosti, za kraj ću spomenuti i američkog neokonceptualistu Petera Halleya. Halley danas u modusu *site-specific* integrira svoje tabelarne slike sa zidom, slikajući akrilikom, često koristeći nove fluorescentne i fosforescentne pigmente.

ZAKLJUČAK

Univerzalnost umjetnosti je često dokazana kroz praktične primjere, a koje u ovom radu prezentujem kroz vremensku crtu *in situ* slikarstva od antike do danas. Terminološki, načelno, pojave vremenom poprimaju drugačiji kontekst, međutim, veoma je uzbudljivo uočiti univerzalni duh u detektovanju nekih pojava prije njihovog ozvaničavanja u teoriji umjetnosti.

Naglasak ovog rada je na značaju upotrebe likovne instrumentacije i smjene slikarskih nosilaca pri realizaciji umjetničke intencije na licu mjesta. Slikarski nosilac je najizraženije u *in situ* umjetnosti kroz historiju imao zadaću da glofirikuje tematiku o kojoj govori i instancu koja naručuje, stoga se biraju najpouzdaniji materijali nosioca datog vremena. Na svu sreću, uslovno rečeno neposlušnost umjetnika kroz eksperimente donosi novitete i mijenja tok umjetničkih tekovina i konkretno tehničko-tehnoloških performansi. Društveni aspekt

umjetnosti u vidu narudžbi, rezidencija; historijski aspekt u vidu tematike koja se obrađuje i materijala koji postoje u datom vremenu; geografski aspekt u vidu prirodne dostupnosti materijala ali i uslova života, nametnuti ekonomski aspekt u smislu isplativosti ili naprotiv pompoznosti su također oblikovali umjetnost.

U tom smislu, fascinantno je analizirati kreativna rješenja slikara, sa svim raspoloživim sredstvima u datom trenutku. Upravo zbog toga je najzujbudljivije pratiti *in situ* problematiku.

LITERATURA

Iwanicka, M. & Vlachou-Mogire, C. & Pereira-Pardo, L. & Sylwestrzak, M. (2020). Non-invasive survey of pre-

restoration condition of the ceiling paintings by Peter Paul Rubens. ResearchGate. Preuzeto sa <https://www.researchgate.net/publication/338951278>

Kraigher-Hozo, M. (2006). Metode slikanja i materijali. Sarajevo: KULT-B. Mostar: Mutevelić

Stone, L. (2019). Peter Halley's Heterotopia II explored the relationship between painting, architecture and image. The Architect's Newspaper. Preuzeto sa: <https://www.archpaper.com/2019/12/peter-halleys-heterotopia-ii-relationship-painting-architecture-image/>

Thompson, David L. (1982). Mummy portraits in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles: Getty Museum

INFORMACIJE O AUTORU

Dženita Kuštrić

Akademija likovnih umjetnosti Sarajevo
Univerzitet u Sarajevu
Obala Maka Dizdara 3,
71 000 Sarajevo, Bosna i Hercegovina
e-mail: djenita.kustric@gmail.com