

UNIVERZA V LJUBLJANI
PEDAGOŠKA FAKULTETA

MONIKA PEŠIČ

UPRIZARJANJE FIGURALIKE
V EKSPRESIONIZMU IN ART BRUT-U
DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2019

UNIVERZA V LJUBLJANI
PEDAGOŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA LIKOVNO PEDAGOGIKO

**UPRIZARJANJE FIGURALIKE
V EKSPRESIONIZMU IN ART BRUT-U**
DIPLOMSKO DELO

Mentorica: doc. mag. Anja Jerčič Jakob

Kandidatka: Monika Pešič

Ljubljana, 2019

ZAHVALA

Posebna zahvala gre mentorici doc. mag. Anji Jerčič Jakob za usmerjanje, potrpežljivost, korekture, nasvete in vedno objektivne kritike.

Doc. mag. Andreju Brumnu Čopu za usmerjanje in spodbudo na moji poti.
Hvala Vam, da ste osvetlili marsikatero točko, ki je postala jedro mojih zanimanj.

Iskrena hvala staršem, ki so me bodrili in verjeli vame.

Navsezadnje pa hvala tudi fantu, ki je bil vedno moja prva in zadnja postojanka pri vrednotenju in ustvarjanju teh del. Hvala za inspiracije, za soustvarjanja, tehnično in nemalokrat idejno pomoč.

Hvala tudi ostalim profesorjem in sošolcem, ki ste na nešteto načinov pripomogli k moji rasti in raziskovanju.

POVZETEK IN KLJUČNE BESEDE

Diplomsko delo Uprizarjanje figuralike v ekspresionizmu in art brut-u je sestavljeno iz teoretičnega in praktičnega dela, namenjeno je predstavitvi obravnavanja telesa v ekspresionističnem slikarstvu ter gibanju art brut v Evropi in mojem lastnem ustvarjanju.

V prvem delu sem razčlenila slikarsko smer ekspresionizem in gibanje art brut, naštela njune skupne značilnosti, razvoj in najizrazitejše predstavnike v Evropi.

Skozi slikovne primere sem analizirala, kako so slikarji upodabljali telo v obeh slikarskih smereh.

V drugem delu sem analizirala in primerjala lastno slikarsko prakso upodabljanja figuralike v povezavi z navedenima smerema.

Glavni namen diplomske naloge je analizirati značilnosti ekspresionizma in art brut-a, predstaviti, kako se kažejo znotraj slikarske umetnosti, in raziskati, kako se te prvine odražajo v mojem lastnem likovnem snovanju.

Ključne besede: ekspresionizem, art brut, figuralika, telo, slikarstvo

SUMMARY AND KEYWORDS

The diploma thesis, Preforming figuralism in Expressionism and in Brutus Art, consists of theoretical and practical part with the intention of representing the study of the body in expressionist painting and Brutus Art movement in Europe and in my own creations.

The first part is a study of the art directions of Expressionism and the Art Brutus movement, with their common characteristics, development and most prominent representatives in Europe.

Through examples of paintings analysis was made of how painters depicted the body in both painting directions.

The second part shows analysis and comparison of my own painting practice of portraying figurines in correlation with the above Art directions.

The main goal of the diploma thesis is to analyse the characteristics of Expressionism and Brutus Art, to present their manifestations within the art of painting and to explore how these elements are influencing my own artistic path.

Keywords: Expressionism, Brutus Art, figuralism, body, painting

KAZALO VSEBINE

| | | |
|---|--|--------|
| 1 | UVOD..... | - 1 - |
| 2 | CILJI..... | - 2 - |
| 3 | ANALIZE DEL IZBRANIH AVTORJEV | - 2 - |
| | 3.1 ERNST LUDWIG KIRCHNER..... | - 3 - |
| | 3.2 EGON SCHIELE..... | - 7 - |
| | 3.3 EMIL NOLDE..... | - 12 - |
| 4 | O ZNAČILNOSTIH NEMŠKEGA EKSPRESIONIZMA | - 15 - |
| | 4.1 JEAN DUBUFFET | - 17 - |
| | 4.2 LOUIS SOUTTER..... | - 20 - |
| | 4.3 MICHEL NEDJAR..... | - 24 - |
| 5 | O ZNAČILNOSTIH ART BRUT-A | - 28 - |
| 6 | PRIMERJAVA FIGURALIKE OBEH SLOGOV | - 29 - |
| | 6.1 BARVA | - 29 - |
| | 6.2 GESTUALNOST | - 30 - |
| | 6.3 KOMPOZICIJA | - 31 - |
| | 6.4 FIGURALIKA | - 31 - |
| 7 | ANALIZA LASTNIH SLIKARSKIH DEL..... | - 33 - |
| 8 | ZAKLJUČEK..... | - 49 - |
| 9 | VIRI IN LITERATURA..... | - 50 - |
| | 9.1 INTERNETNI VIRI | - 51 - |
| | 9.2 VIRI SLIKOVNEGA GRADIVA..... | - 51 - |

1 UVOD

Človeška figura je bila v ekspresionizmu in art brut-u vedno eden najučinkovitejših označevalcev psiholoških stanj in vsebin, ki jih lahko posreduje. Podoba telesa je nekaj, s čimer se najbolj neposredno poistovetimo in kamor najlažje projiciramo svoj pogled, saj je telo sadež senzoričnega izkustva in mesto, v katerem se stikata notranje in zunanje. Merleau-Ponty (2006) je zapisal, da je problem sveta v povezavi s problemom telesa to, da v njem obstaja vse.

Med subjektom in svetom pa se oblikuje razkol, na katerem je psihoanaliza uspela utemeljiti eno svojih izhodiščnih paradigem, nepremostljivo razliko med občutenjem lastnega telesa in tem, kako ga kot objekt zaznava Drugi. Iz nesoglasja med notranjim doživljanjem in stvarnostjo ter njeno brezkompromisno dejanskostjo je izšel velik del figuralnega ekspresionizma 20. stoletja, ki ni več hotel upoštevati idealističnih in naturalističnih estetskih meril v upodabljanju človeške figure, temveč se je usmeril k njeni neposredno občuteni in subjektivni interpretaciji. Premik v zasebni svet notranjosti je objektivizaciji življenja zamenjal subjektivnejše upodabljanje vidnega in občutenega. Človeška figura je postala reprezentacija subjektive umestitve v svet in njegove opredelitve v odnosu do simbolnega družbenega reda (Gnamuš, 2010, str. 89).

Upodabljanje figure v ekspresionizmu in art brut-u zavzame posebno mesto, saj odkloni tradicionalno pojavnost telesa, ki jo zapovedujejo lepotni ideali. Namesto realističnega upodabljanja figure realistično telo pretvorijo v likovno telo, s katerim se oblikujejo psihični prostori (Gnamuš, 2010, str. 90).

O ekspresionizmu in art brut-u moramo razmišljati kot o stanju življenjske ozaveščenosti in ne nujno kot o naboru določenih slikarskih značilnosti.

Uradno se prvič pojavita pred prvo svetovno vojno kot odgovor nezadovoljstva nad socialnimi in političnimi strukturami, a se nenehno transformirata, enkrat skozi nekonvencionalno obravnavanje barvnih površin, drugič skozi motiv in tretjič skozi idejo. Obravnava figuralike obeh slogov močno pretrese konvencionalno dožemanje telesa in začne velik premik k dožemanju telesa in barve na nov način (Lynton, 1994).

Vendar pa so bile prav te ekspresionistične deformacije forme narejene z notranjo logiko in vzdržujejo koherentnost, zato verjamemo telesu, ki ga vidimo. Četudi ima to telo v isti ravnini popek in koleno, so te deformacije prepričljive, geste samozavestne, barve žareče in – prav

paradoksnost – ravno zaradi umetnikovega brezhibnega obvladovanja anatomije se v gesti to vidi in začuti in to je tisto, kar figuro osvobaja (Gnamuš, 2010, str. 100).

Emancipacija izraznih sredstev je pomenila tudi emancipacijo ustvarjalnega duha, ki je z uporniško držo preverjal robove možnega, premikal konvencije in vedno znova zavračal in prenavljal vse, kar bi se utegnilo ustaliti (Gnamuš, 2010, str. 9).

Moja avtorska praksa si za gradnik prav tako jemlje figuro, ki jo v tesnem medsebojnem odnosu z barvo in gesto preoblikujem in v kateri se vedno znova najdejo modernistične značilnosti. S pomočjo lastnih slikarskih del bom predstavila razumevanje figuralike obeh slikarskih slogov in analizirala ugotovitve.

2 CILJI

- Predstaviti upodabljanje telesa predstavnikov ekspresionizma,
- predstaviti dožemanje figuralike predstavnikov art brut-a,
- opisati temeljne značilnosti obeh slogov,
- analizirati in predstaviti lastno slikarsko prakso ter povzeti skupne značilnosti.

3 ANALIZE DEL IZBRANIH AVTORJEV

V diplomskem delu se bom raziskovalnega problema lotila skozi analizo posameznih del glavnih avtorjev obeh slogov. Za ekspresionistične avtorje in avtorje art brut-a sem se odločila zato, ker menim, da obe gibanji delujeta izven ustaljenega pojmovanja lepote, forme ter estetike in da so pri obeh omenjenih smereh močno prisotne ekspresivnost kot značajska poteza, izpostavljenost slikarskih snovi, močnih barv in sama obdelava slikarskega materiala. Ti procesi so značilni tudi za moje lastno ustvarjanje, zato so mi kot taki pomembni za lasten razvoj in boljše razumevanje umetnosti. Izbrala sem ekspresionistične umetnike Ernsta Ludwiga Kirchnerja, Emila Noldeja, Eгона Schieleja in umetnike art brut-a Jeana Dubuffeta, Louisa Soutterja in pa Michela Nedjarja. Vsi omenjeni so s svojo izraznostjo, gestualnostjo in raziskovanjem barv ter materialov človeško figuro upodabljali tako radikalno kot še nihče poprej.

3.1 ERNST LUDWIG KIRCHNER



Slika 1: Ernst Ludwig Kirchner: *Berlinska ulična scena*, 1913, olje na platnu, 121 × 95 cm, Brücke Museum, Berlin

Ernst Ludwig Kirchner je bil gonilna sila skupine Die Brücke, ki je do prve svetovne vojne doživela razcvet v Dresdnu in Berlinu. Postal je eden najbolj nadarjenih in najvplivnejših nemških ekspresionističnih slikarjev. Rodil se je leta 1880 in umrl leta 1938 v Nemčiji. Delo z naslovom *Berlinska ulična scena* je eno izmed del iz njegovega cikla uličnih prizorov, ki jih je slikal pred prvo svetovno vojno pa vse do leta 1915. Zgoraj omenjeno delo je nastalo leta 1913 in tudi ostala dela iz cikla uličnih prizorov veljajo za ena najpomembnejših del ekspresionizma. Ravno zato sem si izbrala to delo, saj ideja tega Kirchnerjevega dela dobro povzema ideje celotnega ekspresionizma in prav pri njem v tem ciklu še posebej vidimo, kako

vzdušje na slikah iz radostnih mestnih prizorov kasneje preraste v nelagodje; menim, da je v tej sliki to mogoče začutiti. Delo je naslikano v tehniki olje na platnu in se nahaja v Berlinu (Brücke Museum).

V delu opazimo dve ženski, oblečeni v barvna oblačila s prefinjenima čipkastima ovratnikoma in z modnima klobukoma. Pojavita se v ozadju natrpane ulice. Videti je, kot da gledata dva moška v ospredju. Moška se na to odzivata s poudarjenim gledanjem in z obračanjem glave. Moški na desni se obrača proti gledalcu in daje občutek, da gleda iz slike in želi pritegniti gledalčevo pozornost. V ozadju je mogoče videti množico ljudi, dva konja in pa delček tramvaja, na katerem je napisana številka petnajst.

Kirchner z nasičenimi barvami, nazobčanimi obrisi in zagrenjenimi obraznimi izrazi ustvarja učinek ogrožajočega razpoloženja.

Ljudje na sliki so upodobljeni z netipičnimi portretnimi lastnostmi (ostrimi gestami, ki se med seboj tudi prekrivajo in tvorijo obrazne poteze), Kirchnerjevi modeli so določena vrsta mestne osebe, za katero so značilna posebna drža in elegantna, modna oblačila (Gnamuš, 2010).

V ekspresionističnih delih je velik poudarek na barvi kot glavnem likovnem sredstvu, s katerim slikarji ustvarjajo – v tem Kirchnerjevem delu je moč opaziti barvno modelacijo, pri kateri je slikar svetlil in temnil posamezne barve ter tako dobil močan svetlo-temni kontrast. Za temne tone je izbral modre odtenke, ki jih je s črno in z belo barvo potem svetlil in temnil ter na ta način dobil različne barvne svetlosti. Rumena pa je na sliki najsvetlejša in za še bolj izstopajoč učinek nasičena z belo barvo. Zelo zanimiv je odnos med močjo rumene in modre ter njunega razmerja v delu. Modra zajema več barvnih ploskev kakor rumena, kar sproži, da rumena še bolj pritegne pogled in zažari iz formata, in sicer ravno zato, ker je je avtor uporabil zelo malo (na ovratnikih oblačil žensk, strehi tramvaja, cigareti in roki desnega moškega). V ozadju se je slikar poigral z rjavimi toni, ki jih je tako kakor modro svetlil in temnil s pomočjo bele in črne, kot orodje mu je služila barvna modelacija. Barve so nanesene hitro in ploskovito in so sestavljene iz več manjših potez. Telesa so enotno nanizana v diagonalni kompoziciji glede na slikovno ploskev. V tem delu je kompozicija kombinirana, figure so postavljene vertikalno na slikovno ploskev, so različnih velikosti in se med seboj prekrivajo. Prostor je grajen ploskovito, prekrivanje pa je slikarjev najmočnejši prostorski ključ poleg stopnjevanja velikosti figure. Prav tako se na delu oblikujejo močne diagonale, in sicer v prvem planu slike, v katerem sta upodobljena dva moška s klobukoma, ki ju vidimo le do polovice, in s tem, ko je prvi, moški na levi, naslikan na spodnji rob formata, desni pa je malce dvignjen – na ta način je avtor ponazoril, da prvi moški hodi tik za drugim, med njima pa se vzpostavi diagonala.

Glavi žensk sta poravnani v isti liniji, med levim moškim spodaj in desno žensko zgoraj pa se zopet vzpostavi diagonalna. K temu pripomorejo ljudje in dogajanje v drugem planu slike – ozadju. Vzpostavimo lahko še eno diagonal, in sicer z gospodom v ozadju (ta stoji malce za žensko v rdeči obleki), ki se s svojo nogo poveže z zgornjim desnim robom slike, nogo konja in nogo moškega, ki vodi konja. Pojavijo se nasprotja vertikal, horizontal in diagonal, v katerih so nanizane figure in v katerih se križajo glave ljudi. Prav tako pa vse štiri figure v prvem planu tvorijo krožno kompozicijo.



Slika 2: Berlinska ulična scena: prikaz kompozicije

Pari se gibljejo proti frontalnemu delu slike, to gibanje pa omogočajo impulzivne, ostre črte, ki jih umetnik stopnjuje skozi celotno delo in delujejo, kakor da bi se ljudje malce premikali. In ravno ta učinek je bil zelo značilen za futuristično gibanje, ki se je uradno začelo leta 1909 in je zagovarjalo tehnološki napredek, industrializacijo ter je v svojem slikarstvu želelo prikazati prav moč gibanja. Za futuriste so bile značilne male, hitre poteze, ki so na slikovni ploskvi zaradi svoje številnosti dajale občutek dinamike in vibracij. Kirchner je to načelo uporabljal tudi pri svojih drugih figuralnih delih, saj je to sovpadalo s tem, da se je tudi

tedanji Berlin naglo spremenil iz mirnega mesta v bržeče gruče ljudi in nemirne ulice (Elger, 2007, str. 38).

Učinek hitrosti, ki ga je proizvajala vedno bolj tehnizirana družba, določa figuralne deformacije v futurizmu, vendar te za razliko od ekspresionističnih nimajo psiholoških konotacij (Gnamuš, 2007, str. 95).

Kirchner je izjavil: »Dela uličnih prizorov so se razvila v letih 1911–1914, v enem od najbolj osamljenih obdobj mojega življenja, v napornih tesnobnih dnevih in nočeh me je vnovič in vnovič odpeljalo v dolge ulice, polne ljudi in avtomobilov« (Moeller, 1993, str. 102).

Na ta način je telesa svojih figur deformiral s pomočjo izkrivljene perspektive in podaljšanjem njihovih teles.

Kakor je omenil tudi sam, je na to spremembo figuralike močno vplival tudi dogodek leta 1911, ko se je s svojim tedanjim partnerjem Dodom razšel in spoznal Erno Schilling. Slednja mu je predstavljala popolnoma nov tip ženske in menil je, da je odgovorna za spremembo sloga, ki se je takrat odvijala v njegovi umetnosti. Povedal je, da sta njegova tretja žena in sestra močno vplivali na to, kako sedaj gleda na telo, njuni čudovito izklesani, arhitektonsko strukturirani telesi sta zamenjali mehko formo saksofona. S tovrstno primerjavo je umetnik opisal takratno dožemanje svoje figuralike (Elger, 2007, str. 41).

Deformacija je tudi posledica spontanosti, značilna za avtorjeve risbe mestnih prizorov, ki orišejo neposredno sprejemanje okolja in so izhodišče kasnejših slik (Gnamuš, 2010, str. 97).

Kirchnerjevo delo *Berlinska ulična scena* je eno izmed mnogih del, v katerih je slikar upodobil življenje mesta. Prebivalci mesta so se na Kirchnerjevih slikah znašli precej predrugačeni. Umetnik jih je izoliral od arhitekturnega okolja in se v celoti osredotočil na psihološke upodobitve človeka. Na to temo je med letoma 1913 in 1915 naslikal devet velikih slik, s katerimi je Kirchnerjeva umetnost razvila njegovo polno zrelost (Elger, 2007, str. 37).

3.2 EGON SCHIELE



Slika 3: Egon Schiele: *Moa*, 1911, akvarel in svinčnik na papirju, zasebna zbirka Rudolfa Leopolda, Dunaj

Egon Schiele se je rodil leta 1890 na tedanjem avstro-ogrskem ozemlju v kraju Tulln ob Donavi. Njegovo figuralno slikarstvo je močno zaznamovalo umetnike zgodnjega 20. stoletja.

Že v otroštvu je zelo rad opazoval vlake v kraju, v katerem je živel, in jih risal v skicirko, ki mu jo je oče kasneje zažgal in mu risanje strogo prepovedal. Schiele je v literaturi opisan kot nenavaden, sramežljiv in zadržan otrok. Šele ko mu je oče pri petnajstih letih umrl, se je lahko začel aktivno zanimati za slikarstvo. Kmalu se je začel šolati na Dunaju, in sicer v isti šoli, kot se je nekoč šolal tudi Gustav Klimt. Schiele je šolo po treh letih zapustil zaradi močno tradicionalnih, strogih in utečenih doktrin ter profesorjev, ki so ga učili in njegovo kreativnost pravzaprav zavirali. Leto 1907 je bilo zanj prelomno, saj je spoznal G. Klimta, ki je Schielejev talent takoj prepoznal in ga velikodušno sprejel pod mentorstvo. V njegovih zgodnjih letih sta na Schieleja močno vplivala Klimt in drugi pomembni avstrijski slikar Oscar Kokoschka. Skozi imitacijo njunih stilov je Schiele kaj kmalu razvil svoj stil. Na slednje so med drugim močno vplivala tudi dela Edvarda Muncha, Jana Tooropa in Vincenta van Gogha. Na določeni točki v svojem življenju se je Schiele uspel osvoboditi akademskih spon ter začel intenzivno raziskovati človeško formo in človeško seksualnost (Arnason, 1988, str. 131).

Egon Schiele je glede na svoj stil sprva sodil v dunajsko secesijo, kasneje pa med pomembne avstrijske ekspresioniste. V njegovih delih se prepletajo elementi obeh slogov.

Avtorja sem izbrala, ker močno občudujem njegovo figuraliko – kako ekspresivna je njegova linija, kako subtilno, a samozavestno je postavljena linija, ki označuje telo. Pri umetniku občudujem tudi to, da si je upal naslikati in pokazati svetu telesa v svoji erotičnosti in kako dobro je znal upodobiti modele v nenavadnih perspektivah.

Delo, ki sem ga izbrala, sicer ni njegovo najtipičnejše delo, pa vendar ženska razkriva polovico svojega telesa, preostalo polovico pa ji prekrivajo barvite tkanine. Delo je bilo ustvarjeno leta 1911 v sklopu s še dvema upodobitvama iste ženske v drugi poziciji, z istim oblačilom. Dimenzije dela niso znane. Slika je narejena v tehniki akvarela in svinčnika na papir ter sodi v zasebno zbirko lastnika dunajskega muzeja Leopold, tj. pokojnega Rudolfa Leopolda.

Na sliki je upodobljena ženska figura, plesalka po imenu Moa. Ta je bila Schielejeva prijateljica, ki je s svojim plesnim partnerjem Erwinom Osenom veliko nastopala v kabareti. Oba sta bila med letoma 1910–1911 stalna Schielejeva modela (Leopold museum, 2006).

Portretiranka je v format umeščena do kolen, vendar tega ne moremo natančno določiti, saj ji spodnji del telesa prekriva dolgo oblačilo. S pogledom meri v gledalca oziroma gleda v slikarja, ki jo slika. Najizrazitejša orisna likovna prvina je zagotovo barva – to sliko je umetnik gradil s pomočjo komplementarnega kontrasta, vzpostavil je odnos med rdečo,

modro, njeno komplementarno oranžno in oker. V Schielejevih delih velikokrat zasledimo slike, narejene v tehniki akvarela, najbrž zato, ker je lahko z razredčeno barvo najbolje prikazal nežnost tkanin in telesnin. Moina obleka je zgrajena s pomočjo akvarela in svinčnika. Svetle barve so v delu nanese lazurno, medtem ko so temne nanese bolj pastozno. Njen zgornji del telesa se nam razkrije od prsi do glave. Slikar je s pomočjo enega barvnega odtenka z vodo redčil barvo in z minimalističnim poseganjem v figuro prikazal telesnine. Avtor pogosto določi centralno kompozicijo na sliki, ko začne portretirati posamezno osebo, kadar pa je upodabljal več oseb, je običajno v slikovno ploskev posegel z izkrivljenimi perspektivami, izbral pogled od zgoraj, pogled s strani ter zlil telesa enega v drugega, da je komaj prepoznavno, katero telo pripada kateri osebi. V tem delu prevladuje vertikalna kompozicija, vzdolžna figura se vertikalno razteza, umeščena je na sredino formata. Moina roka, ki drži obleko, tvori krajšo diagonalo z zgornjim desnim kotom slikovne površine.



Slika 4: Moina: prikaz kompozicije

Ta spretnost z umestitvijo teles v tako kompleksne kompozicije Schieleju doda veliko vrednost glede na to, da ozadja njegovih slik delujejo brez nagovora okolja oziroma se v veliki večini sploh ne pojavljajo kot snovna. Običajno so le-ta primarna barva papirja ali pa za figurami stoji le belina papirja, ki budi gledalčevo domišljijo, ker ne more natančno določiti prostora. Njegova figura to belino vseeno podpira s svojo prezenco na formatu.

Obrise telesnin spremlja skoraj neopazna sled svinčnika, ponekod pa se med oblikami na obleki začrtajo le blagi robovi med posameznimi ploskvami barve. Schielejeva telesa delujejo krhko, subtilno. Obraz portretiranke deluje, kot da je narejen iz nekaj potez, ki označujejo linijo las, oči in ust.

Za razliko od drugih ekspresionistov ni poskušal razbrati značaja le iz obraza svojih portretirancev. Schielejev značilni element so roke in te nam o ljudeh včasih lahko povedo več kot obrazi. Schiele je šel še korak naprej in zajel celotno figuro, celotno telo portretiranca in vse njegove ude na izjemno ekspresiven način. Skušal se je osredotočiti zlasti na subjekte z izolacijo osebe na sliki, še posebej v majhnih formatih posameznih modelov ali parov je intimne trenutke in situacije izpostavil radovednim očem gledalca (Fischer, 1999).

Šele ko se je odrekel svojemu akademskemu slogu, je začel radikalno reducirati in abstrahirati oblike (Elger, 2007, str. 245).

Ob tem se sprašujem, ali so imeli zagovorniki surove umetnosti prav, ko so trdili, da te akademska izobrazba pri tem, da bi dosegel srčiko umetnosti, le ovira.

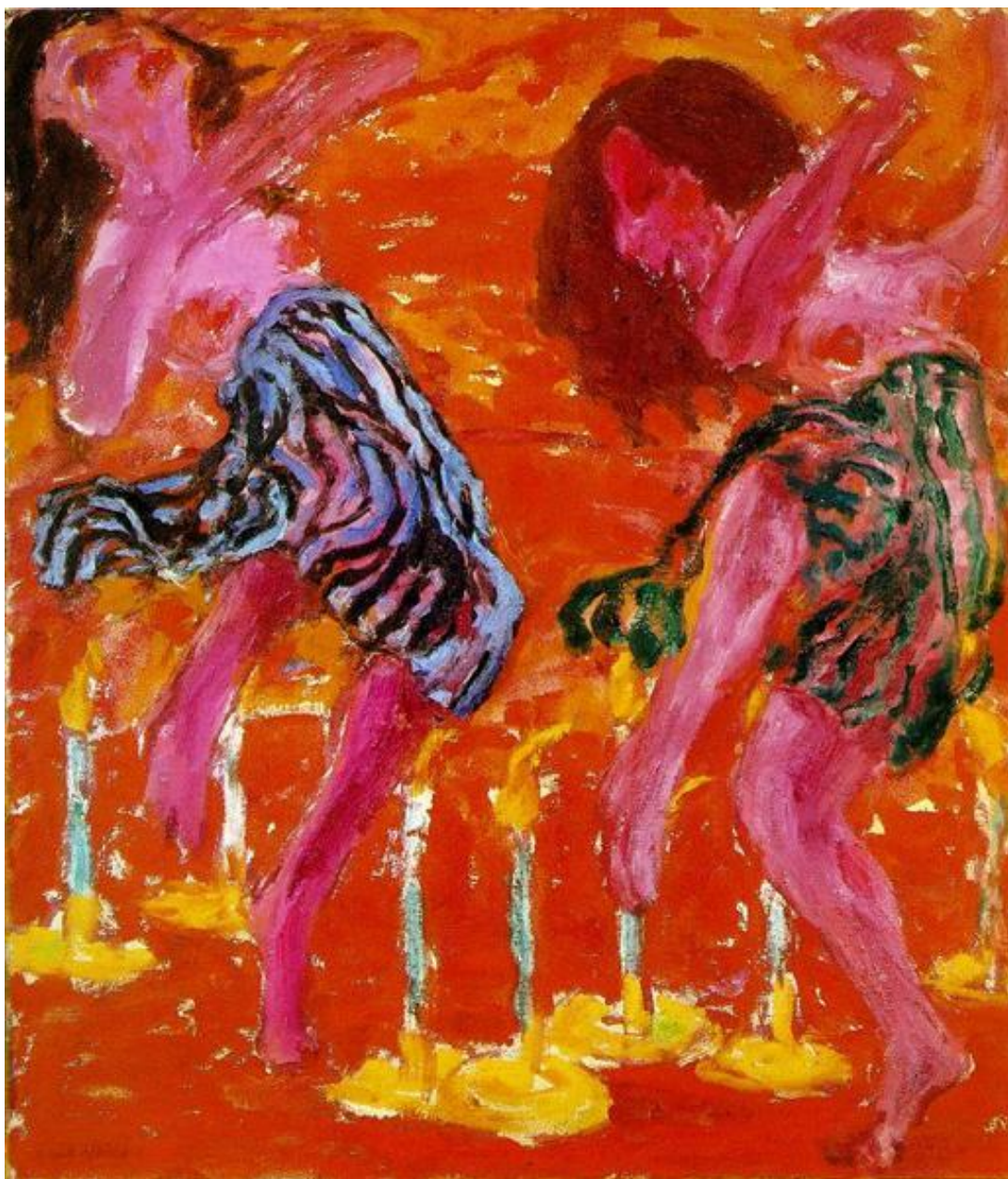
Schiele je torej opustil strogost znanja, ki ga je pridobil na akademiji, a vendar za svojo figuraliko ni uporabljal le opazovanja, ampak tudi predhodno znanje anatomije in risanja figure, ki ga je usvojil. Torej je potreboval le določeno akademsko usposabljanje, da so njegovi obrisi lahko postali elementi. Ti so bili nato zelo ozko dopolnjeni z notranjimi oblikami, njegovi akti pa so še vedno imeli tisto dekorativno linijo telesa, ki jo je zahteval art nouveau. Schiele je slogovno presegel Klimta. Njegove konture niso več harmonične, prisotni so elementi neskladnosti na telesu oziroma, bolje rečeno, niso več artnoveaujevski, temveč so zares samosvoji in ekspresionistični (Elger, 2007, str. 245).

Schielejeva figuralika se precej razlikuje od Brückejevih umetnikov iz Dresdna, leta 1912 so je bil zaradi svojih del obtožen razširjanja pornografije, za kar je odslužil nekajdnevno zaporno kazen. Schiele je znal resnično dobro upodobiti človeka, ne da bi risbo ali sliko spremenil le v preprosto opazovanje. Četudi je bila to pokrajina kot subjekt, ji je Schiele dal psihološko refleksijo lastne situacije, in ravno to je ta ekspresija v njem, zaradi katere je njegova umetnost živa. Sam tudi pravi: »Vse je mrtvo, medtem ko je živo.« To sporočilo govori o značaju njegove umetnosti, ki ima vedno svojo postavo. Njegovi avtoportreti ter drugi obrazi in telesa se nam vedno zdijo bližje smrti kot življenju, telesa ljudi na slikah so videti izčrpana in bolna. Notranja napetost, ki jo je moč čutiti, je ustvarjena z gledališkim telesnim jezikom modelov in s Schielejevo slikovno govorico. Zaviti položaji in izkrivljene

geste telesa so pretirane, umetnik pa temu doda še dodatno dimenzijo, ekstremno perspektivo, da bi še dodatno okrepila distorzije v upodobitvi. Schiele je večkrat izbral motiv dveh objemajočih se teles. Tesno se stikajo med seboj in iščejo medsebojno podporo, zdi se, da so povsem potopljena eno v drugega.

S temi risbami je Schiele popolnoma zlomil naklonjenost Klimtovega art nouveauja in njegovih mehkih, dekorativnih kontur. Njegova poteza čopiča je fina in ostra, obrisi so kotni in okrogli, različne oblike se med seboj agresivno spopadajo. Namesto harmonije in ravnotežja je usmerjal napete konstante. V svojih risbah je uporabljal le barve, ki so bile redko slogovne, občasno je sledil konturam v barvah, včasih pa jih je uporabil le za dodajanje volumna, vendar to nikoli ni pripeljalo do močnih atletskih teles – dejansko so same barve vedno preprečevale ta učinek moči. Njegovi lazurni nanosi rdeče in modre so se na figurah odražali bolj kot stanja morbidnosti (Arnason, 1988, str. 132).

3.3 EMIL NOLDE



Slika 5: Emil Nolde: *Plesalki s svečami*, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm

Emil Nolde – njegovo pravo ime je bilo Emil Hansen, Nolde pa je bil kraj, v katerem se je umetnik rodil leta 1867. Vzdevek oziroma umetniško ime Nolde si je sam nadel leta 1902, da bi poudaril svoj izvor, svoje korenine. Umetnik se je sprva šolal za oblikovalca pohištva, kasneje pa je obiskoval šolo uporabnih umetnosti v kraju Karlsruhe in dobil tudi nekaj poklicnih izkušenj – začel je učiti risanje ornamentov in modeliranje na lokalni šoli uporabnih umetnosti. Prav te izkušnje so bile zanj ključne, saj je ravno v tem obdobju začel ogromno risati, slikati in obiskovati švicarski del Alp, kjer je sprva risal in slikal naravo ter ustvaril

precejšnje število del, njegova gorovja so začela vse bolj spominjati na groteskne podobe obrazov. Nekaj del iz te serije, ki so požela navdušenje, je objavila revija *Jugend (Mladina)*. Kmalu zatem je Nolde nekaj svojih del dal natisniti na razglednice in te so se prodale kot za med, to pa ga je spodbudilo v tolikšni meri, da je služba svobodnega umetnika postala popolnoma otipljiva in realna možnost, zato je dal odpoved v šoli, v kateri je učil. Sprva je veliko potoval in slikal, nato pa se je leta 1901 ustalil v Berlinu, kjer je dobil veliko impresij in pomembnih umetniških izkušenj. Vmes je odpotoval v Pariz, kjer je študiral Tiziana, Rembrandta, Degasa in Maneta – vsi so močno zaznamovali njegovo slikarstvo. V tem času v Parizu ni imel priložnosti odkriti van Gogha ali Gauguina, ki sta na njegovo slikarstvo močno vplivala kasneje (Elger, 2007, str. 106).

Njegovo potovanje na Alandske otoke je v njem končno sprožilo uporabo močnih ekspresionističnih barv. Takrat je začel slikati rože in vrtove, poteza njegovega čopiča je bila že opazno bolj sproščena, a vendar si še vedno ni drznil odstopiti od formalne forme. Kmalu zatem pa se Nolde sreča z van Goghovim platenjem barve, Gauguinovo eksotiko in Munchovim misticizmom, kar njegova dela močno obogati. Emil Nolde postane član skupine Die Brücke sicer le za kratek čas, a vendar mu to zelo pomaga pri potrditvi lastne umetnosti (Elger, 2007, str. 107). Kakor pri večini ekspresionistov tudi njegov najbolj izstopajoč element postane barva. To delo sem izbrala zaradi zanimive barvne kombinacije toplih barv, povezujem ga s svojim delom *Dogodek*, to povezavo pa bom podrobneje opisala v poglavju Analiza lastnih slikarskih del.

Delo *Plesalki s svečami* je nastalo dve leti pred začetkom prve svetovne vojne, in sicer leta 1912, nahaja se v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku (MoMA) in meri 100,5 × 86,5 cm. Za nosilec je slikar uporabil platno in s pomočjo oljnih barv nanj naslikal dve telesi.

Ko pogledamo to delo, najprej opazimo dve figuri – to sta namreč dve ženski, ki divje plešeta ob svečah. Tako prva kot druga sta v gibanju in obe imata eno nogo na tleh, drugo pa v zraku. Gledalcu kažeta prsi, spodnji del njunih teles pa pokrivajo oblačila. Spodaj na slikovni ploskvi opazimo goreče sveče in figuri, ki poplesavata med njimi. Telesi figur sta zgrajeni s pomočjo barvne modelacije, kar pomeni, da je umetnik svetlil in temnil barvo in na tak način dobil preproste prehode. Za njuni telesi je torej uporabil le en odtenek (magenta) in ustvaril različne mešanice ter s tem dosegel harmonijo enake barvnosti. Nolde je v delu uporabil čiste barve in sproti brisal čopič, izjemi sta le telesi žensk, pri katerih je sama barva nasičena zaradi svetljenja z belo. Močan modernistični element se kaže v izbiri toplih barv – vse od rumene, oranžne, magente, roza pa do rdeče, temno rdeče in rjave, s katerimi je slika prepletana – to jo

dela nekonvencionalno. S takšnim načinom dosežemo močno barvnost in slika deluje intenzivno prav zaradi psihološkega učinka toplih tonov, vendar lahko deluje tudi disharmonično, saj so si odtenki med seboj preveč sorodni. Določeno harmonijo vzpostavita zelena in modra, ki ju opazimo na oblekah plešočih žensk, s čimer se vzpostavi komplementarni kontrast (rdeča-zelena, oranžna-modra). Obleki sta prikazani zelo gestualno – z uporabo linije, a vendar poteza ohrani slikarski učinek. Za ozadje je uporabil kadmij rdečo in oranžno ter s pomočjo geste ustvaril razgibano ozadje, vendar gledalec zazna prostor in globino na ploskovit način. Smer določa glava ženske na levi, ki se nahaja na zgornjem levem robu, in vzpostavi se diagonala z nogo ženske na desni, ki je v spodnjem desnem kotu – kompozicija je zato diagonalna in dinamična.



Slika 6: Plesalki s svečami: prikaz kompozicije

Gostota elementov v likovni kompoziciji (v tem primeru sveče) ustvarja določen ritem in s tem, ko je umetnik določene sveče postavil na spodnji rob formata in preostale proti sredini, dobimo občutek, da so nam določeni predmeti bližje, drugi pa so od nas bolj oddaljeni – s tem je zgradil tudi občutek prostora. V ozadju je zaznati tudi nekakšno ločnico med tem, kje se končajo tla in kje se začne ozadje – skoraj nevidni horizont slikar postavi tik nad plamene gorečih sveč. Prav tako je slikar s pomočjo velikosti določil, da je ženska na desni malce bližje od ženske na levi, kajti njena noga je bližje spodnjemu robu, kar ustvarja občutek bližine.

Emil Nolde je skozi ustvarjalni proces želel izraziti prvinske ter elementarne sile življenja in menim, da se na tej sliki to močno čuti. Njegovo kratko, a ključno obdobje, ko je bil član

skupine mladih umetnikov Die Brücke, mu je prineslo tudi znanje o tehniki lesoreza, neposredni vpliv na njegovo figuraliko pa se nanaša na študij plemenske umetnosti, ki je skupna vsem ekspresionistom, oziroma vsaj poznavanje le-te. Nolde je svoj napredek in delo skrbno dokumentiral, vendar je bil leta 1944, v času nacistične čistke, njegov berlinski studio bombardiran in ogromno njegovih del je bilo uničenih in zaplenjenih (MoMA, 2011).

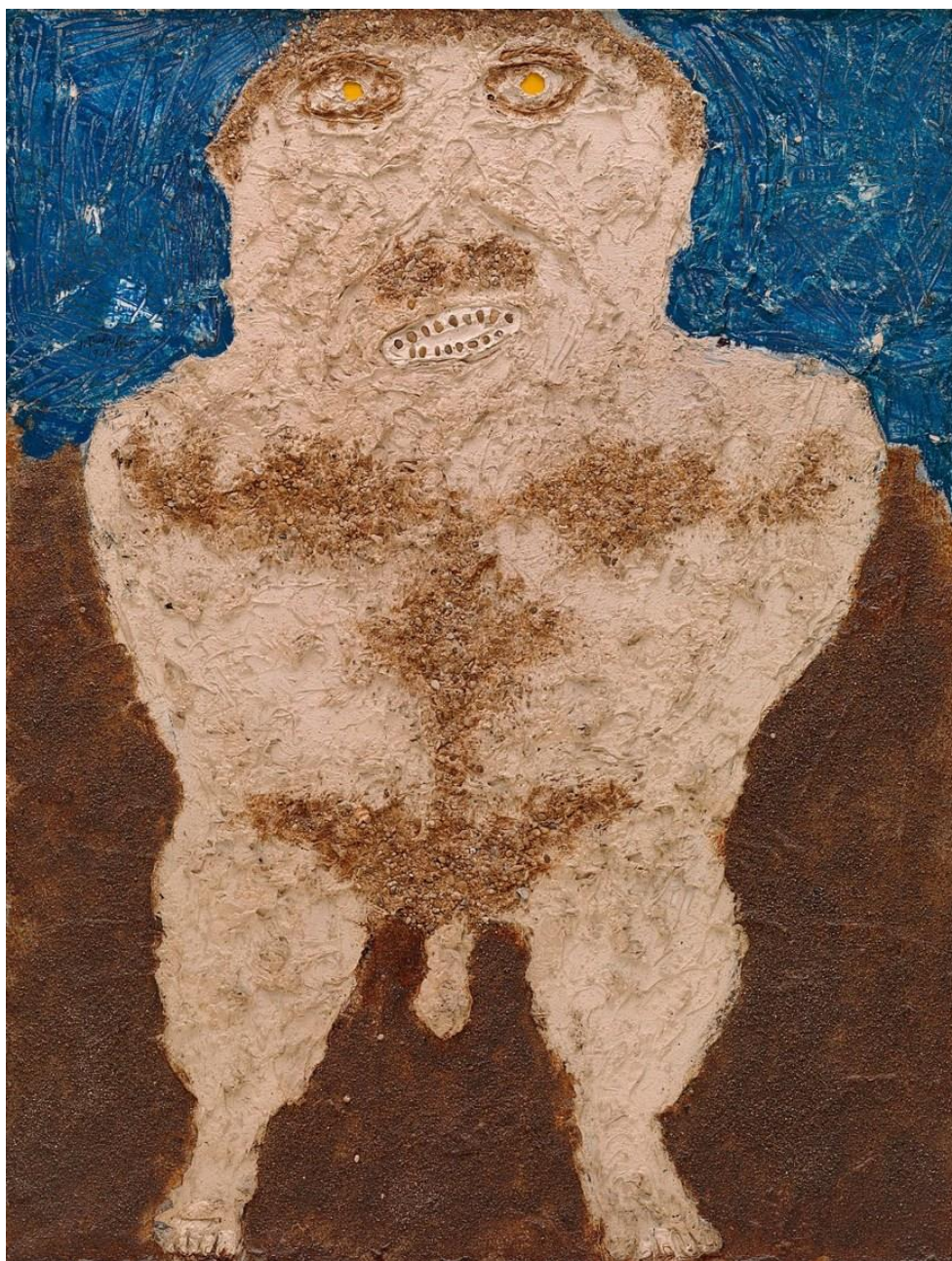
4 O ZNAČILNOSTIH NEMŠKEGA EKSPRESIONIZMA

Nemški ekspresionizem povzročijo veliki družbeni in eksistenčni pritiski, ki se na slikah kažejo kot podobe, ki se odmikajo od stvarnosti (Gnamuš, 2010, str. 94). Kirchner, Nolde in Schiele v slikovno ploskev posegajo z močnimi barvnimi kontrasti, izkrivljenimi perspektivami, distorzijami figuralike, ki izražajo intenzivnost doživljanja slikarjev, strast in močno domišljijo, na drugi strani pa tudi tragičnost subjektov. Vsi zgoraj omenjeni slikarji so razvili talent za upodobitve psiholoških stanj. Schiele s svojimi telesi, Kirchner s svojimi klavstrofobičnimi prizorišči in Nolde z močnimi barvami. Naj poudarim, da se našete lastnosti kažejo v delih vseh treh slikarjev in da so intenzivne barve odražale notranje stanje in napetost predvojnega obdobja. Obrazi in telesa na njihovih figurah odstopajo od realnih predstav, velikokrat se kažejo kot groteskni, izkrivljeni, disproporcionalni, zato so kritiki ekspresioniste večkrat obsodili, da je njihova umetnost izrojena, vendar zdaj vemo, da so prav ekspresionisti postavili pomembne, nove temelje vrednotenja umetnosti – bili so hrabri, da so si drznili zavrniti ustaljene akademske tirnice. Odkloni od realističnih podob na njihovih slikah izvirajo iz slikarjeve psihološke interpretacije upodobljenega in njegovih lastnih občutkov, ki se artikulirajo v telesnem. Čustveni vzgib tu vedno nadvlada predmet upodobitve, saj je vse podrejeno eksistencialni barvi človeka (Gnamuš, 2010, str. 95).

Te značilnosti se močno kažejo tudi v mojem lastnem likovnem snovanju: izgradnja figure s čistimi barvami, abstrahirane figure, ki odstopajo od realnih podob in so velikokrat v kombinaciji z močnimi barvami – imamo vpogled v psihološka stanja posameznih figur. Menim, da je skozi upodabljanje figur v ekspresionizmu mnogim umetnikom uspelo, da so se osvobodili tako ustaljenih estetskih norm kakor tudi slikarsko. In ker je eden glavnih namenov ekspresionizma, kot pove že sama beseda 'ekspres', ki pomeni izraziti se, si zamišljam, da so bili zaradi svojih strasti do barve in slikanja določeni ekspresionisti tudi impulzivni pri svojih nanosih barve, kar se vidi pri Kirchnerju, Noldeju ... To pa je pomenilo,

da so morali slikati s celim telesom, gib se je začel v boku, nadaljeval do rame, pa spet do komolca, se izrazil v prstu in na koncu v čopiču. Ekspresionistično slikarstvo so zaznamovali močna stališča in vizije, močna domišljija posameznikov, saj velik del tega slikarstva izhaja iz ideje, prav tako pa tudi iz spontanosti. Pri vseh treh slikarjih je zelo zanimiv tudi prehod iz pozitivno naravnanih stanj duha in kasneje, ko se prične vojna in se konča, ko ta vibrantna, radostna, barvna prizorišča zamenjajo s temnejšo barvno skalo, so barve še vedno močne, izrazite, kričeče in kljub mračnosti njihovega časa se v slikah še vedno začutijo odločnost vizij in strasti do barve ter močna gestualnost, ki kaže neustavljivo strast slikarjev, ko na slikovni ploskvi ostanejo vidne poteze čopiča kakor produkti ali pa sledi ustvarjalnega zanosa. Barva kot glavni ekspresionistični element najbolj zaznamuje figuraliko te slikarske smeri. O psihologiji barv oziroma o mnogoterih psiholoških učinkih je razmišljal že Jung, bolj poglobljeno pa Goethe. In vse barve, ki jih do sedaj poznamo, močno vplivajo na samo razpoloženje slike, na to, kako bo gledalec videl in doživel figure, zgodbo v ozadju ter kako se bo ob ekspresionističnem likovnem delu počutil. Barva je resnično močno orodje, in tega so se ekspresionisti zavedali. Prav tako pa v svojem ustvarjanju postopam tudi sama in se zavedam povezanosti psiholoških in vizualnih moči barve, barvo velikokrat nanašam pastozno, gestualno, saj menim, da to še poveča njen učinek na gledalca.

4.1



JEAN

DUBUFFET

Slika 7: Jean Dubuffet: *Volja do moči*, 1946, olja, pesek, steklo in vrv na platnu, 116, 2 x 89 cm, Guggenheim Museum, New York

Jean

Philippe

Arthur Dubuffet je bil francoski umetnik, ki se je rodil leta 1901 v Franciji, in umrl leta 1985. Najbolj znan je bil po tem, da je v Franciji začel gibanje art brut. Pred tem zaznamujočim obdobjem svojega življenja je leta 1918 kot mlad fant odšel v Pariz, da bi študiral slikarstvo na akademiji. Tam je spoznal prijatelje umetnike: Fernanda Légera, Andréa Massona in Juana Grisa. Zelo kmalu po vpisu na akademijo se je Dubuffetu tamkajšnji sistem zazdel strašno neokusen in akademijo je nemudoma zapustil, da bi lahko študij nadaljeval sam. V tem času je Dubuffet potoval po Italiji in Braziliji, kasneje, ko se je vrnil v Francijo, pa se je popolnoma predal umetnosti. Njegova umetnost se začneja pri vsakdanjih življenjskih dogodkih, kot so na primer ljudje, ki sedijo na klopi ali pa skušajo ujeti metro v Parizu. Dubuffet je sprva slikal z močnimi, s čistimi barvami, ki so spominjale na fauvizem ter na nemške ekspresioniste z njihovimi komplementarnimi in včasih neskladnimi barvnimi ploskvami. Prelomnica v njegovem življenju je bila, ko je v Parizu obiskal slikarsko razstavo umetnika Jeana Fautrierja. Po tem dogodku je začel uporabljati debel nanos olja, ki ga je pomešal z blatom, s peskom, z ogljem, s steklom, z vrvicami, mavcem, s cementom. To mu je omogočilo, da se je odpovedal tradicionalnim metodam nanašanja barve na slikovno ploskev s čopičem in z lopaticami. Namesto tega si je sam naredil zmes različnih snovi, s katerimi je na slikovni površini lahko pustil svoj izraz, fizične sledi – praske in razpoke (Selz, 1962).

Likovno delo z naslovom *Volja do moči* je Jean Dubuffet naslikal leta 1946. Za nosilec je uporabil platno, slika pa je narejena z oljnimi barvami in meri $116,2 \times 86$ cm ter se nahaja v muzeju Guggenheim v New Yorku. Z osnovnimi likovnimi elementi točke in linije je skozi gesto zgradil telo tega moškega. V delu je bistvena tudi oblika, ozadje je zgrajeno iz dveh oblik: iz neba in zemlje, v prvem planu pa opazimo tretjo obliko – telo. Na sliki vidimo abstrahirano človeško telo z nekaj izstopajočimi podrobnostmi – oči, usta, ud, poraščenost ... Ozadje je ločeno na dva dela in pobarvano z dvema barvama (nebo, zemlja – zelo arhetipsko). Prst, ki jo avtor uporabi kot slikarski material, daje spodnjemu delu slike rjavo barvo in zrnato teksturo, v zgornjem delu ozadja slike pa je uporabljena modra oljna barva. V ozadju opazimo ogromno fizičnih sledi, ki jih je naredil slikar – brazd, razpok, prask, torej gestualnih nanosov. S pomočjo naravnih materialov, kot so pesek (dlake), steklo (zobje), vrv (obrvi) in prst (ozadje), je posegel v slikovno ploskev na način informela (umetnikova neposredna gesta izjavljanja; uporaba teksture, materiala, gestualnost, nefiguralnost). Telo figure je videti zgrajeno iz ene same oblike, ki je v najsvetlejšem bež odtenku in izstopa iz temnega ozadja. Barva je nanesena ploskovito, a ker je slikovna površina hrapava, teksturirana, to doprinese h gledalčevemu doživljanju. V slikarstvu poznamo vidne in tipne teksture – vidne so samo

odslikane, tipne so podkrepljene z materialnostjo, reliefnostjo. To se jasno vidi pri pri dlakah na telesu, za katere je Dubuffet za teksturo in bogatost vsebine uporabil pesek za prikaz poraščenosti, kar lahko razumemo kot odraz mačizma. Umetnikov moški deluje jezno, ima srepeče razširjene oči, odprta usta z zobmi, ki so narejeni s pomočjo kamenčkov, poraščene prsi, precej ironično pa je to, da mu slikar ni naredil rok, kar ustvarja določen odnos nemoči do moškega. Kompozicija v delu je centralna, kar je za umetnike art brut-a zelo značilno in pogosto pozicioniranje. Dubuffetov moški se vertikalno razteza čez pravokoten format slike ter se z glavo in nogami že dotika robov formata. Jezni moški je frontalno obrnjen proti gledalcu, prisoten je perspektivičen pogled na moško telo od zgoraj navzdol. Umetnik je prostor gradil s pomočjo svetlo-temnega kontrasta in prostor zaznamo zelo ploskovito – figura nima nobenega volumna in je videti kakor zalepljena na slikovno ploskev.

Dubuffet skuša človeško telo tematizirati v čim tesnejši povezavi s slikarskim materialom in z njegovo čim neposrednejšo obdelavo. Gibanje art brut se je začelo prav z njim in iskanje oziroma vrnitev k prvobitni formi reprezentacije in uporaba naravnih materialov sta s svojimi konotacijami postali idealno sredstvo za posredovanje telesa. Figura, ki vznikne iz slikarskega preoblikovanja peska in zemlje, aludira na izhodiščni stadij bivanja in ponovno rojevanje življenja iz zemlje in vsake žive snovi, v katero se po koncu tudi vrača. Začeti iz nič v vseh pogledih je bil po vojni imperativ tako ameriških ekspresionistov kot evropskih informelovcev. Dubuffet skuša oživiti ta primitivni izraz z vso njegovo instinktivnostjo in silovitostjo in pomeni vzpostavitev razlike do zahodnega odnosa sveta. Njegov art brut teži k temu, da razum še ne uspe nadzorovati poteze. Od tod pa izvira tudi povezava avtorjeve figuralike z otroško risbo, ljudsko umetnostjo, grafiti in tudi ustvarjalnostjo duševnih bolnikov, v katerih je prepoznal potencial, saj niso bili usklajeni z družbenimi normami (Gnamuš, 2010, str. 107–108).

V delu *Volja do moči* groteskni moški gol prevlada nad gledalcem, njegovo hrapavo telo, kameni zobje in koščki stekla, ki jih umetnik uporabi za upodobitev oči, mu dajejo silovit in grozljiv videz. Toda agresivni mačizem figure je ogrožen zaradi same drže, ki jo predpostavlja: roke, ki se držijo za hrbtom, njegova gesta je bodisi nepričakovana sprejemljivost bodisi nemočnega ujetništva. Naslov se nanaša na osrednje načelo nacistične ideologije, vzeto iz filozofije Friedricha Nietzscheja. Toda v spretni izvedbi se Dubuffetova karikatura posmehuje trditvam tedanjega fašizma (Guggenheim, b. d.).

Dubuffetov slog, ki ga je poimenoval art brut (surova umetnost), je bil v nasprotju z vsem, kar se je od slikarja v francoski tradiciji pričakovalo, in je resno udaril po običajnih estetskih

predpostavkah. Dubuffetove deformacije ne izhajajo iz predpostavke o realistični konstituciji figure, v katero posežejo in ki jo preoblikujejo, kot je bilo običajno doslej, ampak izvirajo neposredno iz obeležja znaka, kakršnega srečujemo v otroškem ustvarjanju oziroma na vseh podobah, ki niso 'pravilne' optične projekcije, temveč vizualni koncepti, utemeljeni na predhodnih opazovanjih. Takšni znaki so shematični, sestavljeni iz najpreprostejših oblik (npr. okroglost glave, ravnost nog, osnovna simetrija človeškega telesa ipd.), ki nimajo prave telesnine, običajno se pojavljajo frontalno ali v profilu, so neproporcionalni, z dislociranimi telesnimi deli, kjer ni več nikakršne hierarhije pomembnosti in je vse enako pomembno oziroma nepomembno. Vseeno pa so dovolj nazorni in s spontano, toda smiselno redukcijo povzamejo bistvene lastnosti upodobljenega (Gnamuš, 2010, str. 108).

4.2 LOUIS SOUTTER



Slika 8: Louis Soutter: *Maske*, 1930–1937, olje in tuš na papirju, 29 × 44 cm, zasebna zbirka, Francija

Louis Adolphe Soutter se je rodil leta 1871 v Švici in umrl leta 1942. Študiral je inženirstvo v Lozani, arhitekturo v Ženevi, violino v Bruslju in slikarstvo v Lozani in Parizu. V Bruslju se je zaljubil v mlado Američanko, s katero se je nato poročil in se preselil v Združene države, kjer je poučeval risanje in violino, zatem pa zasedel mesto direktorja oddelka za likovno

umetnost v Koloradu. Soutter je postal močno depresiven in se leta 1902 vrnil v Švico, kjer je prevzel vlogo violinista v orkestru Grand Théâtre de Genève. Leta 1922 je bil institucionaliziran v bolnišnici Eclagnens in kasneje v domu upokojencev (Asile de Jura) v Ballaiguesu, kjer je preživel preostanek svojega življenja (Louis Soutter, 2019).

To delo sem izbrala, ker so me pritegnili maske, upodobljene na tej sliki, ter slikarjevo risarsko izhodišče, saj celotno delo izhaja iz risbe, njegova linearna, gestualna uporaba, razen dveh ploskev modre in rdeče zgoraj levo. Uporaba modre in rdeče v kombinaciji s tankimi črnimi linijami, ki so izvedene v tehniki tuša.

Delo *Maske (Masque)* je del zasebne zbirke, nahaja pa se v Franciji. Natančna letnica dela žal ni znana, delo pa naj bi nastalo med letoma 1930 in 1937, zasledila sem tudi, da naj bi bil umetnik v tem času star približno 66 let. Menim, da je ta slika naslikana neposredno s pomočjo prstov, brez uporabe čopiča, kar se še posebej vidi pri uporabi modre in rdeče barve. Slika je naslikana v tehniki oljnih barv in črnega tuša. Za nosilec je avtor uporabil papir. Na sliki vidimo tri obraze, ki spominjajo na maske. Prepletata se likovni prvini aktivna linija in barva. V delu prevladujejo rdeča, modra in sled oker barve. Rdeča in modra v likovnem delu poudarita slikarski značaj. V sliki prevladuje gestualnost, živahna poteza. Slika je narejena v kombinaciji oljnih barv in črnega tuša, ki se na sliki vidi skozi najtanjše poteze. Nekje se poteze začuti skoraj kakor premišljene, vodene po nekem določenem ritmu, spet drugod pa kakor ekspresivne ploskve. Obrazi oziroma maske so narejene s pomočjo osnovnih oblik (krog za oči, dve črti za usta ipd.) in načina uporabe nizanja elementov, kot so črtice, krožci, pikice, ki nas zelo spominjajo na razvojne faze risbe otroka.

Svetlostne vrednosti so izražene skozi uporabo barv in beline papirja, ki je osmišljena in ponekod deluje kot ozadje slike, hkrati pa služi tudi kot barva obrazov in v ospredje stopi kot oblika. Na sliki so elementi nanizani precej gosto, le belina papirja, ki služi kot najsvetlejša barva v sliki, glavam daje prostor in omogoča, da slika zaduha. Slikar je na ta način toniranost papirja uporabil kakor samostojno barvo v sliki, ki v odnosu z ostalimi barvami deluje povezovalno. Maske so vertikalno nanizane čez podolžen format, pokončno podolgovati obrazi se vertikalno raztezajo od roba do roba slikovne ploskve. Format slike je pravokotno ležeč pravokotnik, v sliki pa prevladuje vertikalna kompozicija. Ker so glave približno istih velikosti, v sliki ustvarjajo ritem. Center slike je v osrednji glavi, ki je narejena s črnim tušem, in kjer opazimo rahlo prekrivanje (ušesa črne glave so narisana prek ostalih dveh obrazov), zato imamo občutek, da je sredinska maska pomaknjena malce naprej.



Slika 9: Maske: prikaz kompozicije

To likovno delo ima risarska izhodišča, vendar sta barva in poteza uporabljeni zelo slikarsko in ekspresivno, oba likovna elementa sta pri tem delu zelo prepletena in dobro se vidi, da je umetnik istočasno kombiniral obe. Čez rdečo in modro so dodane črne linije s tušem, zato dobimo občutek, da se barva pomakne pod linije in obratno, ko se linije umaknejo in naredijo mesto za barvo in je ta na zgornji plasti slikovne površine. Ker sta leva in desna maska postavljena na živi rob slikovne ploskve, delujeta, kakor da sta malce za 'črnim obrazom'.

Umetnik je v majhne zvezke izdeloval skice s svinčnikom in kemičnim svinčnikom, oboževal pa je tudi glasbo ter jo včasih celo poučeval. Zanimivo je dejstvo, da je bil njegov bratranec arhitekt Le Corbusier, ki mu je večkrat pomagal pridobiti boljše materiale za njegova umetniška dela, kar se mi zdi glede na likovno delo *Maske* zelo zanimiv izbor barv pri obeh. Verjamem, da je Soutter vplival na Le Corbusierja, ko je ta leta 1959 ustvaril Unité d'habitation v slogu, imenovanem brutalna arhitektura (Brutalist architecture), in v načrtu stavbe, ki jo je izdelal, uporabil tri osnovne barve.



Slika 10: Le Corbusier: Unité d'habitation, 1940, Marseille, Francija

Soutterju so roke zaradi osteoartritisa kmalu oslabele in začel je slikati kar s prsti – potopil jih je neposredno v barvo ali čnilo in s pomočjo različnih kretenj roke in prstov naslikal sliko. Le Corbusier je skrbno zbiral njegova dela, ki jih je ustvaril, ko je živel v neke vrste domu za starostnike, ter mu celo priskrbel tri umetniške razstave (v Hartfordu, Lozani in New Yorku). Kmalu zatem je leta 1942 umrl v bolnišnici, za njegovo smrt pa je družina izvedela iz časopisa. Herman Hesse, nemško-švicarski pisatelj, pesnik in slikar, mu je posvetil pesem in leta 2008 so po Louisu Soutterju poimenovali trg v njegovem rodnem kraju (Louis Soutter, 2019).

4.3 MICHEL NEDJAR



Slika 11: Michel Nedjar: *Brez naslova*, 1990, mešani mediji na papirju, 107,5 × 65 cm

Michel Nedjar je sodobni še živeči francoski umetnik. Rodil se je leta 1947 v Franciji v židovski družini materi, ki je pripadala Aškenazom, in očetu, ki je bil Sefard. Oče je bil krojač in je stalno izdeloval obleke in lutke za Nedjarjeve sestre. Nedjar se je z njimi skrivaj igral in se navduševal nad tkaninami. Kot mladostnik se je boleče zavedal holokavsta, zgodovine svoje družine in žrtev nacizma – tragične lutke, ki jih je takrat začel ustvarjati, močno spominjajo na to. Kasneje je odšel na številne izlete v Azijo in Mehiko, kjer je odkril čarobne lutke Kachina in mumije. Ko se je vrnil, je naredil svoje prve prave lutke, ki jih je nato namočil v umazanijo barve in krvi in so simbolizirale zažgana trupla in pohabljen teles židovskega naroda. Ko ga je odkril Dubuffet, je Michel Nedjar spoznal gibanje art brut (Nedjar, 2014).

Michela Nedjarja sem izbrala zaradi različnih materialov, ki jih kombinira v svojih delih, in tekstur, ki ob tem nastanejo, ter zaradi tega, ker so njegova dela vse prej kot lepa in izhajajo iz intuitivnih globin in bolečih zgodovinskih dejanj človeštva, so malce morbidna, vendar zelo močno vplivajo na gledalca – so ekspresivna in družbenokritična. Nedjarjevo umetnost konstantno spremlja figuralika, skoraj na vseh njegovih slikah in kipih je prisotno telo. Zgoraj omenjeno delo nosi ime *Brez naslova* in meri $107,5 \times 65$ cm, za nosilec je umetnik uporabil papir. Ta slika je nastala leta 1990 in je del njegovih poznejših upodobitev figuralike skozi medij slikarstva. Na sliki prepoznamo moško figuro, ki je lahko konfrontirana z gledalcem ali pa mu kaže hrbet – tega ne vemo. Figura je abstrahirana do te mere, da prepoznamo, da gre za človeka, vendar mu težko pripišemo druge prepoznavne lastnosti. Figura je razporejena po celotni slikovni ploskvi, sega celo izven nje – na levi in desni strani formata se njeni roki raztezata do robov slike. Največji del formata zajema masiven trup figure, ki spominja na obliko obrnjenega trapeza, močna ramena, čokate ude na koncu rok ter nekakšne kremplje oziroma stilizirane, poenostavljene roke.

To sliko je umetnik gradil s pomočjo bele, črne in rjave barve, sklepam, da je poleg oljnih barv slikar na slikovno ploskev nanašal tudi druge materiale, kar je za art brut zelo značilno (zemlja, pesek ...). Slika ima zanimivo teksturo, ki je pri Nedjarju po ciklu teh depersonaliziranih ljudi ne opazimo več. V delu prevladuje centralna kompozicija – beli možki je z gledalcem soočen s svojim razbrazdanim telesom, tik nad ramo so vidne sledi prstov, prostor je grajen s pomočjo svetlo-temnega barvnega kontrasta. Najsvetlejša bela optično postavi figure v osredje, deluje bližje gledalcu, medtem ko črno in rjavo v ozadju

dojemamo ploskovito in bolj oddaljeno. Na beli figuri je moč opaziti isto rjavo barvo kot na ozadju, skozi razpoke na telesu figure, to pa omogoča, da se figura in ozadje povežeta.



Slika 12: Brez naslova: prikaz kompozicije

Bela figura je torej tista, ki je v frontalni, ozadje pa definirajo zgoščena črna in pod njo rjavkasti toni, od oker do rdečkaste žgane siene. Najtemnejša barva v delu je črna, ki zaradi najsvetlejših belih deluje zares temna in gosta črnina. Ob robovih slike pa opazimo svetlo rjavo, zaradi katere slika dobi več prostora, črna za belo figuro pa deluje skoraj kakor nekakšna vrata ali pa črna luknja, iz katere je prišla figura. Naj omenim, da se za Nedjarjeve figure običajno uporablja kar izraz 'lutke'. Spominjajo na magične lutke, ki jih še vedno obredno izdelujejo nekatera plemena na Bližnjem vzhodu – jugozahodne Azije in severne Afrike – ki se razteza od Sredozemskega morja do Pakistana, vključno z Arabskim polotokom. To se še posebej čuti v njegovem kiparstvu, ki je simultano vplivalo na razvoj njegove figuralike v mediju slikarstva.



Slika 13: Michel Nedjar: *Brez naslova*, 1977–78, barvane tkanine, 23 × 14 × 4 cm, Lille metropole musée d'art modern (LAM)

V tem primeru gre za lutko, narejeno iz ostankov kostumov, narejenih za karnevalski judovski praznik purim. Tako kot večina njegovih del tudi to delo nosi mračno tematiko holokavsta in je njegovo zgodnejše delo, netipično delo, pri katerem je avtor uporabil barvasto (roza, rdečo, magenta, oranžno) tkanino, saj običajno uporablja materiale v bež barvi – približek barvi kože. Zaradi svoje barve je gledalcu približan občutek mesnatosti lutke oziroma spominja na mišični del telesa pod slojem kože (Art forum, 2017).

Celotna slika *Brez naslova* ustvarja mračno vzdušje, saj je figura zgolj bela silhueta brez identitete, kar podpirata tekstura slike in črno ozadje.

V delu je čutiti, da vse Nedjarjeve figure nosijo neko jedro, dajejo lastno govorico tem telesom, vendar zakrivajo bistvo (Peiry, 2001).

Odsotna duša figure se sklada z barvno skalo, ki paradoksalno simbolizira tiste značilnosti, ki jih skriva (*Anima absconditus*). Avtor knjige *Shattered forms* Allen S. Weiss se sprašuje: »Ali je v gledalca treba vtakniti strah in tako strah služi kot nekakšen čar za zaščito lutk izdelovalca, da bi ohranil njegovo zasebnost? Je to nostalgичna manifestacija nekega otroškega obreda?« Slikarjeva telesa so zato kakor lutke, kakor maske, z njimi razkrije praznino, ki nas po njegovem mnenju čaka po smrti. Strah, sramotenje, stigmatizacija, magija, metamorfoza, smrt. Te 'lutke', kot jih poimenuje avtor knjige, so antinarcistična dela, ki razbijejo predstavo o samem sebi, identiteto samega sebe do neprepoznavnosti. V tem

kontekstu lahko to delo dojemamo tudi kot masko, masko smrti; s prepletanjem geste, z ohranjanjem dinamičnih formacij in deformacij živega obraza maske prikrivajo osebo med ustvarjanjem osebnosti. Nedjarjeve lutke so preveč raznolike, da bi bile totemi ali fetišni predmeti (Weiss, 1992, str. 42). Prav zato je treba te lutke in maske umetnika, kot je Michel Nedjar, gledati skozi serijo del, celostno, in bistvo ni prepoznati posameznih mutacij in nepravilnosti, ki so del takih figuracij, temveč poudariti metamorfoze, ki se izvajajo v seriji kot celoti (Weiss, 1992, str. 48).

Cikel teh slik in njegove biomorfne skulpture, ki so nastale med letoma 1976 in 1998, so Nedjarjeve najprepoznavnejše umetnine, ki jih je ustvaril. Skozi svoje ustvarjanje Nedjar govori o nočnih morah, ki ga preganjajo, torej o trenutku po holokavstu Judov, ko so se njegovi predniki iz Alžirije in vzhodne Evrope preselili v Francijo – številni njegovi sorodniki so bili umorjeni v šoi (holokavstu). V določenem trenutku njegovega otroštva je grozota iztrebljanja Židov v taboriščih postala moteče resnična za Nedjarja, ki pravi takole: »Vse se je zrušilo v meni ... Zdaj sem vedel, da me lahko Drugi ubije. Identificiral sem se s trupli. Čutil sem nasilje.« Umetnik se zaradi teh nočnih mor neprestano ukvarja z eksistencialnimi vprašanji življenja in smrti, ki včasih v njegova dela priključijo groteskna hibridna bitja, ki lahko izhajajo iz osebnih ali kolektivnih nočnih mor. Umetnik trdi, da so ga lutke rešile in da mu je zelo pomagalo soočenje s svojimi lutkami in samo ustvarjanje ter to, da je po mnogih letih začel ustvarjati tudi lutke z drugačno tematiko (Michel Nedjar, 2019).

5 O ZNAČILNOSTIH ART BRUT-A

Art brut je razvil Jean Dubuffet, ko je na slikovni ploskvi združeval različne materiale in jih nato poleg oljnih ali akrilnih barv nanesel na površino. Art brut poznamo tudi pod imenom 'Outsider art' oziroma 'surova umetnost'. Ta naziva gibanja si lahko razlagamo kot umetnost, ki je bila narejena izven ustaljenih okvirjev, ki jih določajo ustaljene kulturne norme, kot surovost v smislu raziskovanja tistih delov družbe, ki se jih načeloma vsi otepajo, na primer umetnost izven akademij, umetnost ljudi, hospitaliziranih v psihiatričnih bolnišnicah, zaporih ... To ime tako rekoč simbolizira umetnost, ki ni komercialna in ne deluje v galerijskih prostorih, temveč se dogaja zdaj, kjer koli in ni vezana na okoliščine ali tematiko, saj je ta poljubna, intuitivna in subjektivna glede na osebek, ki proizvaja tovrstno umetnost.

Dubuffet in Nedjar sta v svojih delih uporabljala različne, običajno naravne materiale oziroma tiste materiale, ki sta jih našla v svojem ateljeju, svoji okolici ... Vse to je bilo uporabno za

ustvarjalni proces. Medtem ko za Soutterjevo umetnost uporaba materialov v smislu informela ni značilna, bolj je preučeval otroško risbo. Nedjar ter drugi pripadniki gibanja art brut so s tem, ko so na slikovni ploskvi v figurativno vključevali materijo, dosegli to, da se je gledalec z delom lahko bolj poistovetil, saj so bile slike videti kakor manifestacije nekih idej, ki s svojimi teksturami in izboklinami oponašajo materialnost sveta. Barvo so nanašali zelo ploskovito in njihove figure so včasih videti, kakor da so na površino prilepljene, kar je smiselno, saj so bile izmed ključnih raziskovanj vključene prav otroška risba in ljudska umetnost, ki dopuščata prvinske oblike, in skozi te so umetniki art brut-a navadno posredovali telo. Jean Dubuffet kot glavni predstavnik gibanja se je močno navduševal nad tedanjimi grafiti in ustvarjalnostjo duševno bolnih (Weiss, 1992).

Eno izmed glavnih vprašanj gibanja je, ali akademska likovna izobrazba ukaluplja in ovira pri resnični svobodi izraza. Menim namreč, da to vprašanje močno povezuje tako ekspresioniste kot umetnike art brut-a, saj so oboji zavrgli predpostavke o realistični konstituciji figure, v katero so drugi prej posegali in jo zgolj preoblikovali, oni pa so se zmoogli odmakniti od tega. Ekspresionistom je anatomija služila kot taka, za izgradnjo in kasneje deformacijo telesa ter njeno formulacijo z bravo, medtem ko so art brut-ovci zares izhajali iz prvinskosti izraza in je bilo intuitivno delovanje izjemnega pomena, četudi je to pomenilo, da človeku noga raste iz glave ali da ima teh deset ali da je upodobljeno telo zgolj madež na platnu.

6 PRIMERJAVA FIGURALIKE OBEH SLOGOV

V tem poglavju sem izbrala tri likovnoteoretske pojme (barvo, gestualnost in kompozicijo) in primerjala, kako se odražajo v ekspresionizmu ter kako v art brut-u. Menim, da so ti pojmi najznačilnejši takrat, ko govorimo o omenjeni smeri in gibanju. Poleg teh treh pojmov sem povzela tudi nekatera druga skupna izhodišča, ki povezujejo art brut in ekspresionizem (primitivna umetnost, prvinski izraz, deformacija figure, ploskovitost barvnih nanosov).

6.1 BARVA

Barva je v *Leksikonu likovne teorije* avtorja Jožefa Muhoviča (2015) definirana takole: »Barva je večpomenski izraz, ki označuje: barvno svetlobo, barvno snov oziroma barvni pigment, občutek barve, barvno zaznavo, informacijo o določeni lastnosti zunanjega sveta, likovno izrazno sredstvo oz. likovni element in likovni pojem« (str. 78).

V svojem diplomskem delu na barvo gledam kot na glavno orisno likovno prvino in bistveni element ekspresionizma, ki je glede na stvarnost nenaravna in pretirana, saj je primarno v funkciji izraza, ki gledalcu posreduje slikarjevo doživljanje. Umetniki ekspresionizma uporabljajo intenzivne barve, močne barvne kontraste in so izraziti koloristi.

Barva v art brut-u pa je bolj podrejena obliki, v glavnem uporabljajo terciarne barve, redko pa tudi kakšne primarne – barva izrazu služi tako, da umetniki v barvo mešajo primesi in materiale, ki se potem prilepijo na slikovno ploskev in služijo za izgradnjo telesa. Za oba sloga je značilna uporaba barve na ploskovit način. Ekspresionisti v svojih delih uporabljajo močne barvne kontraste, ki v delu ustvarjajo napetost in emocionalna nihanja, medtem ko umetniki art brut-a barvo vključujejo na bolj intuitiven način ali pa kot lastnost materiala v zgoraj naštetih primerih, kot so na primer: prst, steklo, vrvice, kamenje, prah, pesek ...

6.2 GESTUALNOST

Pojem gestualnost opredeljuje slikarske načine, za katere je značilno impulzivno delo s čopičem. Pri tem gre za stopnjevano ekspresijo, ki jo namesto zunanje vzpodbude vodijo vznemirjena notranja stanja. Posledice tega so vidni barvni nanosi, poudarjene, široke, pogosto tudi pastozne in osamosvojene poteze s čopičem pa tudi nestabilna, energetska nabita kompozicija, ki je odraz stanja zavesti v vročici ustvarjalnega zanosa (Gestualno slikarstvo, b. d.).

Pri ekspresionistih se kaže ostra gestualnost, poteza je samozavestna in se na slikovni podlagi odraža kot ostra, živa, dinamična, velikokrat služi kot kontura za figuraliko. Gestualnost pa se v art brut-u največkrat odraža v razpokah na platnu ali skoraj naključnih potezah čopiča, prstov, ki nastanejo med procesom ustvarjanja in tudi po njem – pokanje slikarskega materiala povzroča nove razpoke.

V art brut-u je torej vloga naključij močno povezana z artikulacijo gestualnosti in s samim procesom ustvarjanja in zato tudi s končnim umetniškim delom.

Predstavnikom obeh slogov gestualnost predstavlja pomemben avtorski izraz. Pri art brut-u še posebej poteza pri obdelavi slikovne površine, ki ustvarja določeno vzdušje: pri ekspresionistih divja, samozavestna poteza z debelim čopičem ustvarja intenzivno doživljanje slike, v art brut-u pa je ta malo manj očitna oziroma velikokrat kot taka sploh ni prisotna, tukaj je gestualnost bolj vključena v delo kot pa zgolj poteza.

Sicer pa sta bili artikulacija poteze in obdelava slikovne površine v slikarstvu od nekdaj pomembni karakteristiki avtorskega izraza (Gnamuš, 2010, str. 176).

6.3 KOMPOZICIJA

»Ureditev, zvrstitev, način, na katerega je nekaj so-postavljeno, funkcionalno povezano, organizirano, strukturirano. Razporeditev in medsebojni odnosi med elementi oz. sestavinami umetniškega dela; v likovni ustvarjalnosti [je to] likovna kompozicija« (Muhovič, 2015, str. 357).

Kirchner, Nolde in Schiele pri gradnji kompozicije največkrat uporabljajo prostorske ključne: prekrivanje, poigravanje z velikostjo figure, nizanje števila figur. Vse to ustvarja zelo dinamične kompozicije, ki so vedno drugačne. V Kirchnerjevem delu se prepletata krožno-diagonalna kompozicija, v Noldejevem diagonalna, v Schielejevem vertikalna, s tem da omenjeni umetniki k doživljanju slike (intenzivnosti vzdušja) pripomorejo še z močno izkrivljenimi perspektivami. Umetniki art brut-a pa se medtem največkrat polastijo kar centralne kompozicije – kakor otroci, ki začnejo z risanjem na sredini in se elementi nato selijo navzven proti robovom slike. Posebnega zvrčanja pogledov kot npr. Schiele ne uporabljajo, temveč telo gradijo prek osnovnih oblik, ki včasih spominjajo na madeže, nato pa jim dodajajo elemente in materiale.

Art brut se je osvobodil do te mere, da so figure včasih postale veliki madeži na slikovni ploskvi, kar vodi do vprašanja brezobličnosti, saj oblika, ki jo zavzame, nastane nenamensko, naključno in običajno ni bila zavestno artikulirana, to pa je tudi ena glavnih lastnosti figuralike art brut-a.

N. Gnamuš (2010) zelo dobro izpostavi glavno problematiko tega vprašanja in pravi, »[...] da na tem mestu nastane določen paradoks, saj vsi nenamenski madeži zavzamejo določene forme, četudi niso reprezentativne in takoj določljive, zato je brezobličnost vedno v odnosu do oblike in je pojmovana kot njena obratna, notranja stran. Bodisi so razširjeni v gesto ali služijo kot produkt snovi, ki je vključena v figuralno in v ozadje slikovne površine« (str. 179).

6.4 FIGURALIKA

V ozadjih del zgoraj naštetih slikarjev vedno zaznamo prostor in globino na močno ploskovit način. Ekspresionisti največkrat s pomočjo čistih barv v nekaj potezah ustvarijo ozadje in barva na figurah ter ozadju služi kot povezovalni element, ki vključuje oboje. Pri art brut-u pa je prav tako pogosto tekstura tisti povezovalni faktor, nakazana ploskovitost telesa in ozadja, ki deluje, kakor da je telo nalepljeno na slikovno ploskev. Torej so za upodabljanje teles pri ekspresionistih še posebej značilni deformacija figure, obrazov (maskasti obrazi – Kirchner,

Nolde), grobe stilizacije, načrtna ostrina poteze, ukinjanje in izkrivljanje perspektive, ploskovitost barvnih nanosov, pastoznost nanosa, poudarjeno izražanje emocij.

Figuralika art brut-a izhaja iz nekonvencionalnih okvirjev in se začne pri prvinskem izrazu, ki je v tesni povezavi z otroško risbo – to je bilo eno glavnih izhodišč upodobitve teles (Dubuffet, Soutter, Nedjar). Uporaba osnovnih likov (krožci, kvadrati, pike, črte ...), izrazita gestualnost, sledi telesa na platnu, slikanje s prsti, centralna kompozicija, groteskna telesa, do neprepoznavnosti iznakažena anatomija – komaj vemo, da gre za telo, ploskovitost barve in včasih tudi uporaba perspektive (J. Dubuffet, *Volja do moči: perspektiva od zgoraj navzdol*). Torej vse, kar je v akademskih krogih veljalo za napačno in 'grdo', 'popačeno'.

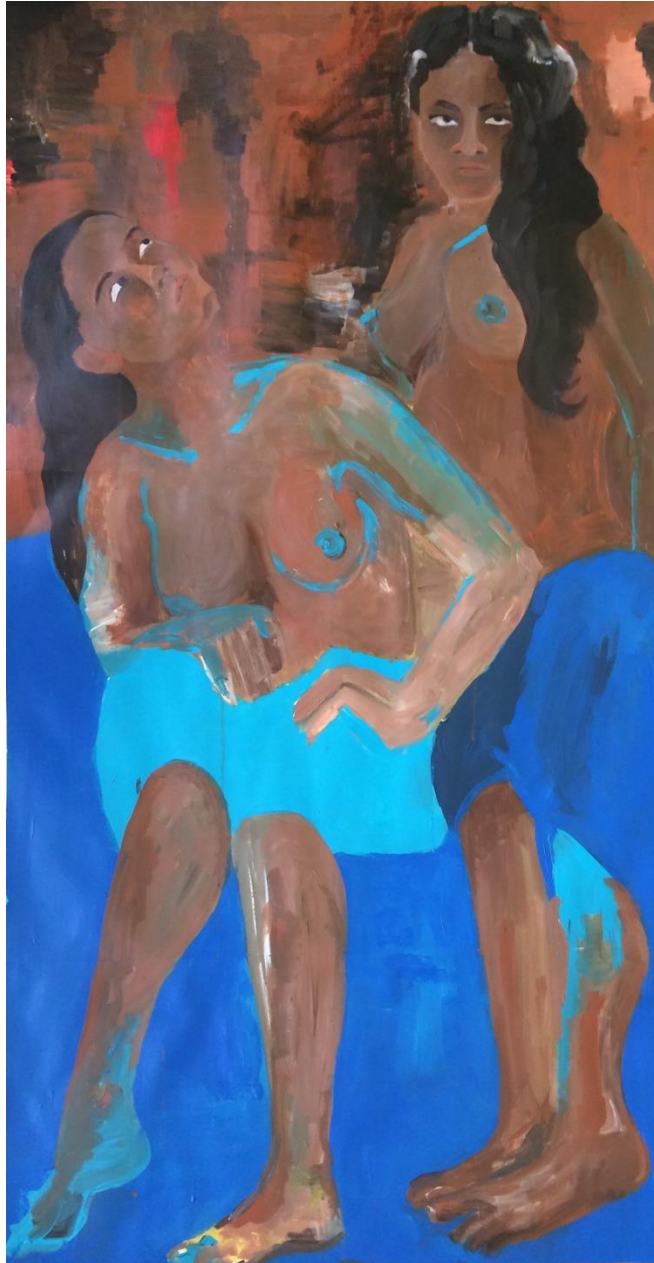
Ekspresionizem in art brut imata skupne zgodovinske reference, to je zanimanje za primitivno umetnost oziroma umetnost oddaljenih, eksotičnih krajev, ki je bila v tistih časih na evropskem ozemlju zelo popularna in iskana. Prav tako sta bila z njo dobro seznanjena van Gogh in Gauguin, ki sta s svojimi slikarskimi deli na zgoraj omenjene generacije umetnikov tudi močno vplivala.

Vzgib k abstrakciji izvira iz začetka vsake umetnosti, izpeljan pa je iz ustvarjalnosti neevropskih plemenskih kultur, ki so bile osrednji formalni in duhovni vir obeh slogov in so močno zaznamovale artikulacijo figure v ekspresionizmu in art brut-u. Prvinski izraz je v tesni povezavi z risbo otroka in figuralna distorzija je tukaj še očitnejša, saj je meja figurativnega zelo zabrisana (Gnamuš, 2010, str. 94).

Lastnosti primitivne umetnosti in otroške risbe umetnikom pridejo zelo prav, saj s pomočjo teh lažje izpostavijo bistvo slike (Gnamuš, 2010).

Ekspresionisti so močno zavračali uveljavljene kulturne norme in vrednote, zdele so se jim brezosebne, in na tej točki se spet povežejo z art brut-om, ki je prav tako zagovarjal vrednote izven ustaljenih okvirjev družbe, ustvarjalnost ljudi z različnimi duševnimi stiskami in stanji, variabilnost akademskega znanja, prav tako jih družijo skupna tema, to je eksistencializem, kar je za čas, v katerem so ustvarjali, popolnoma logično.

7 ANALIZA LASTNIH SLIKARSKIH DEL



Slika 14: Monika Pešič: *Ženski v modrem*, 2018, akril na papirju, 160 × 84 cm

Delo je nastalo v letu 2018, za nosilec sem uporabila papir, na katerega sem slikala z akrilnimi barvami, format je sestavljen iz treh papirjev enake velikosti in meri 160 × 84 cm. Likovno delo *Ženski v modrem* je koloristična slika, katere izstopajoči likovni element je barva. Delo je zelo slikovito zaradi uporabe čistih barv, ki so nanese druga ob drugi, od rjavih do modrih odtenkov, to pa ustvarja toplo-hladni kontrast. Na sliki vidimo dve ženski figuri, eno stoječo in eno sedečo. Kompozicija na sliki je centralna, njuni telesi sta obrnjeni proti gledalcu. Telesi figure sta grajeni pretežno s ploskovitimi barvnimi nanosi – nisem se ukvarjala z odslikavanjem anatomskih podrobnosti, temveč bolj s potezo in z barvnimi ploskvami – z uporabo barvne modelacije je prikazan minimalni volumen trupa obeh žensk.

Na obrazu sedeče ženske so razvidne obrazne linije, ki govorijo o diagonalnem pogledu. To tudi določa kompozicijo, ki je sicer centralna, pa vendar malce diagonalna, saj se prekržana noga leve figure diagonalno sestavi z glavo stoječe figure. To nam daje občutek rahlo diagonalne kompozicije. Prostor in globino dojemamo na ploskovit način, prisotno pa je tudi znatno prekrivanje figur.



Slika 15: Ženski v modrem: prikaz kompozicije

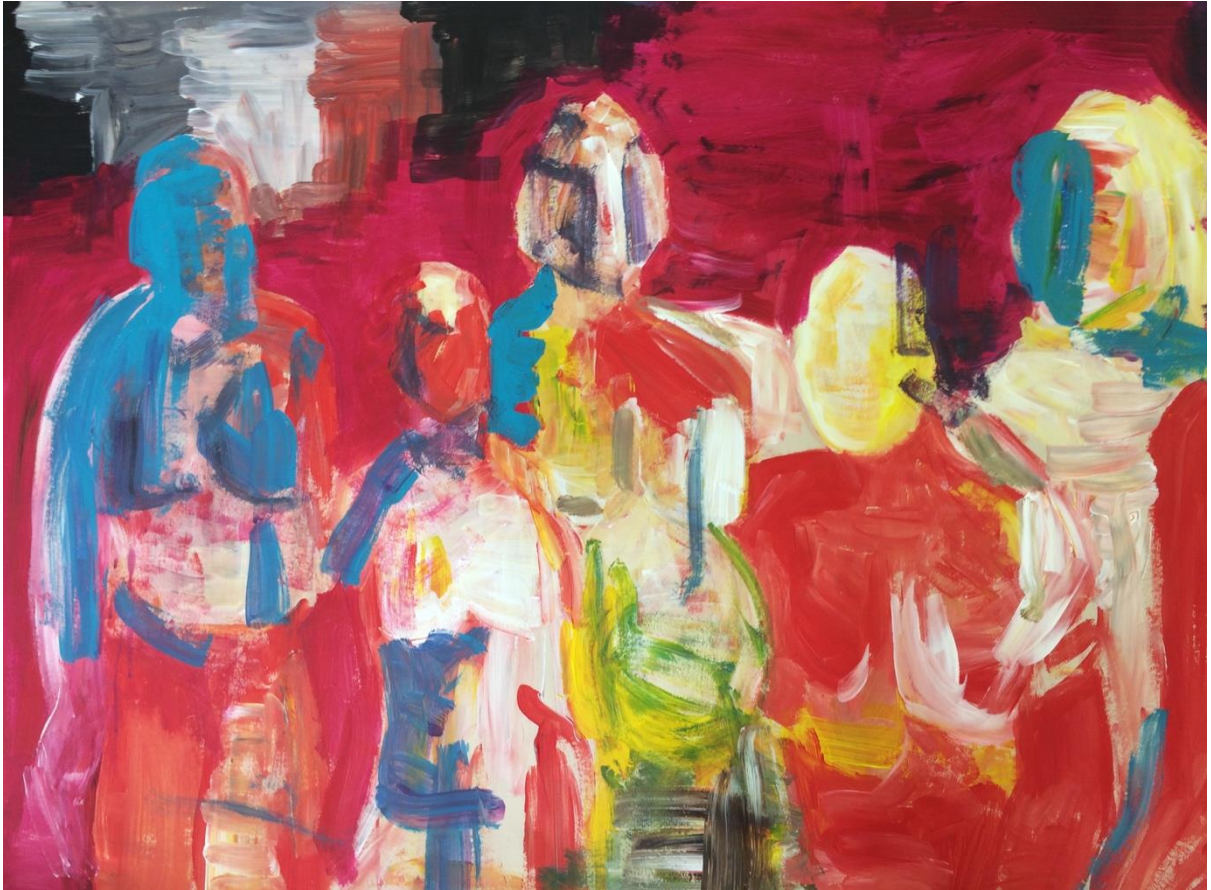
Ozadje slike je z barvo razdeljeno na dva dela. Na zgornjem delu prevladujejo rjavi barvni odtenki (žgana umbra, naravna umbra in žgana siena), ki so z impulzivno kretnjo nanesti drug ob drugega, skupaj pa ustvarjajo vibratno ozadje. Spodnji del ozadja (pobarvan) je odslikan v skoraj enotnem odtenku (v modri) in deluje močno ploskovit. Kombinacijo temno modrega ozadja in različnih rjavih tonov na figurah med seboj povezujejo in tudi poudarjajo turkizne linije, ki obrobajo prsi ženske na levi in njeno ključnico, v spodnjem delu slike pa se vidi sproščena poteza čopiča in nanos barve na skoraj otroški način, v smislu, da je poteza narejena, še preden jo je razum uspel zaznati. Ker sta ženski naslikani v podobnih rjavih tonih kakor zgornji del ozadja, se z ozadjem v tem delu močno povežeta. Sprva sem si za ogrodje natisnila izhodiščno fotografijo dveh polinezijskih žensk v tej poziciji in skicirala njuni drži, kasneje pa sem sliko zgradila po lastnem režimu, pri čemer sem se posluževala goste barve, ki sem jo na slikovno ploskev nanašala z debelim čopičem. Pri tiskanju fotografije se je zgodilo to, da se je spodnja polovica slike odtisnila v modrosivih odtenkih, kar sem v lastnem prikazu te slike skušala izkoristiti.



Slika 16: Izhodiščna fotografija

To je tisti element, ki me najbolj povezuje z ekspresionističnim slikarstvom – ekspresionistična gestikulacija, ki je vidna v skoraj vseh mojih delih. Poleg tega pa so v telesa figur vnesene nasičene barve, kar povzroči, da nanosi čistih modrih odtenkov bolj žarijo. Motiv figure, personaliziran ali depersonaliziran, se v mojih delih pojavlja kot konstanta in kot ogrodje, ki mi omogoča slikarsko izgradnjo slike. Modernistična manira se v delih odraža skozi nekonvencionalno uporabo barve, v smislu, da dovoljuje popolno abstrahiranje figure skozi gesto in barvo in zmore odstopati od standardnih pravil anatomskosti oziroma da ta pravila uporabim minimalno, le toliko, da gledalec motiv prepozna.

To delo je bilo moja prva večja slika, ki sem jo naslikala. Slikanje na večji format mi omogoča boljši stik s slikovno površino, saj ko uporabiš format, večji od sebe, roki onemogočiš, da slika po že ustaljenih načinih, temveč začne sodelovati s tabo celo telo, in to me fascinira.



Slika 17: Monika Pešič: *Dogodek*, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm

Dogodek je likovno delo, narejeno v akrilni tehniki, za nosilec sem uporabila ekološki papir. Delo prikazuje peterico abstrahiranih figur, ki so konfrontirane z gledalcem. Na sliki je glavna likovna prvina barva, ki določa ostale orisne in orisane likovne prvine. Na sliki prevladujejo tople barve, kot so rdeča, magenta, rumena in oranžna, ki je posledica mešanja. S takšnimi barvami običajno dosežem rahlo napetost v razpoloženju slike. Barve so ekspresivno položene druga ob drugo in med seboj tvorijo odnose, razpoloženja, nasičenost. Modro sem tokrat uporabila kot konturo, ki orisuje določene dele telesa figure, rumeno pa za spodnji nanos teles, kar povzroči, da druge barve stopijo v ospredje in zažarijo, podoben učinek ustvari bela v kombinaciji z rumeno in rdečo skupaj. Prvi in drugi plan slike se zaradi barvnih ploskev združita v en plan in zdi se mi, da telesa figur zaznamo skupaj z barvnim ozadjem in da je med njimi precejšnja prepletenost. Delo je naslikano pastozno, a sem med samim procesom nanese tudi lazurne nanose bele, rumene in rdeče, prav tako pa je v delu vidna tekstura, ki jo za seboj pusti uporaba suhega čopiča. Globino oziroma prostor zaznamo na ploskovit način podobno kakor pri Noldejevih plesalkah ob svečah – ni iluzionističnega prikaza globine, temveč zgolj barvne poteze ali ploskve. V ozadju sem uporabila odtenke:

črna, bela, siva, rdeča. Figure so vertikalne in nanizane horizontalno čez celoten format, ki je pravokotnik. Zaradi tega prevladuje horizontalna kompozicija, saj so glave, nanizane v horizontalni liniji, prav tako figure, prostor v sliki sem zgradila s pomočjo prekrivanja. Linija v risbi je aktivna, široka in zelo gestualna, vidna je na vseh figurah, nekje se združuje v ploskve in vidimo le njene sledi, na določenih delih pa je prisotna kakor sled čopiča, spet se pojavlja kakor ravna črta, ki lebdi v sliki in je popolnoma negibna, statična.

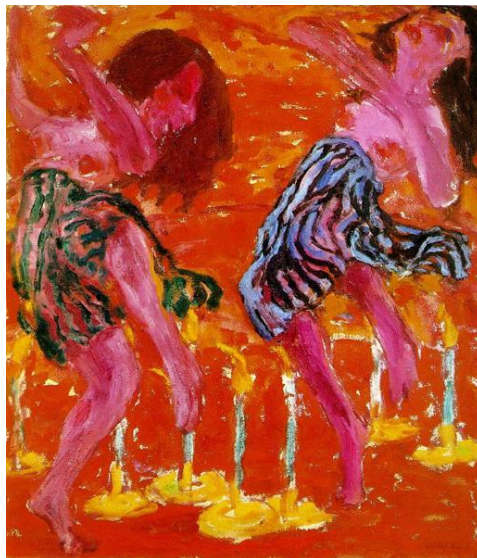


Slika 18: *Dogodek*: prikaz kompozicije

Dojemanje in manifestacija figurativnega se v tej sliki kažeta popolnoma drugače kakor v delu *Ženski v modrem*, v katerem sta anatomija in struktura slike dokaj določeni in jasni. Delo *Dogodek* vodi intuicija in menim, da je to tisto, kar me v tem delu povezuje z gibanjem art brut-a – ko umetnik vzame tisto, kar ima blizu, črpa iz globin izraza in slika intuitivno na slikovno ploskev brez predhodnega načrtovanja. Velikokrat si barve ne izberem, temveč pograbim tisto, ki je že na paleti, zaradi impulza samega, ki ga lovim med slikanjem takšnega dela. Skupina teles na sliki je depersonalizirana (podobno kakor pri Nedjarju), telesa imajo nekakšno barvno identiteto, a vendar predstavljajo neko množico, ki bi lahko delovala kakor vzajemna oblika. Na nekaterih figurah se prepoznajo posamezni deli teles, na primer na drugi čokati figuri z desne prepoznamo linije, ki označujejo prsi, ramo, in na drugih figurah ploskve, ki so del ogrodja, gradbe teles. Splošno gledano so to stilizirane, abstrahirane oblike, v katerih ne moremo prepoznati podob ljudi iz realnosti, ampak delujejo bolj kot obrisi ljudi, iz dela pa je razvidno, da gre za motiv figure, s katerim se gledalec poistoveti. Naši možgani sami povežejo dotične točke v subjektivne celote, in to je čar tudi Nedjarjeve figuralike. To dobro povzame N. Gnamuš (2010), ko zapiše: »Prvobitna ustvarjalnost je učinkovita, ker

izpostavi tiste bistvene značilnosti, ki jih avtomatično prepoznamo, kljub temu da niso verjetne, saj se razlikujejo od svoje pojavnosti v naravi.«

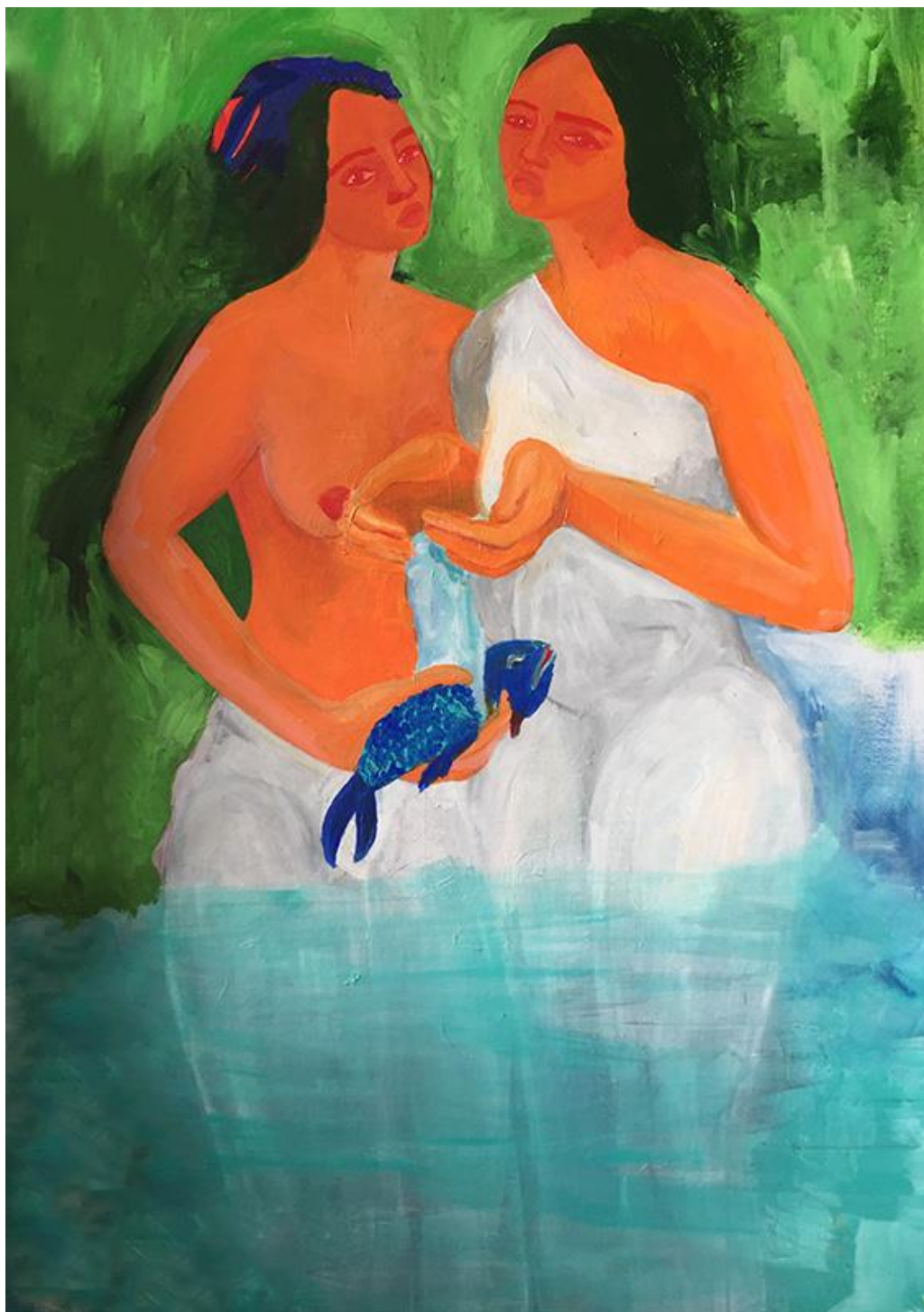
V likovnem delu *Dogodek* najdem povezavo z delom Emila Noldeja *Plesalki s svečami*, in to je barva. Obema deloma je skupna uporaba magente, kadmij rdeče, rumene, bele, modre in zelene (pri meni bolj kot posledica mešanja barv) ter tudi bele in črne. Deli sta si barvno precej podobni. Na obeh prevladujejo tople barve, ki so intenzivnejše od hladnih tonov, kar v sliki ustvarja intenzivno atmosfero. S tem se velikokrat poigravam tudi pri drugih likovnih delih, kajti uporaba tople barve v kombinaciji s še eno toplo barvo največkrat rezultira v močnem žarenju, ki kar bode v oči. Povezava med figurami ni vidna na prvi pogled. Telesa figur so na obeh delih abstrahirana, a vendar lahko Noldejevim plesalkam pripišemo tako spol kot nekaj anatomskih značilnosti, figure na *Dogodku* pa svojo identiteto malce zakrivajo. Vendar so si barvno spet medsebojno podobni, kajti oboji so zgrajeni iz rdečih in magenta tonov, ki so potem s pomočjo barvne modelacije dodelani, čez njih pa sta na obeh slikah uporabljeni modra in zelena. Na obeh slikah ostajajo vidne sledi čopiča, ki ustvarjajo svoje teksture in posledično svoje oblike, vidni so barvni nanosi, lazurni, pastozni, z debelim čopičem, impulzivni, nekateri sledijo ritmu, drugi pa so povsem samosvoji.



Slika 19: Emil Nolde: *Plesalki s svečami*, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm



Slika 20: Monika Pešič: *Dogodek*, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm

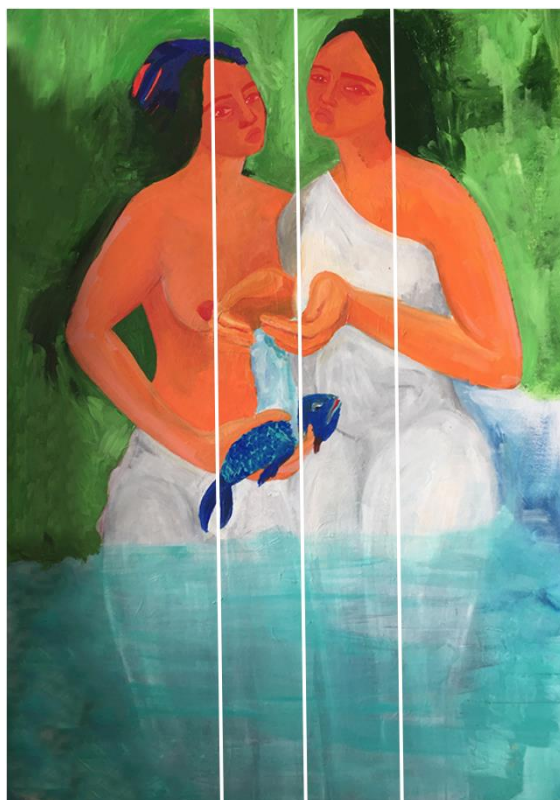


Slika 21: Monika Pešič: *Mati in hči*, 2019, akril na lepenki, 165 × 90 cm

Delo z naslovom *Mati in hči* sem mnogokrat preslikala, v samem procesu dela se je precej spreminjalo. Za nosilec sem uporabila debelejšo lepenko, ki sem jo premazala z belo barvo, da bi ustvarila dobre pogoje za nadaljnje nanašanje barve. Lepenka se je med procesom zelo krčila in vihala. Spodaj lahko vidimo nekaj različic te slike med delom, torej celoten proces

nastanka. Tako kot za delo *Ženski v modrem* sem tudi za to delo natisnila izhodiščno fotografijo, ki mi je pomagala predvsem pri izgradnji kompozicije.

V tem delu gre za dve ženski figuri, ki gledata v gledalca. Ženski stojita v vodi in sta sredi svojega opravila – umivanja ribe. Ženska na levi, mlajša ženska (hči) drži ribo, ženska na desni (mati) pa nanjo zлива vodo. Ženski nosita dolga bela oblačila, mlajša ima razgaljen zgornji del telesa, a vendar zaradi prekrivanja to ni zelo izrazito. Gre za kombinirano kompozicijo, saj se prepletata tako centralna kot vertikalna postavitev, ženski sta postavljeni na sredino slikovne površine, njuni telesi pa sta močno vertikalni in se raztezata čez celoten format. Prostor in globino zaznamo zelo ploskovito, glavni prostorski ključ pa je prekrivanje. Mati s svojim telesom prekriva hčer, gledalec pa dobi občutek, da je hči pomaknjena malce nazaj.



Slika 22: *Mati in hči*: prikaz kompozicije

Barva je glavni element tega dela, oranžna (na telesih figur) in zelena v ozadju, obe sta naneseni pastozno, še posebej na ozadju je nanos debelejši. Turkizno modra je precej razredčena in lazurno nanesena na slikovno ploskev, s čimer sem želela dobiti učinek vode. Skoraj v vse barve sem mešala belo in rjavo, zato so barve nasičene. Podrobnost listja na glavi leve ženske figure pa vsebuje čisti barvi (temno modro in rdečo), zato ob nasičenih barvah

malce izstopi. V delu prevladuje komplementarni kontrast (modra-oranžna, rdeča-zelena). Za lase sem uporabila temno zeleno, prav tako za ozadje, kar figurama omogoča, da se povežeta z ozadjem. Delo je precej veliko, meri 165×90 cm. V samem motivu opazimo tudi nekaj simbolike. Vidimo, da so v centru slike riba in roka, ki ribo drži, ter roka, ki ribo umiva z vodo. V mojem slikarstvu je veliko elementov primitivnega slikarstva, ki je bilo vedno povezano z verovanji in s simboli, ki nakazujejo na bogove, pojme, verovanja. Tukaj kot možnost dajem v center slike ribo in gledalca pozivam, da razmisli o vsem, kar bi riba lahko predstavljala. Meni riba predstavlja emocionalni del človeka, vodo, ki teče, je spremenljiva, in pa tudi skrivnosti človeških globin. Povezujem jo tudi z ženskami, astrološkimi znamenji in ostalimi vodnimi živalmi, ki me izjemno fascinirajo, zanima pa me predvsem posameznik, ki je postavljen pred določeno simboliko – kako jo doživlja skozi lastne oči glede na svoje ozadje in kulturni prostor, iz katerega prihaja.

Iz knjige *Slovar simbolov* avtorja J. Chevallierja (1993) v nadaljevanju navajam nekaj možnih interpretacij ribe, in sicer avtor pravi takole: »Riba je seveda simbol elementa Vode, v kateri živi. Ribe so klesali v podnožja nagrobnih spomenikov, s čimer so dali vedeti, da plavajo v podzemnem svetu. Riba je torej simbol vode, na njej jezdi Varuna (hindujski bog dežja in zakona, ki je skrbel, da se je Sonce gibalo), povezana je z rojstvom in s ciklično obnovo – manifestacija nastaja na vodni površini. Riba je v krščanstvu posebitev Odrešenika in orodje Razodetja. Kristus je pogosto prikazan kot ribič, kristjani pa so ribe, kajti voda pri krstu je njihov naravni element in instrument njihove regeneracije – riba simbolizira Kristusa. V indijski mitologiji pa riba reši boga Višnuja in mu potem razodene vso sveto znanost. Svete ribe starega Egipta potrjujejo enako simboliko, riba izrecno velja za Razodevalca. Tema o odrešeniku delfinu je bila v Grčiji zelo znana: delfini so rešili Antiona po brodolomu. Delfin je povezan s čaščenjem Apolona in po njem se imenujejo Delfi. Riba je simbol življenja in plodnosti, ker se tako hitro množi in ker ima neskončno veliko iker. Simbol se hitro spremeni na duhovnem področju. V daljnovzhodni mitologiji ribe plavajo v parih, zato torej so simbol zakonske zveze. Tudi islam povezuje ribo s predstavo o plodnosti. S čaranjem, pri katerem se uporabljajo ribe, je mogoče priklicati dež; riba je povezana z blaginjo in dobro znamenje je, če človek sanja, da je ribo. Bog ljubezni v sanskrtu ima ribo za svoj simbol, prav tako je bila riba v stari Mali Aziji oče in mati vseh ljudi in se zato ni smela jesti. Na Kitajskem je riba simbol sreče. V stari vedski astrologiji pa nastopa kot dvanajsto in zadnje znamenje zodiaka in simbolizira psihizem, tisti mračni notranji svet in tudi z naravo, ki ji manjka stanovitnosti in je zelo spremenljiva za vtise« (str. 510). V tem primeru se mi zdi pomembno poudariti, da

v mojem delu riba nima nikakršne povezave s krščanstvom in razložila bom še, zakaj točno se ribo največkrat povezuje s krščanstvom.

Grško besedo 'ihtus', ki pomeni riba, so imeli kristjani za ideogram, v katerem je vsaka začetnica besede pomenila Jezus Kristus, sin Boga, Odrešenik (Iesus Hristos Teu Uios Soter) – od tod številne simbolične predstavitve ribe na starih krščanskih spomenikih (zlasti nagrobnih). Riba je navdihnila bogato ikonografijo med krščanskimi umetniki (Chevalier, 1993, str. 510). Riba je v mojem delu tukaj zgolj kot žival in z njo sem želela poudariti opravilo, ki se je včasih izvajalo na prostem, torej umivanje hrane – z njo sem želela poudariti neko prvinskost, eksotičnost, izvor žensk, torej kraj, na katerem se to še vedno izvaja na prostem.



Slika 23: *Mati in hči*: podrobnost

Med nastajanjem del *Mati in hči* ter *Ženski v modrem* sem se osredotočala predvsem na način, kako upodobiti ženske, želela sem, da s pomočjo barve in geste dobijo zamišljena razpoloženja in obraze. O ženskah se veliko sprašujem: kako se počutijo, kako delujejo, kako iščejo rešitve, kako komunicirajo, kako se počutijo ena ob drugi in kako se same počutijo v vlogi ženske, prav tako sem se spraševala in delala na sebi kot ženski. V tem likovnem delu gre za dve ženski pri njunem opravilu, izraz na njunih obrazih odraža nejevoljnost. Moje slikarstvo je trenutno močno vezano na študijo modernistične barvne ekspresije, ploskovitost in abstrahirano figuraliko. Moje slikarstvo se običajno začne pri ljudeh, ob tem se zabavam oziroma imam občutek, da je prisotnost neke telesnosti v sliki tisto, kar vanjo vnese zavest, čeprav morda le za trenutek, nato se začne tisti del, v katerem včasih po občutku, včasih s premislekom sestavljam figure in barve v skupne odnose.



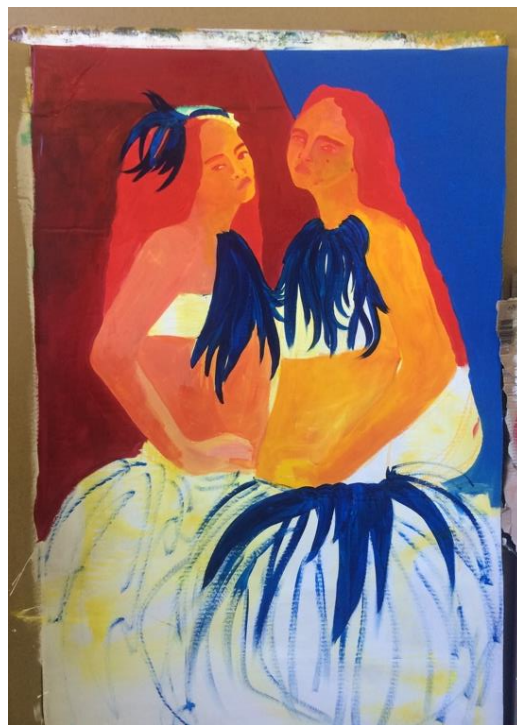
Slika 24: Izhodiščna fotografija

Pri likovnem delu *Mati in hči* je bil bistvenega pomena predvsem proces dela. V prvotni verziji (*Proces 1*) sem vzela izhodiščno fotografijo dveh polinezijskih žensk, fotografija mi je služila predvsem za gradnjo kompozicije, torej kam in kako bom umestila figuri na slikovno ploskev. Z rumeno barvo sem z debelejšim čopičem naslikala ogrodje figur ter si začrtala glavne elemente, kasneje pa sem začela slikati njuno ozadje. Slika *Proces 2* prikazuje, kako med samim procesom usklajujem barve med seboj. Ko sta bila *Proces 1* in *Proces 2* izvedena, sem ugotovila, da sem z barvo preveč na gosto zapolnila slikovno ploskev in tako slikovni površini vzela belino oziroma izgubila elemente, ki nastanejo spontano med samim delom. V sliki *Proces 4* pa sem z uporabo bele barve, ki sem jo uporabila za obleki žensk, skušala vrniti nekaj izgubljene svežine. Z barvno modelacijo sem na figurah skušala nakazati nekaj osnovnih anatomskih značilnosti in ob tem v osrednji del slike vključila tudi simbolično ribo. Dela kar nisem mogla zaključiti in menim, da je še vedno nezaključeno oziroma v izdelavi. Kar je pri tem delu zanimivo, je tudi nosilec – lepenka, katere format je bil prvotno v obliki križa. Razmišljala sem, da bi naredila triptih, kajti format mi je to omogočal, na koncu pa sem se odločila, da stranici odrežem. Figuri na sliki sta se neprestano spreminjali in vsak dan sta imeli nov izraz na obrazu. V tem delu je proces dela ključen prav zato, ker je zanimivo, kaj vse se je s figurami, z barvami in s kompozicijo ter z gesto dogajalo, koliko usklajevanja, redukcije in dodajanja ter prevpraševanja je bilo treba, da sem izdelala končno verzijo. Pri tem delu sem neprestano razmišljala, kako poenotiti oziroma povezati nekoliko prepoznavnejši telesi, ki sta bili skozi nastajanje bližje realističnemu svetu, medtem ko je

ozadje nenehno doživljalo burne nanose barve, ki so se močno odmikali od prepoznavnega, kar me je neprestano motilo. Morala sem se odločiti za način, ki mu bom sledila, in tako je nastala zadnja verzija dveh ženskih figur, ki stojita v vodi, z zelenim ozadjem, na katerem so vidni moja poteza in pastozni barvni nanosi.



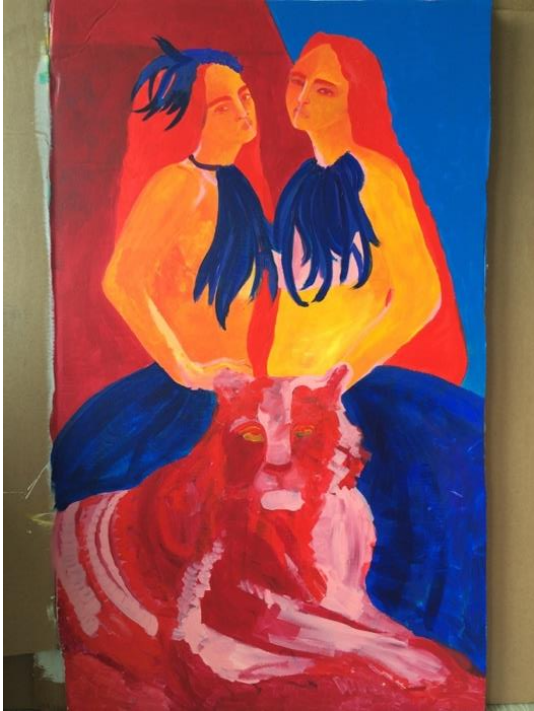
Slika 25: Proces 1



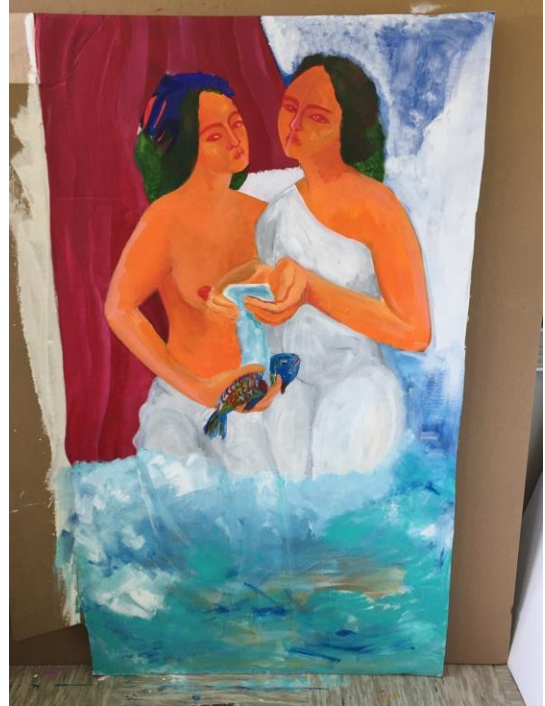
Slika 26: Proces 2



Slika 27: Proces 2: podrobnost



Slika 28: Proces 3



Slika 29: Proces 4

8 ZAKLJUČEK

Gnamuš (2010) zapiše: »Malraux je razmišljal, da se je moderna umetnost rodila na dan, ko se je ideja umetnosti ločila od ideje lepote« (str. 91).

Pripadnike ekspresionizma in art brut-a sem si za podrobnejšo analizo izbrala, ker menim, da njihova dela in vrednote, za katere so se borili, pomembno reflektirajo duh sodobnega časa. Ekspresionistično slikarstvo in gibanje art brut se zopet vračata k ljudem, družbi in vsakdanjemu življenju v njej. Nosita vprašanja in nudita nekatere odgovore na aktualne teme, kot so na primer nezadovoljstvo nad političnimi strukturami, prestrukturiranje in prevpraševanje danes že zdavnaj izgubljenih vrednot in medsebojnih odnosov, odnosov do sočloveka. Vse te teme sodijo v kontekst aktivnega državljanstva in so odgovornost vsakega človeka, hkrati pa nam pomagajo bolje razumeti tako moderno kot sodobno umetnost ter umetnost nasploh, ki je srčika kulture in v kateri moramo aktivno participirati (Kemperl, 2013).

Gibanji art brut in ekspresionizem nas opominjata na genialna umetniška dela, ki so takrat močno zaznamovala ljudi s svojo drugačnostjo in v katerih se je ideja o umetnosti res lahko ločila od ideje lepote ter s tem doprinesla h kritičnosti in k rekonstrukciji vrednot, predvsem pa k upodabljanju figuralike na nov, inovativen, slikovit način, revolucionaren zaradi uporabe močnih barv, ki gledalca v trenutku naredijo prisotnega zaradi intenzivnosti doživljanja.

Svoja dela povezujem s tem gibanjem in slikarskim slogom prav zato, ker se naša raziskovanja stikajo, prvo skozi ekspresivno slikanje z močnimi barvami, raziskovanje kolorističnega slikanja in nasploh barvnih zmožnosti na slikovni ploskvi. Naslednja skupna točka je gotovo vključevanje figuralike (s slikanjem modelov ali domišljjskih oseb), prav tako vključevanje gestualnosti, elementov spontanosti, uporaba naključnih materialov, ki so jih našli. Z art brut-om sem našla vez, ko sem prvič naslikala sliko z zaprtimi očmi, jo obrnila na glavo in slikala na ta način. To je rezultiralo v tem, da intuicija prehitel razum, prav tako je impulzivno slikanje rezultiralo v velikokrat popolnoma neprepoznavni figuraliki na slikovni ploskvi, kar je sprožilo vprašanja, kako malo je treba, da možgani povežejo delčke v celoto. Moje zanimanje za telo se je razvijalo sočasno z barvo in zdi se mi, da so se včasih iz teh

impulzivnih barvnih nanosov izvila prav pohabljenega telesa, a so s tem pridobila na izrazu in razpoloženju slike v kombinaciji z barvo. Menim, da sta mi bila v mojem ustvarjanju pri raziskovanju telesa najbolj v pomoč prav art brut s svojim prvinskim izrazom in ekspresionizem s svojimi figurativnimi deformacijami, za katere imamo še vedno občutek, da je vse na svojem mestu, in barvo, ki poudarja psihološke kvalitete slike, ki žari tako močno, da imamo občutek, da jo lahko kar vdihnemo.

9 VIRI IN LITERATURA

1. Arnason H., H. (1986). *A history of modern art: painting, sculpture, architecture, photography*. London: Harry N. Abrams.
2. Chevalier J. in Gheerbrant A., (1993). *Slovar simbolov*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
3. Fischer W.G., (1999). *Egon Schiele*. Köln: Taschen.
4. Elger, D. (2007). *Expressionism*. Köln: Taschen GmbH.
5. Gnamuš, N. (2010). *Slikovni modeli modernizma*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
6. Joachimides, Christos M. (1997). *The age of modernism-art in the 20th century*. Stuttgart, G. Hatje, Berlin: Zeitgest, cop.
7. Lynton, N. (1994). *Zgodba moderne umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
8. Magdalena M. Moeller (1993). *Ernst Ludwig Kirchner*. Die Straßenszenen 1913–1915. München.
9. Maurice Merleau-Ponty (2006). *Fenomenologija zaznave*. Ljubljana: Študentska založba.
10. Muhovič, J. (2015). *Leksikon likovne teorije*. Celje: Celjska Mohorjeva družba.
11. Selz, P. (1962). *The Work of Jean Dubuffet, with Texts by the Artist*. New York: New York Museum of Modern Art.
12. Panofsky, E. (1994). *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
13. Piery, L., (2001). *Art brut: the origins of outsider art*. Paris: Flammarion.
14. Weiss, Allen S. (1992). *Shattered forms: art brut, phantasms, modernism*. New York: State University.

9.1 INTERNETNI VIRI

Avgikos, J. (1946). *Jean Dubuffet*. Pridobljeno junija 2019

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

Hess, H. (2011). *Emil Nolde*. Pridobljeno junija 2019

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-4327.html

Wikipedia. (2018). *Louis Soutter*. Pridobljeno junija 2019

https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Soutter

Moroz, S. (2017). *Michel Nedjar*. Pridobljeno junija 2019

<https://www.artforum.com/picks/lille-metropole-musee-d-art-moderne-lam-67583>

R. (ni znano). *Gestualno slikarstvo*. Pridobljeno junija 2019

http://www.pojmovnik.si/koncept/gestualno_slikarstvo/

Schiele, E. (1911). *Moa*. Pridobljeno junija 2019

<https://artsandculture.google.com/asset/moa/PQE-hlt7gOLQJA>

Kemperl, M. (2013). *Sodobna umetnost in državljanska vzgoja – vprašanje mogočih medpredmetnih povezav na vsebinski ravni*. *CEPS journal: Center for Educational Policy Studies Journal*, ISSN 1855–9719, 2013, vol. 3, no. 1, str. 97–118. Pridobljeno junija 2019

<http://pefprints.pef.uni-lj.si/id/eprint/1390>

9.2 VIRI SLIKOVNEGA GRADIVA

Slika 1: Ernst Ludwig Kirchner, *Berlinska ulična scena*, 1913, olje na platnu, 121 × 95 cm, Brücke Museum, Berlin, pridobljeno junija 2019

<https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/berlin-street-scene-1914>

Slika 2: Ernst Ludwig Kirchner: prikaz kompozicije

Slika 3: Egon Schiele, *Moa*, 1911, akvarel in svinčnik na papirju, zasebna zbirka Rudolfa Leopolda, pridobljeno junija 2019 <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/moa-1911>

Slika 4: Egon Schiele: prikaz kompozicije

Slika 5: Emil Nolde, *Plesalki s svečami*, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm, pridobljeno junija 2019 <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/candle-dancers-1912>

Slika 6: Emil Nolde: prikaz kompozicije

Slika 7: Jean Dubuffet, *Volja do moči*, 1946, olja, pesek, steklo in vrv na platnu, 116, 2 × 89 cm, Guggenheim Museum, New York, pridobljeno junija 2019

<https://www.guggenheim.org/artwork/1102>

Slika 8: Louis Soutter, *Maske*, olje in tuš na papirju, 29 × 44 cm, 1930–1937, zasebna zbirka, pridobljeno junija 2019 <https://www.wikiart.org/en/louis-soutter/masks>

Slika 9: Louis Soutter: prikaz kompozicije

Slika 10: Le Corbusier, Unité d'habitation, 1940, Marseille, Francija, pridobljeno julija 2019 <http://www.uncubemagazine.com/blog/10272227>

Slika 11: Michel Nedjar, *Brez naslova*, 1990, mešani mediji na papirju, 107, 5 × 65 cm, pridobljeno julija 2019 <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/0E7D754571B757BA>

Slika 12: Michel Nedjar: prikaz kompozicije

Slika 13: Michel Nedjar, *Brez naslova*, 1977–78, barvane tkanine, 23 × 14 × 4 cm, LAM <https://www.artforum.com/picks/lille-metropole-musee-d-art-moderne-lam-67583>

Slika 14: Monika Pešič, *Ženski v modrem*, 2018, akril na papirju, 160 × 84 cm

Slika 15: *Ženski v modrem*: prikaz kompozicije

Slika 16: Izhodiščna fotografija, pridobljeno junija 2019 <http://thegrid.soup.io/tag/natgeo>

Slika 17: Monika Pešič, *Dogodek*, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm

Slika 18: *Dogodek*: prikaz kompozicije

Slika 19: Emil Nolde, *Plesalki s svečami*, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm, pridobljeno junija 2019 <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/candle-dancers-1912>

Slika 20: Monika Pešič, *Dogodek*, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm

Slika 21: *Dogodek*: prikaz kompozicije

Slika 22: Monika Pešič, *Mati in hči*, 2019, akril na lepenki, 165 × 90 cm

Slika 23: *Mati in hči*: prikaz kompozicije

Slika 24: *Proces 1*

Slika 25: *Proces 2*

Slika 26: *Proces 2*: podrobnost

Slika 27: *Proces 3*

Slika 28: *Proces 4*

Slika 29: Izhodiščna fotografija, pridobljeno junija 2019

<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2449878/Make-artist-Francois-Nars-opens-French-Polynesia-island-new-book.html>

9.3 KAZALO SLIK

| | |
|---|--------|
| Slika 1: Ernst Ludwig Kirchner: Berlinska ulična scena, 1913, olje na platnu, 121 × 95 cm, Brücke Museum, Berlin..... | - 3 - |
| Slika 2: Berlinska ulična scena: prikaz kompozicije..... | - 5 - |
| Slika 3: Egon Schiele: Moa, 1911, akvarel in svinčnik na papirju, zasebna zbirka Rudolfa Leopolda, Dunaj | - 7 - |
| Slika 4: Moa: prikaz kompozicije..... | - 9 - |
| Slika 5: Emil Nolde: Plesalki s svečami, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm..... | - 12 - |
| Slika 6: Plesalki s svečami: prikaz kompozicije..... | - 14 - |
| Slika 7: Jean Dubuffet: Volja do moči, 1946, olja, pesek, steklo in vrv na platnu, 116, 2 x 89 cm, Guggenheim Museum, New York..... | - 17 - |
| Slika 8: Louis Soutter: Maske, 1930–1937, olje in tuš na papirju, 29 × 44 cm, zasebna zbirka, Francija..... | - 20 - |
| Slika 9: Maske: prikaz kompozicije | - 22 - |
| Slika 10: Le Corbusier: Unité d'habitation, 1940, Marseille, Francija..... | - 23 - |
| Slika 11: Michel Nedjar: Brez naslova, 1990, mešani mediji na papirju, 107,5 × 65 cm... - | 24 - |
| Slika 12: Brez naslova: prikaz kompozicije | - 26 - |
| Slika 13: Michel Nedjar: Brez naslova, 1977–78, barvane tkanine, 23 × 14 × 4 cm, Lille metropole musée d'art modern (LAM)..... | - 27 - |
| Slika 14: Monika Pešič: Ženski v modrem, 2018, akril na papirju, 160 × 84 cm..... | - 34 - |
| Slika 15: Ženski v modrem: prikaz kompozicije..... | - 35 - |
| Slika 16: Izhodiščna fotografija..... | - 36 - |
| Slika 17: Monika Pešič: Dogodek, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm..... | - 37 - |
| Slika 18: Dogodek: prikaz kompozicije | - 38 - |
| Slika 19: Emil Nolde: Plesalki s svečami, 1912, olje na platnu, 100,5 × 86,5 cm..... | - 40 - |
| Slika 20: Monika Pešič: Dogodek, 2019, akril na papirju, 85 × 60 cm..... | - 41 - |
| Slika 21: Monika Pešič: Mati in hči, 2019, akril na lepenki, 165 × 90 cm | - 42 - |
| Slika 22: Mati in hči: prikaz kompozicije | - 43 - |
| Slika 23: Mati in hči: podrobnost | - 45 - |
| Slika 24: Izhodiščna fotografija..... | - 46 - |
| Slika 25: Proces 1 | - 47 - |
| Slika 26: Proces 2 | - 47 - |
| Slika 27: Proces 2: podrobnost | - 47 - |
| Slika 28: Proces 3 | - 48 - |
| Slika 29: Proces 4 | - 48 - |

