

UNIVERZA V LJUBLJANI

PEDAGOŠKA FAKULTETA

ŠTUDIJSKI PROGRAM: LIKOVNA PEDAGOGIKA

Med keramiko in kiparstvom

DIPLOMSKO DELO

Mentorja:

Red. prof. mag. Roman Makše

Asistent dr. Robert Potočnik

JAN OUTRATA

Ljubljana, avgust, 2016

VSEBINA:

POVZETEK	4
ABSTRACT	5
UVOD	6
1. TEORETIČNI DEL	7
1.1. IZVOR KERAMIČNE FORME IN OBLIKE	7
1.2. NAČINI IZDELAVE KERAMIČNE POSODE	12
1.3. DODELAVA POVRŠINE	15
1.4. TEHNOLOGIJA ŽGANJA	18
1.5. OSNOVNE OBLIKOVNE SKUPINE UPORABNE KERAMIKE	21
1.6. KLASIFIKACIJA OBLIK KERAMIČNE POSODE	23
1.7. MORFOLOGIJA KERAMIČNE POSODE	26
1.8. KERAMIČNO KIPARSTVO IN KIPARSTVO IZ GLINE	29
1.9. KIPARSTVO IZ GLINE SKOZI ČAS	31
2. LASTNO DELO	33
2.1. CEREMONIJA PITJA ČAJA	33
2.2. GAUGUINOV SIMBOLIZEM	35
2.3. JOAN MIRÓ: LABIRINT	38
2.4. LASTNO DELO	46
3. PRAKTIČNO-PEDAGOŠKI DEL	49
3.1. GLINA V ŠOLI.....	49

3.2.	PODROBNA UČNA PRIPRAVA	55
3.3.	PREDSTAVITEV IZDELKOV UČENCEV	61
3.4.	ANALIZA NASTOPA	63
 SEZNAM LITERATURE		65
 PRILOGA		66

POVZETEK

Že od ranega človeštva je keramika v pomoč ljudem. Kakor se je človeštvo razvijalo, tako so njegove potrebe naraščale, zato je keramika razvila neskončno število oblik. S svojim izvorom v praktičnem nam sugerira uporabnost, zato nam beseda keramika še vedno priključuje v spomin posodo, uporabno keramiko s katero imamo največ opraviti. Uporabna posoda je začetek in osnova keramike. Enostavna posoda se razvije v sestavljeno, ta v še bolj zapleteno. Prostoročnemu oblikovanju se pridružijo še druge tehnike izdelave, odtiskovanje in odlivanje v kalup, oblikovanje na vretenu. Površina postaja vedno pomembnejša. Z uporabo barvnih glazur se keramika preveša v slikarstvo, z dodatkom modeliranih aplikacij pa drsi v kiparstvo, dokler ta ne prevlada nad posodo. Posoda postane neuporabna, postane kip. Keramični kip na koncu postane samoreferenčen. Repräsentira (misli) samega sebe, preverja možnosti in zahteve materiala ter tehnološke postopke, iz katerih sestoji.

ABSTRACT

Already from early ages of mankind ceramics has a purpose of making life easier for people. As mankind evolved, so did its needs and ceramics evolved an infinite number of forms. With its origin in the practical aspect it suggests its usefulness and therefore the word ceramics still evokes to memory a pot, a functional ceramics, which we deal with the most. A functional pot is the beginning and basis of ceramics. A simple pot evolves into combined and further into an even more complex one. A hand-free design is joined by other manufacturing techniques, pressing and casting into a mould, wheel throwing technique. The surface is becoming increasingly important. With the use of color glazes the ceramics is becoming painting, with the addition of modeled applications it is slipping into sculpting until it prevails over the pot. The pot becomes useless, it becomes a sculpture. Finally, a ceramic sculpture becomes self-referential. It represents (thinks) itself, it explores options and requirements of the material and technological procedures it is made of.

UVOD

Preden sem začel pisati, sem si to diplomsko delo predstavljal kot vseobsegajoče, objektivno pisanje o keramiki. Vendar sem kmalu uvidel, da to ne gre. Zato sem izbral formo potovanja in se prepustil toku, ki me je vodil od primera, teorije, eseja do sorodnega primera, teorije in eseja. Na tak način sem spletel za bralca dovolj odprto zgodbo o keramiki in kiparstvu, da jo lahko dopolni in raziskuje po svojih močeh. Ne delam si utvar, da je moje pisanje popolno, še več, vem, da je samo majhen del Vsega, kar se da povedati o tem predmetu. Pa vseeno, nekako sem napisal kar se mi je razkrilo kot bistveno.

V teoretičnem delu sem raziskal izvore keramične forme in vplive na obliko ter samo obliko keramične posode, prav tako pa tudi tehnologijo keramike. Teoretični del torej ponuja pregled oblikovnih možnosti, je nekakšen vodnik po keramičnem zemljevidu. Pomembna je misel o keramičnih fonemih, keramičnih praformah brez katerih keramika, posoda ali kip iz gline ne obstaja. Prav ti osnovni gradniki in možnosti, ki jih premore glina so pomembne za kiparstvo. Dobro kiparstvo namreč izkorišča možnosti materiala in ga na ta način razkaže, ga naredi pomenljivega. Podobno je s tehnologijo materiala. Združevanje tehnologije in pomenljivosti materiala v višjo formo je v kiparstvu dobrodošlo, saj se na ta način lahko izognemo površinski vsebini, ilustrativnosti ideje ali pa tako dodatno podpremo pripovedno zgodbo kipa. Keramiko, to je »vse kar je narejeno iz žgane gline«, sem razdelil po svoje, na uporabno keramiko, keramično kiparstvo in kiparstvo iz žgane gline. Takšne delitve nisem zasledil še nikjer, zato je vredna vsaj malo pozornosti.

V nadaljevanju sem opisal tri »zgodbe«; o japonski keramiki, o Gauguinovem avtoportretu in zgodbo o Mirójevi keramiki velikega formata. Takšne zgodbe so vplivale na moje kiparstvo, ki ga opišem na koncu poglavja o lastnem delu.

V zadnjem, tretjem, praktično-pedagoškem delu sem pisal o vlogi gline v izobraževalnem procesu, pomembnosti tega materiala za razvoj otrok in stanju današnje percepcije keramike.

1. TEORETIČNI DEL

1.1. IZVOR KERAMIČNE FORME IN OBLIKE

Glina je eden izmed najbolj razširjenih materialov na svetu. Nenehno nastaja s preperevanjem kamnin. Zemljina skorja je v osnovi sestavljena iz vulkanskih kamnin, te izpostavljene vremenskim vplivom počasi razpadajo. Čeprav je to dolgotrajen proces, glina hitreje nastaja kot se jo porablja. Preden so spoznali, da se glina, ki je dolgo izpostavljena ognju spremeni, so raznobarvne gline uporabljali za izdelavo pigmentov s katerimi so slikali, z glino so tudi gradili ali utrjevali svoja bivališča. Na Bližnjem Vzhodu so v osmem tisočletju pred našim štetjem iz gline izdelovali na soncu posušene ali rahlo žgane figurice in celo arhitekturne strukture. Odkritje, da suha glina izpostavljena ognju spremeni kemično in fizično strukturo v trdo, odporno snov začne zgodovino keramike.¹ Ker je glina na zemeljskem površju zelo razširjen material, je njena uporaba verjetno vzniknila na več krajih istočasno, neodvisno drug od drugega. Jomon, japonska lovsko-nabiralska kultura je izdelovala keramiko že pred več kot dvanajst tisoč leti.² Nomadske kulture, verjetno zaradi stalnega premikanja, keramike niso množično uporabljale. Za ceremonialne in magične namene so izdelovali manjše antropomorfne in zoomorfne figure. Značilna je tako imenovana mati boginja s poudarjenimi spolnimi organi. Povezujejo jo z religioznimi kultmi plodnosti in obilne žetve. Z razvojem civilizacije, ko so se ljudje ustalili v stalnih naselbinah, je keramična posoda postala osnovna oprava vsake domačije. Čeprav so jo uporabljali doma kot hišno keramiko, je keramika igrala vlogo tudi v družbi. Z razvojem oblik, form in dekoracije je dosegla dvojno funkcijo, ne samo kot domači uporabni produkt, temveč tudi kot izraz v socialnem in kulturnem smislu, saj glina kot mehak material omogoča dekorativno dimenzijo kot element socialnega razmerja med posameznikom in širšo družbo, kot izraz prestiža višje družbe. Zato ima keramika velik potencial za raziskovanje tehnološkega, ekonomskega in kulturnega raziskovanja posameznih družb v preteklosti in osvetljuje kulturo v kateri je bila narejena. Če gledamo produkcijo keramike od neolitika do danes, nas raznolikost keramičnih form prepriča o nešteti možnostih uporabe gline, od instinktivnega

¹ O tem, kako je do odkritja prišlo ni znano. Verjetno je, da se je ideja izoblikovala postopoma. Veljavna teorija pravi, da so bile plitve kotanje ognjišč obložene z glino, kot rezultat je nastala preprosta posoda. Druga teorija je, da so stene pletenih košar (ali ptičjih gnezd) zamazali z glino, da bi jih naredili nepropustne za vodo ali zrnje. Ko se je glina posušila so objekt uporabili pri ognju. Kot tretja možnost se omenja ceremonialno metanje glinenih figuric v ogenj. Cooper, E., Ten Thousand Years of Pottery str. 9-10.

² Ibid. str. 8.

užitka v gnetenju voljnega materiala, do visoko sofisticirane uporabnosti sodobnih keramičnih izdelkov. V tem dolgem času je bila keramična forma podvržena številnim vplivom in dejavnikom. Keramika se je sprva razvila kot odgovor na človekove potrebe, postala je uporabna. Forma se je razvijala iz več razlogov: zahtevana je uporabnost, prisotna je religija ali nastaja kot nadomestek za objekte, ki so narejeni iz drugih, dražjih materialov. Na formo vplivajo tudi geografski in klimatski pogoji ter mnoge različice kulturnih običajev, kot tudi metode izdelave. Raznolikost ustvarjenih keramičnih izdelkov je skoraj neskončna; če se pojavi jasna potreba, se iznajde forma, ki ji služi.

Religija je močno vplivala na razvoj forme. Keramični objekti so bili narejeni že za obrede, opremo templjev in pogrebne slovesnosti najstarejših kultur. V starem egiptu je bila navada vladarja in druge mogočnike balzamirati po njihovi smrti. V procesu balzamiranja odstranjene notranje organe so shranjevali v keramičnih vrčih, ki so bili modelirani v podobah šakala (želodec), pavijana (pljuča), sokola (črevesje) in človeka (jetra).

Na glineno formo so velikokrat vplivali objekti, ki so bili narejeni iz drugih materialov. Predmeti, ki jih je tedanja družba hkratno uporabljala so bili lahko narejeni iz kovine, kamna, lesa, kosti, stekla ali gline. Vsaka kultura je spoštovala svojo hierarhijo materialov. Zaradi dostopnosti je glini pripadal nižji statusni razred, zato so posnemali predmete iz dragocenejših materialov. Kitajski porcelan je verjetno edino odkritje, ki se mu priznava precejšna vrednost. V nekaterih kulturah keramiko razumejo kot material za enkratno uporabo, kakor današnji stiropor ali papir. V nekaterih delih današnje Indije vsakdanjo lončevino po uporabi zavržejo z avoljo higijene, verske doktrine ali obojega.

Geografske razmere so odgovorne za mnoge variacije forme. Kot prvo, razpoložljivost in kakovost gline na posameznem področju določa obseg proizvodnje in značaj keramičnih izdelkov. Keramika je ponekod v Afriki videti grobe narave. Glina v tistih krajih vsebuje peščena zrna, zato dopušča samo direkten odnos. Gline, ki so voljne, dopuščajo več možnosti obdelave, zato na področjih s takšnim materialom lahko nastajajo kompleksnejše forme. Posode, ki nastajajo na višji nadmorski višini so drugačnega videza kot tiste, ki so oblikovane ob morju, ne samo zaradi vrste gline, temveč tudi zaradi tehnike žganja na višji nadmorski višini.

Klimatske razmere imajo prav tako pomembno vlogo pri oblikovanju uporabnih posod. V deželah z visokimi temperaturami in malo padavinami je voda dragocena dobrina. Posode za shranjevanje vode so oblikovane tako, da minimalizirajo izhlapevanje, imajo majhno odprtino z ozkim vratom, široko, trebušasto telo posode je izpostavljeno kondenzaciji na površini, tako, da ohranja nizko temperaturo vsebine. V hladnih deželah so oblike skodel in skled pogosto bolj zaprte kot odprte, tako, da se hrana, ki jo vsebujejo prehitro ne ohladi, poleg tega pa so vir toplote za ogrevanje rok. Keramika je v različnih klimatskih razmerah drugače prilagojena in ima nedvomno svoje značilnosti.

Na razvoj forme uporabne keramike močno vpliva kultura in življenjske navade ter način, kako se keramiko uporablja in v kakšnem okolju. V okoljih kjer je miza običajna, mora biti dno posode ravno, v drugih kulturah kjer se miza uporablja malo, so posode lahko obešene. Posode uporabljane na tak način imajo večkrat koničasto dno. Ljudstva, ki živijo na peščenih tleh za svoje posode oblikujejo polkroglasto dno, tako posodo lažje postavijo, lažje nagibajo in prestavljajo. Posoda s tako oblikovanim dnom navadno stoji na pletenem prstanu, ki še olajša nalivanje. Posode s koničastim ali oblim dnom se mnogo lažje vkoplje, kar je prednost, če vsebujejo živila, ki morajo biti shranjena na hladnem (amfora). Na področjih ob velikih hudourniških rekah, kjer so tla prodnata ali neravna se je zaradi stabilnosti posode izoblikoval tripod, dno s tremi nogami.

Zanimiv primer uporabe posode je starogrška pivska igra imenovana kottabos. Igra je bila v 5. in 4. stoletju p.n.š. razširjena po vsej Stari Grčiji in naj bi izvirala iz Sicilije. Še posebno je bila popularna v Atenah. Igro so izvajali na pivskih paradah v čast Dionizu, bogu vina in na pivskih zabavah (symposia). Symposium je bil pomemben družbeni dogodek, kjer so ne samo pili, ampak so se pogovarjali, igrali na instrumente, peli, igrali igre in izvajali religiozne rituale. Igralec je iz posode (kylix) obešene na prst, s polkrožnim zamahom zagnal vinsko goščo v bronasto posodo na drugem koncu sobe. Med tem je glasno izgovoril ime svoje ljube. Kylix je večja, široka in plitka pivska posoda na visoki nogi z dvema horizontalnima ročajema, posebej oblikovana za pitje v zleknjenem položaju. Kakor je bilo takrat v navadi je bila zaradi uporabe poslikana s humorističnimi ali seksualnimi motivi. Pogost motiv so tudi Dioniz in njegovi spremljevalci, satiri, ljubezenske scene ali orgije.

Za prenašanje posode na daljše razdalje se obnesejo posode z oblim dnom. Podložene s pletenim kolobarjem se v Afriki nosijo na glavi, v goratih predelih Južne Amerike pa jih nosijo na hrbtu, na jermenih, speljanih skozi nizko postavljena ušesca na posodi jih spredaj prevežejo okoli čela. Ušesca, ki podpirajo jermen so pazljivo izdelana, so močna, majhna, da se ne zatikajo v obleko in gladka, da ne prerežejo nosilnega traku. Zaradi mobilnosti in razporeditve teže so locirana nizko.

Način priprave in serviranja hrane in pijače je prav tako vplival na oblikovanje keramične forme. Zgodnja primitivna ljudstva so večinoma uživala surovo hrano. Prehrano zgodnjih civilizacij so sestavljale žitarice, občasno porcija mesa ali rib in pivo iz fermentiranega zrnja. Najzgodnejši način pripravljanja hrane je bilo pečenje na direktnem ognju ali kuhanje v listje zavite hrane na ogretem kamenju ali žerjavici. Ko je kuhana hrana postala vsesplošno razširjena so se razvili tudi različni načini kuhanja. Keramika je služila namenom kuhanja, čeprav so v nekaterih kulturah (Indija in islam) raje uporabljali železno ali bakreno posodo. Od vse keramike je posoda za pripravo hrane v arheoloških zbirkah najmanj zastopana, verjetno zaradi poškodb pri stalni uporabi ali pa ni bila dovolj vredna, da bi jo polagali v grobove umrlih. Keramična posoda za pripravo kuhane hrane se je razvila v mnoge oblike zaradi raznovrstnosti hrane, kot tudi zaradi raznovrstnosti načinov priprave. Z napredkom v kulinariki, npr. z uvedbo zaprte pečice, se je uporabljalo vedno več novih načinov priprave hrane; kuhanje, kuhanje v pari, pečenje, praženje, dušenje... Z naraščanjem metod priprave se je večala tudi potreba po novih oblikah keramičnih pripomočkov, tako so bile skozi zgodovino v uporabi sklede, posode za izlivanje, možnarji, zajemalke, cedila in rešeta različnih oblik... Nekatere vrste priprave so zahtevale nizko in široko, druge visoko in trebušasto obliko, nekatere posode so bile oblikovane z izlivom, ročajem, držajem ali pokrovom, druge so bile oblikovane za tekočine, za zrnje in podobno. Posode, ki so tesno povezane s tistimi za pripravo, so posode za serviranje, shranjevanje in prenašanje hrane ali tekočine.

Posode iz katerih jemo so vedno nizke in široke ali skledaste oblike, z izvorom v obliki sklenjenih dlani, s katerimi so zajemali ali listov iz katerih so spočetka jedli. Ko se je keramična posoda razvijala so bile te naravne forme vključene, in so takšne tudi ostale do današnjih dni. V večini zahodnih kultur so časi listov minili že davno, vendar v drugih kulturah po svetu so še vedno v uporabi. Rastlinski list je prvotni, ultimativni krožnik, uporaben,

razpoložljiv in biorazgradljiv. Uporaba rastlinskih in cvetličnih listov za serviranje hrane in daritve božanstvom je današnjim krožnikom zapustila formo, obliko in dekoracijo. Stil krašenja krožnikov in plitkih skodel z rastlinskimi motivi, oblikovanje valovitih robov, ki spominjajo na cvetne liste, so danes običajni. Skodela je prvotno oblika sklenjenih dlani, oblikovana za udobno držanje med dlanmi, zunanja stena je v večih kulturah groba, da se udobno prilega dlani. Danes, v takoimenovanih sofisticirani družbi, kjer je družbena norma spoštljivo jesti z nožem in vilico, brez dotika krožnika, nas oddaljuje od taktilnosti posode, ki so jo premogle starejše civilizacije. Posodje, izdelano za masovno uporabo je manj in manj vabljivo za nošenje in držanje.

Posoda za pitje verjetno izhaja iz oblike sklenjenih dlani, školjčnih lupin, ali živalskih rogov. V zgodnjezgodovinski keramiki je lahko najti primere izpeljane iz teh osnovnih form. Oblika keramičnega roga ali školjke je imela pogosto dodane male nogice za stabilnost posode. Ta dodatek je kasneje privedel do oblike čaše (keliha), posode za pitje na nogi.

1.2. NAČINI IZDELAVE KERAMIČNE POSODE

Forma in oblika keramičnih objektov sta determinirana tudi s procesom izdelave. Da bi razmišljali o keramiki je potrebno poznavanje procesa izdelave, saj ta vpliva na končni rezultat. Telo posode se lahko izdelava na več načinov, prostoročno, na lončarskem vretenu, z vtiskovanjem ali vlivanjem v kalup, z izdelanimi dodatki apliciranimi na osnovno obliko... Posoda lahko nastane s kombinacijo metod, zato je včasih težko reči kdaj se kateri način izdelave začne, kdaj drugi konča. Z nastopom industrijske dobe, novimi tehnologijami, mehaniziranimi procesi in več tehnikami število oblik narašča. Obseg in hitrost proizvodnje keramike pa poveča. Obstajajo tri osnovne tehnike oblikovanja: tehnika prostoročnega oblikovanja, oblikovanje na lončarskem vretenu in vlivanje v kalup.

Prostoročni načini izdelave glinene posode so trije: oblikovanje s stiskanjem (pinching, pinch pots), navijanjem (coil pots) in oblikovanje z glinenimi ploščami (slab pots).

Tehnika stiskanja je primarna metoda, kjer primerno veliko kepo gline s ponavljajočim stiskanjem med prsti oblikujemo v preprosto posodico: med dlanmi oblikujemo kroglo, vanjo rahlo potisnemo palec, z drugo roko kroglo obračamo, z vrtenjem posode in s stiskanjem steno tanjšamo in višamo, izdelujemo stoje (v zraku). Metoda je omejena z velikostjo dlani in je primerna za manjše posode z okroglim ali ovalnim dnom. V tej tehniki lahko izdelamo posodo v celoti, običajno pa se uporablja kot tehnika dodelave (v kombinaciji z drugimi tehnikami ali za popraviljanje neenakomerno debelih sten). Večje forme lahko oblikujemo z združevanjem več tako izdelanih manjših posod. Tehnika se lahko prilagodi v gradnjo iz sploščenih glinenih kroglic (krpic), ali kratkih svaljčic, ki jih nizamo v višino do željene oblike.

Tehnika oblikovanja z navijanjem glinene kačice ali traku je najbolj znana. Posode so narejene iz enakomernih, dolgih svaljkov, ki jih zvaljamo vertikalno med dlanmi ali horizontalno ob leseno podlago. Ekstrudirani svaljki izbranega profila so strojno iztisnjeni pod pritiskom. Dolžina in premer kačic se razlikujejo odvisno od velikosti posode, ki jo želimo izdelati, na splošno velja, da je debelina svaljka dvakrat debelejša od debeline stene posode. Proces izdelave poteka tako, da na okroglo³ glineno dno po obodu pritrdimo prvo plast, na katero previdno lepimo naslednje plasti. S postavljanjem vrhnjega svaljka na zunanjo

³ Na splošno je velika večina posod okroglih. Posoda je prevzela okroglo obliko še pred iznajdbo vretena. Razlog je v načinu izdelave, ne v lastnosti gline, namreč, udobnejše je npr. s stiskanjem (pinching) izdelati okroglo kot kvadratno posodo, čeprav je veliko posod oglatih oblik. Ibid. Str 11.

oziroma notranjo stran stene usmerjamo odpiranje oziroma zapiranje posode. Zgornji svaljek, ki ga lepimo, se mora trdno sprijeti s spodnjim, drugače pride do razlepljenja. Tehnika je primerna za oblikovanje skoraj vsake oblike, največkrat pa posode enostavnih nesimetričnih oblik in mehkih obrisov. Tehniko nadgradimo, če svaljke sploščimo v trakove.

Gradnja posode z glinenimi trakovi je prav tako primerna za oblikovanje enostavnih posod. Tudi način gradnje se od prejšnjega ne razlikuje, nov trak postavimo nekaj milimetrov pod rob spodnjega, tako, da se prekrivata. Šiv med njima dobro zamodeliramo.

Oblikovanje s ploščatimi kosi gline (slab pots) je način prostoročnega oblikovanja, kjer za gradnjo objekta uporabimo glinene plošče. Plošče lepimo primerno suhe ali v stanju primernem za modeliranje. Za gradnjo lahko uporabimo kose gline, ki jih že predhodno izdelamo (rezane, modelirane ali odlite v kalupu). Tako narejene kose lahko sestavljamo kot dele objekta. Tehnika je primerna za vse oblike, predvsem pa za svobodno raziskovanje plastičnih kvalitete gline.

Odtiskovanje na model (pressmolding) je razširitev tehnike oblikovanja z glinenimi ploščami. Namesto plošč izdelamo glinene dele z odtiskovanjem gline na model. Objekti narejeni z vtiskanjem gline v ali na model, prevzamejo obliko in površino tega modela. Za model lahko uporabimo katerikoli predmet ali ga izdelamo iz žgane gline ali mavca. Kalup lahko poiščemo tudi v naravi (npr. lupine školjk). Glino v plastičnem (mehkem) stanju tlačimo v konkaven kalup, glinene plošče pa polagamo na konveksen kalup. Če uporabimo kalup iz neporozne snovi uporabimo ločilna sredstva, da se glina ne oprime kalupa. Za izdelavo kompleksnejših oblik so kalupi večdelni. Če tehniko nekoliko prilagodimo, »obrnemo«, tako, da model odtisnemo na glino, smo izdelali pečatnik. Pečatniki so orodja, ki omogočajo večkratno odtiskovanje istega motiva. Na eni strani imajo odtisno ploskev na drugi držaj. Pečatnike lahko izdelamo (vrežemo) ali jih posnamemo po modelu. Posneti po modelu so pozitivni izdelani iz gline (odtisnjeni) ali negativni, s prenosom v mavec. Ob odtisu se motiv prenese na glino podobno kot pri grafiki. Motiv se zrcalno obrne levo-desno in konveksno-konkavno, pozitivno-negativno.⁴

⁴ Prezrcaljenje volumna ni mogoče, iz kalupa ene polovice glave ni mogoče izdelati cele.

Odlivanje v mavčni kalup izhaja iz prejšne tehnike. Ta tehnika je novejša in se uporablja manj kot 200 let.⁵ Odlivamo glino v tekočem stanju. Vlijemo jo v eno-delni, dvo-delni ali več-delni kalup, ki je navadno iz mavca ali gline. Kalup izdelamo s konveksnim modelom, stena kalupa naj bo debela štiri centimetre ali za večje objekte več. Izdelan kalup lahko dodelamo z vrezi npr. ornamentov ali odtisi pečatnikov. S tekočo glino napolnimo suh kalup. Porozna stena kalupa vsrka vodo iz glinene raztopine, tako oblikuje plast na notranji steni kalupa. Ko je plast bodočega objekta dovolj debela, preostanek glinene mase izlijemo iz kalupa. V kalupu ostane glinen plašč, ki se s sušenjem krči in odstopi od stene. Ko je vliwanec primerno suh, kalup previdno razpremo. Vlivanje v kalup je najpogostejši industrijski način izdelave.

Posoda izdelana na lončarskem vretenu je simetrična, okrogla in votla, z enakomernimi stenami, medtem, ko je posoda izdelana prostoročno večinoma nesimetrična, manjša, nizka in z ravnim dnom. Osnovni tipi lončarskih vreten so: vreteno na ročni, nožni in električni pogon. Vreteno na ročni pogon je manjše, hitrost ni velika, zato je primerno za izdelavo manjših objektov s tehnikami stiskanja ali oblikovanja z glinenimi svaljki, ali kombinacijo večih tehnik. Primerna je tudi za dodelavo in dodelavo površine. Uporaba vretena na nožni pogon omogoča hitrejši delovni postopek. Sukanje je splošen izraz, ki se nanaša na izdelovanje posode na lončarskem vretenu. Med procesom sukanja se uporablja več postopkov: centriranje, odpiranje, višanje, zapiranje...⁶

⁵ Hopper R., Functional pottery, str. 23

⁶ Povzeto po Horvat M., Keramika, str. 18-23

1.3. DODELAVA POVRŠINE

Površino keramičnega objekta dodelamo z obdelavo nežgane ali žgane površine. Če dodelujemo nežgano površino, jo lahko dodelamo v mokrem ali polsuhem stanju. Na mokrih površinah s tehnikami glajenja ali brisanja izravnamo nepravilnosti (izbokline, vdolbine, hrapavo površino, razpoke, zareze), ki so nastale pri izdelavi objekta. Pred sušenjem objekt zgladimo z leseno modelirko. Površina ostane groba, vidne so smeri glajenja. S tehniko brisanja pa površino predmeta brišemo z vlažno gobico. Površina izdelka postane gladka, nepravilnosti so zabrisane (mehke). Če želimo površino brez površinskih nepravilnosti, delno suho površino spoliramo s trdim in gladkim predmetom (npr. kovinsko žlico), površina postane enakomerno zglajena, spolirana.

Površino dodelujemo tudi z nanosi. Z nanosi utrjujemo porozno črepinjo keramičnih objektov. S tem jim povečamo odpornost in življensko dobo, istočasno pa z njimi krasimo površino. Nanose nanašamo na nežgano polsuho, suho ali žgano površino. Premazujemo z glinenimi ali glazurnimi premazi. Glineni premazi so raztopina gline v vodi, poznani so pod francoskim imenom eng obe (engoba). Vedno izberemo glino drugačne barve od osnove, nanašamo jih na polsuho osnovo, z njimi slikamo ali premazujemo celotno površino objekta. Razlikujejo se po debelini (gostoti) nanosa, najtanjši so prosojni. Glineni premaz lahko pripravimo tudi z dodatkom pigmenta ali glazure.

Na žgano površino nanašamo glazure. Glazura (posteklina) je tanka steklasta prevleka s katero dosežemo, da postane površina objekta gladka, trda in nepropustna, je dekorativna ali ščiti podglazurno poslikavo. Ločimo transparentne (brezbarvne) glazure, barvne transparentne in barvne kritne glazure ter sijajne in mat glazure. Nekatere glazure so »reaktivne«, ob stiku z drugimi glazurami nastane tretja barva. Glazure nanašamo s čopičem, valjčkom, razpršilom, s potapljanjem ali oblivanjem. Glazirano površino je mogoče nadalje dodelovati z glinenimi ali glazurnimi premazi. V proizvodnji porcelana za okrasne ornamente uporabljajo tiskane nalepnice. Potrebno je tretje žganje.

Površino na nežgani površini okrašujemo z vrezovanjem, izrezovanjem, vtiskovanjem, apliciranjem ali modeliranjem.

Pri tehniki vrezovanja uporabljamo orodja, ki imajo oglato, ošiljeno ali okroglo oblikovano konico. Na obliko vreza vpliva moč pritiska, kot pritiska in stanje gline. Robovi vrezanih linij so v mehki glini privzdignjeni, v polsuhi ravni, v suhi okrušeni. Z ostro konico vrezujemo linije s presekom črke »V«, če vrezujemo pod kotom, pa ima vrez presek asimetrične oblike črke »V«. Podobno velja za orodje z okroglo oblikovano konico, kjer je presek vreza v obliki črke »U«. Vrezane linije so lahko plitve ali globoke, široke ali ozke. Tehniko lahko nadgradimo, če namesto orodja z eno konico uporabimo orodje z več konicami, npr. glavnik ali metlico.

Sgraffito je tehnika, pri kateri vrezujemo v eno ali več plasti barvnih engob. Po žganju površino zaščitimo s plastjo transparentne glazure.

Kot možnost oblikovanja in dodelave površine sta zelo uporabni metodi izrezovanja in prebadanja. Steno posode predremo z ostrim rezilom in izrežemo enostavni motiv ali geometrijsko obliko. Za ponavljanje vzorca uporabimo šablono. Za prebadanje uporabimo šilo in steno preprosto predremo oziroma prevrtamo. Ker prebadamo in izrezujemo v polsuho glino so robovi izrezane odprtine ostri, lahko jih zmehčamo z vlažno gobico ali jih pustimo ostre.

Druga večja skupina dodelovanja površine na nežgani glini so tehnike vtiskovanja. Z vtiskovanjem posegamo v površino objekta. Orodje vtisnemo v posušeno glino, kjer pusti negativ motiva, odtis. Izbira orodij je velika saj lahko uporabimo predmete iz narave (školjke, vrvice, zrnje, prst, noht...) ali si orodje za ta namen izdelamo (pečatnik, kolešček..). Pečati so priprave z negativom oziroma pozitivom izbranega ali izdelanega motiva. Pozitiven pečatnik na glini pusti negativen (ugreznjen) odtis, negativen pa dvignjen odtis. Kompleksnejše motive lahko izvedemo s kombinacijo večih pečatnikov, pečatnim sistemom odtisov. Kolešček je orodje podobno pečatniku, motiv je vrezan na obod. S koleščkom odtiskujemo neskončen trak ponavljajočih odtisov, motivov.

S tehniko apliciranja izboljšamo uporabnost predmeta (apliciramo ročaje, izlive ali druge dele, ki npr. preprečujejo zdrsa predmeta iz rok), če pa aplikacije razporedimo na pomenljiva mesta, v večjem številu, v določenem redu, ali po skupinah lahko oblikujejo bogat detajl ali pomen. Aplicirani okrasi so pogosto preprostih geometrijskih oblik ali pa so izdelani v kalupu (zoomorfni, antropomorfni, cvetlični ali abstraktni oblik). Apliko pritrdimo na mokro ali polsuho površino. Aplika in osnova morata biti na isti stopnji suhosti.

Trodimenzionalno dekoracijo modeliramo neposredno iz stene predmeta, ki ga oblikujemo. S takšno dekoracijo poudarimo formo predmeta. Podobna je barbotinska tehnika, kjer na celotno površino objekta naneseemo, namečemo ali nabrizgamo razredčeno glino in jo s prsti razbrazdamo v reliefno oblikovano površino ali kombiniramo z drugimi tehnikami npr. z vtiskovanjem. Nanos variira od finega do grobega ali slikarskega (nanos s čopičem) s preprostimi abstraktnimi motivi. Nanašamo vedno isto glino iz katere izdelujemo.⁷

⁷ Horvat M., Keramika. Str. 24-40.

1.4. TEHNOLOGIJA ŽGANJA

Žganje je proces, po katerem se zemljata glina spremeni v trd, odporen material, je najpomembnejša faza pri izdelavi keramike. Po žganju na visoki temperaturi dobijo izdelki lastnosti keramike; barvo, trdnost, obstojnost. Fizikalne in kemične spremembe, ki nastanejo pri žganju gline so odvisne od dolžine ogrevanja (čas), količine zraka (atmosfera) in temperature, saj kemične reakcije potekajo pri točno določenih stopinjah (prekoračitev temperatur povzroči taljenje). Atmosfera se nanaša na prisotnost kisika v peči med segrevanjem in ohlajanjem. V primeru, da je kisika dovolj, se ta veže z elementi na površini in notranjosti gline in govorimo o oksidacijski atmosferi. Če kisika ni dovolj ali če je dotok zraka zaprt, govorimo o redukcijski atmosferi.

Odličen primer izrabe atmosfere pri žganju keramike so starogrške poslikane posode. Od leta 1000 p.n.š. je bila uporaba vretena že razširjena po vsej stari Grčiji. Posodo so izdelovali na vretenu, ki ga je poganjal asistent, mlad pripravnik. Atenski lončarji so uporabljali atiško glino, ki so jo kopali na obrobju mesta. Glina je bila plastična in skrbno pripravljena, po žganju je dala bogato rdečo barvo. Večje posode so izdelali na vretenu, v posameznih odsekih. Posodo so sestavili, ko se je glina s sušenjem utrdila do te mere, da se pri rokovanju ni deformirala, ostala pa je dovolj voljna za dodelovanje (usnjato suha). Dele posode so po robovih nabrazdali in navlažili preden so jih združili. Profil posode, tako pomemben za grško keramiko, so izostrili na vretenu s kovinskim ali lesenim orodjem.

Poslikano dekoracijo so dosegli z uporabo preprostih tehnik in materialov, ki so jih uporabili na skrajno premišljen način. Namesto glazure so stari Grki uporabljali fin glinen premaz⁸, ki po žganju izgubi mat površino in ustvari gladko, rahlo svetlečo porozno površino. Genialni učinek so dosegli s pripravo gline, ki je vsebovala visok odstotek železovega trioksida (Fe_2O_3). V peči z oksidacijsko atmosfero se glina bogata s tem oksidom normalno žge na rdeče. Če pa je atmosfera reducirana, brez kisika, ogenj, lačen zraka, hlasta po kisiku. Ker ga v redukcijski atmosferi primanjkuje, ogenj odžre kisik iz edinega razpoložljivega vira, železovega oksida v glini, tako, da razdre kemijsko formulo. Z zmanjšano količino kisika v peči se trioksid spremeni v FeO, obliko železa, ki pri žganju barva črno. Z uporabo skrbno pripravljenega premaza in preciznega žganja, sta rdeča in črna barva lahko istočasno na isti posodi: Posodo

⁸ Čeprav so Grki dobro poznali glazure, so se iz neznanega razloga odločili, da jih ne uporabljajo.

so modelirali iz fine gline, ki se po žganju v oksidacijski atmosferi obarva rdeče, glineni premaz za poslikavo pa so naredili iz iste gline katero so dodali alkalni lesni pepel, kar je povzročilo, da so večji delci gline potonili.⁹ Tekoči del zmesi, ki je vseboval najfinejše delce gline in največ železovega oksida so potem odlili. Postopek so ponavljali dokler ni ostala samo raztopina najfinejših delcev. K raztopini so dodali kislino, verjetno urin ali vino, ki je naredila mešanico bolj židko, primerno za slikanje. S tem nanosom so poslikali površino posode in jo žgali v peči z oksidacijsko atmosfero do temperature 900°C. V tej fazi je osnova, kot tudi poslikava žgana rdeče. Zatem so zaprli dohod kisika, oksidacijska atmosfera v peči se je spremenila v redukcijsko. Vse površine vključno s poslikavo so spremenile barvo v črno. Na koncu so spet s kratko oksidacijsko periodo dokončali žganje, telo posode se je hitro spet obarvalo rdeče, dekoracija, z večjim odstotkom železovega oksida pa je ostala črna dlje časa. Tako so dosegli obe barvi hkrati. Prekinitev žganja je odločilnega pomena za uspeh dekoracije. Če je finalno oksidacijsko žganje potekalo predolgo, je kisik začel prodirati tudi v površino poslikave. Poslikava je spremenila barvo v rdečo, izginila je s posode. Ostanki, ki so jih našli arheologi dokazujejo, da takšni spodrsaljaji niso bili redkost.¹⁰

Spremembe, ki nastanejo pri žganju lahko razdelimo v šest faz. Imenujemo jih faze žganja. V fazi izparevanja iz gline izpari vsa voda s površine glinenih mineralov (mehansko vezana voda). Izloči se v obliki vodne pare. Krčenje gline ni ali skoraj ni. V drugi fazi, ki poteka med 120°C in 350°C zgorijo organske snovi prisotne v glini. Tretja faza je za keramiko najvažnejša, poteka med 430°C in 850°C. Prične se termični razpad glinenih mineralov in sintranje. Sintranje je stanje, v katerem se pričnejo robovi glinenih delcev mehčati, taliti in združevati. Temperatura mora preseči mejo pri kateri se prične proces sintranja, oziroma mora biti zagotovljenega dovolj časa, da se proces sintranja konča. V nasprotnem primeru lahko pride do ponovne združitve z vodikom, s tem pa se vzpostavi prvotno stanje. Končni rezultat sintranja je trša, gostejša in manj propustna črepinja. V fazi, ki poteka med 500°C do 700°C zgorijo še preostale organske snovi v glini. Za odstranitev vsega organskega materiala je potrebna dosežena temperatura in oksidacijska atmosfera. Kisik iz atmosfere tvori z ogljikom

⁹ Ta teorija je vprašljiva. Wikipedija navaja, da če se raztopini v vodi topnega hematita (Fe_2O_3) doda alkalija, ta hidratizira v $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$. Če ta hidratiziran železov oksid segrevamo, izgubi vodo. Nadaljnje segrevanje pa pri 1670°K (1397°C) spremeni rdeči Fe_2O_3 v črni Fe_3O_4 , znan kot magnetit. Tudi Freestone I. in Gaimster D. (Pottery in the making, str. 89.) pišeta o preobrazbi hematita v magnetit. Obe teoriji sta enakovredni, ena je bolj kemijsko verjetna, druga je bolj poetična.

¹⁰ Cooper E., Ten thousand years of pottery, str. 40-42.

v notranjosti črepinje ogljikov dioksid CO₂. Pri doseženih 900°C bo izgorel ves ogljik. Oksidacija ogljika poteka hitrejše, če je keramika močno porozna. Pričetek pete faze se redko začne pod 900°C. Vitifikacija se prične ko so silikatni minerali in kisik v notranjosti gline dovolj ogreti, da se stalijo, zlijejo v viskozno, amorfno maso. Po končani vitifikaciji je črepinja še trša, gostejša in manj propustna. S tem je proces dovajanja toplote zaključen. Ker se keramika ohlaja hitro, do ponovne kristalizacije mineralov ne pride. Zadnja faza je ohlajanje. Pri sušenju in tudi pri žganju se površina in prostornina gline zmanjšuje, krči se v vseh smereh enakomerno. Krčenje je posledica izparevanja higroskopsko vezane vode, ki dokončno izpari pri 120°C. Na krčenje prav tako vpliva sproščanje kemijsko vezane vode pri višjih temperaturah. Skrček izrazimo v odstotkih glede na začetno stanje.¹¹ Trdota gline narašča z višanjem končne temperature.¹²

¹¹ Souček D. in R., Likovni odsevi 4-5, str.53.

¹² Horvat M., Keramika. Str. 50-52.

1.5. OSNOVNE OBLIKOVNE SKUPINE UPORABNE KERAMIKE

Keramični izdelki imajo neskončno število oblik. Posamezne keramične izdelke lahko sistematično združimo v skupine in jih predstavimo s tipičnimi oblikami. Tipična oblika skupine je povprečen približek vsem izdelkom v tej skupini.

Razvrščanje keramičnih oblik v skupine še vedno predstavlja problem, saj ni poenotenega sistema. S tipologijo keramike so se namreč ukvarjali številni posamezniki in delovne skupine za proučevanje keramike, vsak je razvil svoj sistem, zato na tem področju še vedno vlada zmeda. Keramiko lahko razvrstimo v sistem glede na namembnost (funkcijo), glede na način izdelave, glede na zgradbo ali razvoj oblike. Razvrstitev lahko poteka tudi za keramiko določenega časovnega obdobja (npr. antična keramika), določene regije ali tradicije. V grobem lahko keramične oblike razdelimo na štiri oblikovne skupine. Prva oblikovna skupina zajema tako imenovane univerzalne keramične oblike. Med univerzalne keramične oblike se uvršča keramika, ki je namenjena domači uporabi. Uporablja se za prenos in shranjevanje, pripravi in serviranju živil in tekočin, kot tudi umivanju, dekoraciji, in sajenju rastlin. Po izvoru oblike izhaja iz primarne posode. Primarna posoda je oblika, ki posnema sklenjene dlani s katerimi zajemamo (ali pijemo) vodo. Univerzalna keramična oblika torej izhaja iz primarne posode, ki lahko oblikuje kroglasta, cilindrična ali skledasta telesa. Kroglasta telesa oblikujejo posodo, ki je namenjena shranjevanju in izlivanju tekočin ter shranjevanju hrane. Takšne posode so vrč, ročka, lonec in flaška. Oblikovna značilnost teh posod je zaprta oblika z ročajem in ožjim grlom, proti odprtini nekoliko razširjenim vratom ali ovratnikom in oblikovanim izlivom. Dno je ravno. Ima lahko nizko nogo. Ročka ima včasih pokrov na šarnir. Razlikujejo se po velikosti (ročka je manjša od vrča), obliki vratu (flaška ima zelo ozek vrat z zamaškom), obliki izliva (nos, dulec, cev) in podobno. Cilindrična telesa oblikujejo visoko posodo, ki je namenjena pitju, shranjevanju, izlivanju tekočin in sajenju rastlin. To so keramični kozarci, kelihi, vaze, visoki čajniki, flaše, amfore... Od oblik, ki so nastale iz krogle se razlikujejo predvsem po višini. Skledasta telesa oblikujejo nizko posodo, ki zaradi svoje odprtosti omogoča aktivnosti, kot so ogledovanje, sušenje in hlajenje vsebine in serviranje hrane. To so pladenj, krožnik, skodela in skleda. Oblikovna značilnost so nizke, odprte posode z ravnim dnom. Lahko imajo tudi nogo. Skodela je globlja kot krožnik in manjša kot skleda.

Druga oblikovna skupina so posebne keramične oblike. Zaradi specifičnosti v obliki in uporabi jih lahko razdelimo v podskupine po področjih uporabe: posebne keramične oblike posod (pekači, posode za maslo, solnice, sladkornice, cedila, lijaki, žlice in zajemalke...), naprave za razsvetljavo (svečniki, oljenke, laterne...), pribor za kajenje (pipe za kajenje, tobačnice, pepelniki...), religiozna keramika (kropilniki, posode za relikvije, votivni darovi), figuralna plastika (antromorfne oblike, zoomorfne oblike), igrače (igrače vseh vrst, glinene piščalke, frnikole), glasbeni instrumenti (ropotuljice, okarine), sanitarna keramika (umivalnik, skodela za britje, garnitura za pranje, nočna posoda, pljuvalnik) in drugo (uteži, glinene perle, pečatniki, hranilniki, črnilniki, okraski).

V tretjo oblikovno skupino se uvršča tehnična keramika. Tehnična keramika se je razvila v drugi polovici dvajsetega stoletja za potrebe industrije. Tehniki, kemiki in drugi raziskovalci so razvili, in še razvijajo, takoimenovano inženirsko keramiko. Inženirska keramika so novi keramični materiali, ki so uporabni v ekstremnih pogojih delovanja. Uporaba inženirske keramike narašča. Uporabljajo jo na mnogih področjih sodobnega življenja, letalstvu, vesoljski tehniki, elektro energetiki, superprevodnikih in podobno. Tehnična keramika je v 21. stoletju ena izmed najbolj perspektivnih področij industrije. Tehnično keramiko so izdelovali tudi v predmodernem času, to so kemijsko-farmaceutsko-metalurški izdelki (možnar, talilnik, izparilnik) in lončarski pripomočki (dvodelni kalup, pečatnik).

Četrta oblikovna skupina zajema gradbeno keramiko, strešno opeko, zidno opeko, votlak, talne in stenske obloge, cevi, pečnice.¹³

¹³ Horvat.M. Keramika. Str.170-187.

1.6. KLASIFIKACIJA OBLIK KERAMIČNE POSODE

Pri klasifikaciji posode analiziramo simetrijo, obris, strukturo, podobnost in proporcionalnost.

S simetrijo sta določena dva večja oblikovna razreda, ki sta definirana glede na vertikalno os krožnega gibanja pri oblikovanju posod. Prvi oblikovni razred sestavljajo simetrične oblike, ki so definirane glede na vertikalno os krožnega gibanja s krožnimi vodoravnimi preseki. Drugi oblikovni razred obravnava posode, ki nimajo vertikalne osi gibanja. Imenujemo jih asimetrične. Posode z vertikalno osjo krožnega gibanja, torej simetrične, so najštevilčnejše.

Pri obrisu simetrične posode je pomembno število, zaporedje in razporeditev točk, ki locirajo prelome in spremembe v smeri ukrivljenosti zunanje linije obrisa. S temi točkami lahko določimo proporcionalna razmerja posode, tip in stopnjo zapletenosti obrisa. Razmerja ustvarijo dvodimenzionalno proporcionalno mrežo med premerom ustja, maksimalnim premerom trupa in premerom dna gledano horizontalno ter maksimalno višino posode in višino posameznih odsekov gledano vertikalno.

Točke, ki določajo horizontalno dimenzijo posode se imenujejo tangentne točke. Tangentna točka je točka, kjer se vertikalna tangenta dotika krivulje obrisa. Tangentni točki sta dve: zunanja in notranja. Zunanja tangentna točka določa maksimalni premer na izbočenih delih, notranja pa določa minimalni premer na zoženih delih posode. Tangentnih točk je več, če ima posoda več centrov konveksnosti ali konkavnosti. Valj je geometrijsko telo z neskončnim številom tangentnih točk.

Točka upogiba in točka preloma sta točki na obrisu posode, ki razmejujeta posamezni odsek posode. Skupaj s skrajnima točkama na odprtini in dnu posode merita vertikalno dimenzijo posode. Točka upogiba označuje spremembo smeri krivulje, točka preloma pa označuje odsekano, nenadno spremembo na zunanjem obrisu posode oziroma izrazit, razločen kot pri združitvi dveh odsekov posode.

Sestav posameznih odsekov na obrisu posode določa tip obrisa posode. Ta je lahko preprost ali sestavljen. Preprost obris nima točk upogiba in preloma, zanj so značilne gladke, neprekinjene ravne ali zaobljene stene. Veliko teh oblik je geometričnih (polkroglja, elipsa, valj, stožec). Sestavljen obris ima dve ali več točk preloma ali upogiba, ki razmejujejo

posamičen odsek posode. Posamičen odsek lahko primerjamo z geometričnim telesom oziroma delom tega telesa.

Za strukturo posode je pomembna zgradba, to je število, razporeditev odsekov posode in razmerje med njimi. Oblika posode je prilagojena namenu uporabe. Nekateri odseki posode imajo funkcionalni pomen, drugi dekorativnega. Strukturo posode tako lahko razdelimo na ustje/rob ustja, vrat/ovratnik, rame, trebuh, bazo, dno, nogo in stojno ploskev.

Ustje je neoblikovana odprtina posode. Rob ustja je oblikovano ustje (npr. z odebelitvijo) in se razume kot samostojen odsek posode. Ustje je lahko usločeno na zunanjo ali notranjo stran. Če je odprtina posode dvignjena iz rame jo imenujemo vrat, s trupom se stika v točki upogiba ali preloma (ovratnik se s trupom stika pod kotom). Bazo vratu ali ovratnika imenujemo grlo. Rame so odsek med točko maksimalnega premera in odprtino ali bazo vratu, so zgornji del trupa. Trebuh je odsek med maksimalnim premerom posode in dnom, je spodnji del trupa. Trup posode je sestavljen iz ram in trebuha posode in je odsek med ustjem in dnom. Dno je najnižja točka trebuha posode. Baza je nadaljevanje trupa in sega pod dno, od trupa je oddeljena s točko preloma ali upogiba. Baza se lahko podaljša v nogo. Noge so običajno na dno posode dodane naknadno. Stojna ploskev je površina, ki se neposredno dotika podlage, na kateri posoda stoji.

Strukturo posode lahko razdelimo tudi po uporabnosti. Takšni funkcionalni kategoriji sta posoda z neomejeno odprtino in posoda z omejeno odprtino. Posoda z neomejeno odprtino ima ustje, ki je širše ali enako maksimalnemu premeru trupa posode in tangento zgornje točke navpično ali nagnjeno navzven, posoda z omejeno odprtino pa ima ustje manjše in tangento nagnjeno navznoter.

Večino keramičnih posod lahko primerjamo z geometrijskimi telesi, odsekom geometrijskega telesa ali kombinacijo le teh pri sestavljenih oblikah posod. Geometrijska telesa so matematično definirana, razume pa se, da pri primerjanju podobnosti s keramično posodo ne moremo in ne smemo pričakovati matematične popolnosti. Če geometrijsko telo odrežemo nad njegovim maksimalnim premerom oblikujemo preprosto obliko posode z omejeno odprtino, če geometrijsko telo odrežemo pod njegovim maksimalnim premerom pa preprosto obliko posode z neomejeno odprtino. Geometrična telesa, ki so najprimernejša za izpeljavo posod so krogla, elipsoid, paraboloid, valj, hiperboloid in stožec.

Proporcionalnost je razmerje med posameznimi odseki posode. Proporcionalnost posode je povezana z njenim obrisom in funkcijo. Stabilnost uporabne posode je pogojena z obliko, porazdelitvijo teže in širino dna. Večji odklon v proporcionalnosti si lahko dovolimo pri posodah, ki so izdelane v ritualne ali okrasne namene. Nestabilnih oblik so lahko posode, ki so postavljene na stojala ali pa so obešene.¹⁴

¹⁴ M. Horvat. Str. 57-79

1.7. MORFOLOGIJA KERAMIČNE POSODE

Morfologija je prepoznavanje, analiza in opis strukture keramične posode glede na najmanjše sestavne enote, morfeme, brez katerih posode ni mogoče misliti. Morfološka tipologija je klasifikacija posode z opazovanjem uporabljenih morfemov. Pri morfologiji posode opazujemo zgradbo in obliko posode. Vsaka posoda ima tri osnovne odseke: ustje, trup in dno, ki so pomembni v konstrukcijskem, funkcionalnem in dekorativnem smislu. Trup posode je prostornina med ustjem in dnom. Ustje je zaradi funkcionalnih potreb najbolj dodelan odsek, dno je pomembno zaradi stabilnosti posode. Sekundarne odseke predstavljajo dodatki, ki so običajno dodani (aplicirani) na že izdelano posodo. Ti dodatki so podpore dna (noge), ročaji in izlivi (lahko so vgrajeni v npr. trup ali so izdelani s preoblikovanjem ustja oz. vratu posode). Le razmerja med primarnimi odseki določajo kategorijo osnovne oblike. Čeprav so primarni odseki lahko dodelani na več načinov, ne spremenijo primarne oblike posode in njenih proporcev, so pa skupaj s sekundarnimi odseki pomembni pri definiranju variant osnovne oblike.

Oblike dna. Najenostavnejše dno je ravno s stično točko po celi površini. Druge oblike dna so lahko konkavne, konveksne ali lečaste. Razlikujemo še dna s preoblikovanim robom in prstanasto dno. Preoblikovanost dna. Če je stena dna enakomerna, ni preoblikovanosti. Preoblikovanost nastopi, kadar je dno enakomerno odebeljeno, odebeljeno proti sredini, z vdolbino, izboklino ali ploščato vdolbino na sredini ali če je dno posode profilirano (stopničasto). Pomemben je tudi prehod dna v steno posode. Enostavna dna prehajajo v steno trupa posode zaobljeno, okroglo ali ostro. Dna s preoblikovanim robom pa v steno prehajajo z upogibom, prelomom, žlebom ali vrezom na prehodu, rob je lahko oblikovan z odtisi prsta ali je valovito preoblikovan. Pri prstanastem dnu je prehod lahko lahko zaobljen, okrogel ali oster. Pomenljivi so tudi odtisi in vrezi na samem dnu.

Oblike ustja. Osnovne oblike ustja so vertikalna, poševna na zunanjo stran in poševna na notranjo stran. Rob ustja je lahko enostaven oglat, zavrt in prilepljen ob steno, zapognjen navzven ali navznoter, horizontalen, zalomljen pod ostrim ali topim kotom, dvakrat zalomljen. Če je osnovna oblika ustja (rob) preoblikovana je lahko ravna, zaobljena, enkrat ali večkrat užlebljena, kanelirana, zarezana ali odebeljena konveksno ali konkavno (vboklo). Glede na lokacijo preoblikovanosti je rob lahko odrezan pravokotno na steno posode,

poševno navznoter, navzven ali oboje, na notranji in zunanji strani. Stik s steno posode je lahko tekoč brez prekinitve, postopen (upognjen na prehodu), strm (prelomljen na prehodu), spodrezan ali stopničast. Če ima posoda pokrov, je nosilec pokrova lahko zgoraj, na zunanji ali notranji strani.

Oblike sekundarnih odsekov posode so oblike noge, izlivov in ročajev. Masivna (polna) noga je lahko oblikovana kot enostavna (gladka), valovita, profilirana ali s konkavno preoblikovano stojno ploskvijo. Votla noga je nasajena na že izdelano posodo. Lahko je izdelana kot zgornja polobla, zgornji krogelni odsek, krogelna plast, pokončni valj, hiperboloid, obrnjeni prisekan stožec, pokončni prisekan stožec, pokončni hiperboloidni prisekan stožec, zgornji navpični prisekan elipsoid, zgornji horizontalni prisekan elipsoid med geometričnimi oblikami. Preoblikovanost nog variira z dodatkom horizontalnih žlebov, prstanov, lahko je perforirana, zgoraj razširjena (napeta), votla z dnom in podobno. Če posoda stoji na večih manjših nogah, so te lahko jezičasto izvlečene, nasajene okrogle, konične ali pravokotne, nasajene votle noge so zgoraj razširjene, v obliki šap, zavihane navzven ali cevaste. Višina noge je visoka (višina noge je večja ali enaka dvem tretjinam posode), srednja (višina noge je enaka polovici višine posode) in nizka (višina noge je manjša ali enaka tretjini višine posode).

Izlivi so lahko izdelani s preoblikovanjem roba ustja. Osnovne oblike tako izdelanih izlivov so: izvlečen izliv (širok in ozek), stisnjen izliv (koničast ali koničasto stisnjen) in naguban (nagubano stisnjen, večkratno naguban, naguban in močno stisnjen). Kadar so izlivi pritrjeni v odprtino izrezano iz posode je lahko oblikovan s pregrajo, kot dulec ali kot cev pritrjena na steno posode. Kljun cevastega izliva je lahko zaključena ravno ali ukrivljeno navzdol. Presek je okrogel, ovalen ali oglat. Nos pritrjen v trikotno izrezan rob ustja je lahko širok, ozek, koničast, koničasto stisnjen ali nagubano stisnjen. Orientacija izliva je lahko horizontalna, poševna navzdol ali poševna navzgor. Lokacija izliva pa je lahko ustje, rob ustja, vrat, ovratnik, rame, največji obod ali trebuh posode.

Osnovna oblika ročaja je lahko oblikovana trakasto, svitkasto, paličasto, zavito, v obliki ušesca, lahko je napet preko ustja. Presek ročaja je pravokoten, trikoten, okrogel, polkrožen, elipsast, lečast, konveksen ali konkaven. Presek ročaja je lahko preoblikovan na notranji, zunanji ali na obeh straneh. Varijante preoblikovanosti preseka so: z žlebom, vrezom, kaneluro, z rebrom, obrobo, grebenom, lahko je sukan, dvojno ali trojno. Obris ročaja je

lahko v obliki črke »C«, Obrnjene »J«, lahko je polkrožen, trikoten, oglat, sedlast volutast, z zoomorfno ali rastlinsko apliko, z geometrično apliko, v obliki prekinjene volute. Orientacija ročaja je vertikalna (sega do odprtine ali jo presega), horizontalna, horizontalna čez odprtino, poševna. Lokacije pritrditve zgornjega dela ročaja so ustje, rob ustja, vrat, ovratnik, grlo, rame, največji obod, trebuh (velja tudi za lokacije spodnjega dela ročaja).

Držaj je oblikovan kot ušesce (cilindrično, spiralno uvito, v obliki tuljave, gumbasto, elipsoidno, trikotno), jezičasto potegnjeno iz stene posode (trikotno, četverokotno, polkrožno, večkotno), lahko je tudi preluknjano, modelirano, lahko je oblikovan cevast ali masiven z variacijami ukrivljenosti, profiliranosti ali z različno oblikovanim zaključkom. Držaj na pokrovu je lahko v obliki glaviča kot geometrična oblika, geometrična profilirana, antropomorfna, zoomorfna, rastlinska ali votla oblika. Orientacija držaja je horizontalna, vertikalna, poševna navzgor ali navzdol, lokacija je ustje, rob ustja, vrat ovratnik, grlo, rame največji obod, trebuh.

Pokrove delimo na dve skupini, na ploščate in votle oblike. Pri nadaljni klasifikaciji upoštevamo obliko držaja in oblikovanost ležišča.¹⁵

¹⁵ M. Horvat. Keramika. Str. 80-102

1.8. KERAMIČNO KIPARSTVO IN KIPARSTVO IZ GLINE

Keramično kiparstvo je izraz, ki združuje dve besedi, ki sta vsaka zase zbirni oznaki. Keramika za širok spekter izdelkov iz žgane gline, kiparstvo pa zajema ustvarjanje plastičnih oblik iz raznovrstnih materialov. Vendar, keramično kiparstvo (kot tehnika se navaja keramika) ni isto kot kiparstvo iz gline (kot tehnika se navaja žgana glina, terakota). Razlika med njima je, da ima kiparstvo iz gline formo, ki je lahko izdelana iz gline, lahko pa je izdelana tudi iz drugih materialov, npr. bron ali mavec. Keramično kiparstvo pa je poudarjeno s tehnologijo izdelave, in se pojavlja v formi, ki je prvenstveno keramična. Zasledil sem tudi izraz keramo-skulptura.¹⁶ Izraz kiparstvo iz gline je pojmovan glede na snov, material, in manj na tehniko, način izdelave in tehnologijo materiala, ki jo ta zahteva, čeprav je ta neizbežna in je del materiala. Termina keramično kiparstvo in kiparstvo iz gline zajemata vse kiparske stvaritve brez vključitve uporabne keramike, čeprav so lahko na uporabnih posodah kiparski dodatki ali pa je sama posoda oblikovana kiparsko. Keramično kiparstvo in kiparstvo iz gline razumemo ne da bi pojmovali kiparstvo kot izključno figuralno.

Razlika med keramičnim kiparstvom in uporabno keramiko je v namenu. Keramično kiparstvo ustvarjajo kiparji kot »umetnost«, to je kiparstvo, ki je namenjeno gledalcu, oziroma kontemplaciji, razmišljanju, saj je pri načrtovanju kipa najpomembnejša njegova likovna forma. Če je likovna forma kompleksna ali pa je izdelana kot metafora ali koncept, je pomenljiva in lahko gledalcu posreduje sporočilo. Medtem, ko izdelek keramičnega kiparstva ali kiparske keramike v večini primerov ni uporaben (pragmatičen) predmet, temveč je njegova korist kulturni in civilizacijski izraz, lončarska ali uporabna keramika služi praktičnim namenom uporabe. Takšna keramika bolj kot kiparsko formo spoštuje tehnično dovršenost in površino. Motiv za izdelavo uporabne keramike (tudi sodobne) je velikokrat tradicija, folklor ali etnologija. Kot rokodelstvo ali obrt je velikokrat zlorabljena v namene prodaje in okraševanja. Zelo poenostavljena razlika med kiparstvom iz gline in uporabno keramiko je v tem, da ima uporabna keramika obliko črke U, kiparstvo iz gline pa obliko obrnjene črke U, torej je razlika v umevanju notranjosti in dna objekta. Zasledil sem še eno trivialno razliko med keramiko in kiparstvom: laiki izdelek iz gline akademsko šolanega kiparja imenujejo kiparstvo, izdelek iz gline amaterja pa imenujejo keramika (kiparstvo je večvredno, nadrejeno keramiki).

¹⁶ Smerdu M., Metamorfoze 3, v prispevku Glina-dokončni material

Danes se v kiparstvu keramika in glina pojavljata na več načinov. Glina se v kiparstvu lahko uporablja kot material za modeliranje, iz gline izdelan kip se dokonča s prenosom v drug material, ponavadi mavec, glina pa se znova uporabi za modeliranje; če kipa iz gline ne želimo zavreči, ga lahko izvotlimo in dodelamo ter ga žgemo kot keramiko (kiparstvo iz gline). Glino se v kiparstvu uporablja tudi kot samostojen izrazni material, bodisi žgan (keramično kiparstvo) ali nežgan (surov). Glina je zaradi dostopnosti in cene primeren material za izdelavo kiparskih skic in kot pomožni material v kiparstvu (pri izdelavi kalupov in podobno).

Kot žgana glina, torej keramika, se v kiparstvu pojavi kot samostojen medij (celoten kip je izdelan iz žgane gline) ali samo kot del kipa ali njegov dodatek. Ker je format keramičnega kiparstva omejen z velikostjo keramičarske peči, so večji kipi pred žganjem lahko razrezani in po žganju spet sestavljeni v celoto, ali pa se sestojijo iz večih samostojnih delov. Deli kipa, dodatki kipu ali samostojni deli večjih sestavov so lahko v tem primeru (keramika kot kiparski material) kiparjevo lastno delo, najdeni objekti (ready-made), deli teh objektov, lahko je uporabljena industrijska keramika in podobno.

1.9. KIPARSTVO IZ GLINE SKOZI ČAS

Kiparstvo je z iznajdbo žgane gline v neolitiku pridobilo nov način dela z dodajanjem in odvzemanjem kiparskega materiala. Ta način je postal najpomembnejša dopolnitev tedanjega kiparstva iz kosti in kamna, kjer so kipe izdelovali z odvzemanjem odvečnega lesa ali kamna. Glino so modelirali že v stari kameni dobi, vendar šele z invencijo žganja glina pridobi obstojnost, uporabnost izdelkov in estetsko vrednost. Žgana glina postane nosilec neolitskega kiparstva. V neolitiku so izdelovali nekaj centimetrov visoke figurice; daritvene kipce, idole in amulete. Tradicija kiparstva iz gline se je nadaljevala v bronasto in železno dobo, kjer nastaja v manjšem obsegu; za bolj cenjenimi kovinami sicer zaostaja, vendar ohranja bogastvo motivov, predvsem votivni kipec v obliki živali, človeške figure in predmetne oblike. V starem veku blestita grška in etruščanska doba. Njihova arhaična plastika iz poslikane žgane gline je pogosto naravne velikosti. Odlični primeri so grške božanske in etruščanske portretne glave, kakor tudi etruščanski sarkofag s figurama moža in žene iz 6. stoletja p.n.š. Ustvarjalnost kiparstva iz gline izzveni z zatonom rimske dobe. Srednji vek kiparstva v žgani glini ni obnovil. Kiparstvo iz gline zopet vznikne v dobi renesanse. Znale so glazirane skulpture za cerkvene in hišne oltarje, medaljoni in drugi kiparski okraski, ki jih je izdelovala družina della Robbia. V tistem času je bila keramika zelo priljubljena.

Z razvojem akademskega šolanja kiparjev se je glina na šolah uveljavila kot najprimernejši material za modeliranje po modelu in za prvo realizacijo kipa, katerega se je nato odlilo v mavec ali bron. Žganje je bilo primerno in zato bolj pogosto za manjše kipe, predvsem pa za kiparske skice iz gline. S kiparskimi skicami preseneča neoklasicistični kipar Antonio Canova, s komaj nakazanimi oblikami in razbrazdanimi površinami so pravo nasprotje polnim, zglajenim oblinam njegovih dokončanih kipov iz marmorja. S kiparskimi skicami iz gline se odlikuje tudi francoski kipar Auguste Rodin, odlite v mavec je sestavljal v nove kompozicije.

V baroku zasledimo poleg ateljejskih osnutkov v žgani glini celo parkovne plastike v naravni velikosti.

Od srede 19. stoletja je naraščalo zanimanje za žgano glino pri kiparjih realistične smeri, posebno za žanrske motive manjših mer. Kiparji Honore Daumier, Jules Dalou, Jean-Baptiste Carpeaux in drugi so avtorji svežih del, posebno če jih primerjamo s tedanjimi skomercializiranimi porcelanastimi okrasnimi kipci. V tem stoletju narašča tudi ljudsko

kiparstvo v žgani glini, ki kasneje vpliva na modernistično kiparstvo. Prepad med kiparsko umetnostjo in primitivistično umetnostjo se je poglobljajal od renesanse in dosegel v 19. stoletju skrajno stopnjo. Proti koncu stoletja so v keramiki opazni znaki spremenjenega okusa; slikar Paul Gauguin je iznašel nove oblike, uporabno keramiko kombinira z močnim kiparskim izrazom.

V dvajsetem stoletju kiparstvo napreduje; množijo se iznajdbe, ki kiparstvo razdelijo na tradicionalno in abstraktno, hierarhija umetnostne zvrsti in tematike je razpadla, moderno kiparstvo figuro izenači s predmetom, primitivna, ljudska in uporabna umetnost se uveljavijo. To so bile spremembe, ki so bile za keramično kiparstvo zelo pomembne, saj žgana glina, kot preveč tradicionalen material ni imela moči, da bi sodelovala pri uveljavljanju moderne umetnosti v katero so vdiral novi materiali kot so jeklo, beton in plastika.

Kiparstvo iz žgane gline so ustvarjali kiparji, ki so na prehodu v abstraktno kiparstvo izdelovali močno deformirane človeške figure, Aleksander Archipenko in kubist Jacques Lipchitz. Kiparstvo večjega formata iz žgane gline, reliefe in barvno keramiko so ustvarjali Ferdinand Leger, Georges Bracque, Joan Miró in Pablo Picasso. Z uporabo barve ustvarijo novo vez med slikarstvom in kiparstvom.¹⁷

Sodobniki, ki kiparijo iz glazirane žgane gline so Tony Cragg, Thomas Schütte in Richard Deacon.

¹⁷Povzeto po Čopič.Š. Keramično kiparstvo, Likovni odsevi 4-5. Str. 39-41

2 LASTNO DELO

2.1. CEREMONIJA PITJA ČAJA

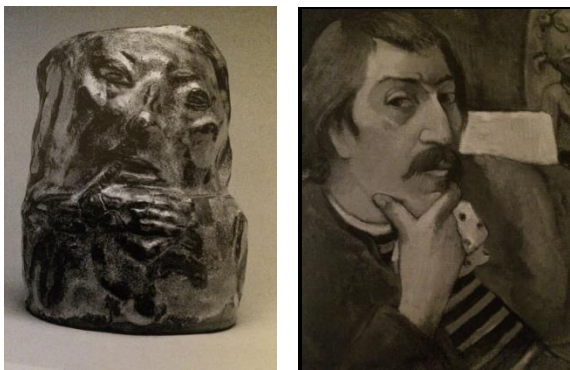
Na japonskem so matematična razmerja med keramično posodo in arhitekturo kompleksna. Da bi razumeli to zvezo je potrebno nujno razumeti ozadje japonske estetike, ki delno izvira iz religije zen budizma in šintoizma. To sta dve glavni religiji Japonske. Obe se nanašata na naravne zakone, večina Japoncev pripada obema religijama ter z njima ljubezni in globokem intuitivnem spoštovanju narave. Šintoizem skrbi za rojstvo in življenje medtem, ko zen skrbi za smrt in posmrtno življenje. Zen je veja kitajskega budizma, na japonsko so jo prinesli v osmem stoletju našega štetja. S širjenjem zena v štirinajstem do šestnajstem stoletju se je izdelava japonskih vrtov razvila v pomembno umetniško zvrst. Japonski vrt in tempelj sta v resnici resno matematično organiziran prostor, čeprav včasih ni videti tako. Vmestitev skal v vrtu je del geometričnega obrisa enakostraničnih ali pravokotnih trikotnikov. Navadno so razmeščeni v skupine po tri ali pet. Oboje, oblika in število dajeta občutek miru in harmonije. Ta harmonija se je razširila na čajne hišice in obrede pitja čaja, imenovanega cha-noyu ali pot čaja. Japonska ceremonija pitja čaja je ritual praznovanja enostavnih življenjskih radosti. Ritual se je razvil iz tradicije zen budizma, ki uči vrednost meja z odkrivanjem veličine v malih stvareh. Je meditativen proces, zavezan naravnim zakonom, ki častijo naključno, nedovršeno in namerno nedokončano z namenom, da jo dokonča igra domišljije. Wabi, duh zavrnitve materialnega, v kontekstu čajnega obreda pomeni odklonitev razkošja in okus za preprostost, ki je bil spočetka zamišljen kot pomoč pri meditaciji, se v ceremoniji čaja razvije v glavni vidik budizma. Kakor se je zen budizem širil iz samostanov na premožnejše sloje prebivalstva, tako se je večala potreba po ustrezni opravi. Mojstri obreda so v veliki meri krojili tedanji okus, sprejeli pa so tudi odgovornost za keramično posodo, ki jo je zahtevala ceremonija. Ti so pogosto sodelovali s keramiki, ki so kot rezultat tega sodelovanja napredovali na družbeni lestvici. Za obred je bila potrebna za vsak namen specifična keramična posoda: mala posodica za zvitke čaja, posoda iz katere so pili, posoda za vodo, umivalna posoda, krožniček za pecivo, priložnostno tudi stojala za čajnik, škatla in stojalo za kadilo, stojalo za ogenj in vaza za cvetje. Najboljše in najlepše posode so bile zelo zaželjene in visoko cenjene. Pogosto so jih kot nagrado za svoje služenje izbrali samuraji. Vsak lokalni keramični center je izdeloval karakteristično posodo.

Čajne hišice običajno stojijo ob vrtovih, pogosto z zidnimi odprtini ali okni skozi katere se odpira pogled na vrt. Odnos notranjega in zunanjega je tu zelo pomemben. Vnos zunanjega v notranjost prinese v japonsko umetnost floralni aranžma. Izvorno kot oltarna daritev v templjih, cvetlična umetnost vsebuje mnogo simboličnih pomenov v različnih geometričnih odnosih. Cvetlična posoda je imela verjetno matematični odnos do prostora v katerem je bila postavljena, kakor tudi druga oprava, ki so jo uporabljali pri obredu, in je tako ustvarjala izredno harmonijo v majhnem prostoru čajnice. Posoda za čaj pa je imela poseben odnos z obema, s prostorom in uporabnikom. Kombinacijo objektov lepote in naravne preprostosti v prostoru s harmoničnimi odnosi, z mirnostjo in vedrino meditativnega procesa so samurajski bojevniki fevdalne japonske uživali popolno sprostitvev pred vojaškim spopadom, kakor današnji poslovneži, ki še vedno uporabljajo lepoto objektov na ta način.¹⁸

¹⁸ Cooper E., Ten thousand years of pottery, str. 77. in Hopper R., Functional pottery, str. 88, 91.

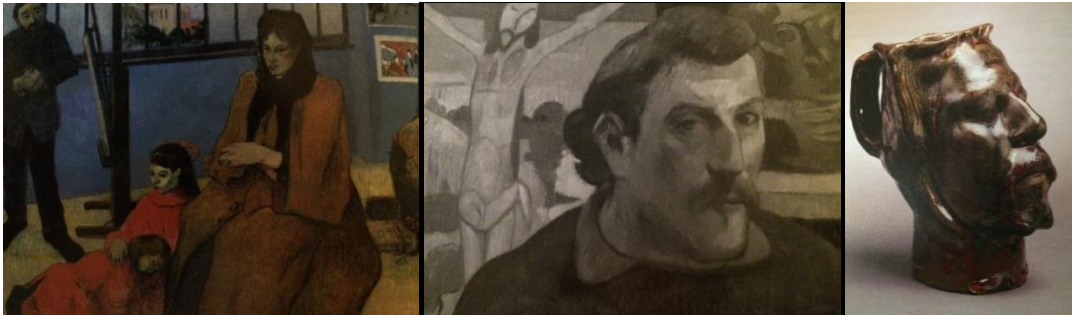
2.2. GAUGUINOV SIMBOLIZEM

Glazirana kamenina z naslovom »avtoportret v obliki groteskne glave« je bila izdelana leta 1889. Vrč izraža ne samo Gauguinovo zaupanje v lastno sposobnost, temveč tudi ponosno zmožnost preživetja preizkušnje z ognjem, ki mu ne škoduje ampak v veliki meri ojača njegovo samozavest. Vizualni karakter kamenine iz katere je narejen kip je občutek taljenja, posedanja materiala na zelo visoki temperaturi. Zatrjena, karbonizirana figura, ki preživi inferno taljenja ta občutek še dodatno poudari. Ta ekspresiven kip je podaril Madeleine Bernard, ženi svojega prijatelja kot darilo in zahvalo. Označi ga za glavo Gauguina kot divjaka. Vznemirljivo grde, moteče, izkrivljene obrazne poteze v avtoportretu so povzete po izmaličeni antični glineni maski iz Louvra, ki jo je verjetno poznal iz tedanje knjige o fizičnih deformacijah in boleznih v umetnosti. V pismu prijatelju Emilu Bernardu se opravičuje za surovo deformacijo: » kot bi umetnika bežno uzrl Dante med svojim obiskom pekla«. Roko, ki objema brado je mogoče interpretirati kot gesto intelektualne koncentracije (primerjava s sliko Avtoportret z idolom iz leta 1891, olje na platnu), gesto prsta, ki se dotika ust pa kot čutno zadovoljitev, ki jo otroci povezujejo s sesanjem palca. Gauguin, človek ognja obdari Madeleine s svojo pošastno podobo.



Gauguinov temperament je ključen za razumevanje njegovega dela. Kot človek ognja se opiše v sliki, ki jo je naslikal istega leta. Naslov slike je Schuffeneckerjeva družina, naslikana zgodaj 1889 iz orsajskega muzeja v Parizu. Slika prikazuje družino v ateljeju. Ni naključje, da je v ozadju naslikana žareča peč, na katero se je Gauguin, človek ognja podpisal z rdečo barvo »PGO«. Peč buči od žareče toplote. Spodaj so vratca za zrak do kraja odprta, vratca za

nalaganje in razpoka ob njih prepuščata ognjene plamene. Kombinacija okroglega telesa peči in podolgovatega valjastega dimnika ustvarja seksualni podton. Metaforično Gauguin dobesedno zagotavlja energijo, tako termično kot ustvarjalno, v atelje (tudi v prostor slike) naproti psihološke nestabilnosti in socialne frustriranosti ambiciozne francoske višje družbe, katere predstavnik je Schuffenecker (na sliki je upodobljen kot karikatura).



Keramika »Avtoportret v obliki groteskne glave« se v Gauguinovem opusu pojavi še enkrat, na sliki z naslovom Avtoportret z rumenim Kristusom, 1889 – 1890. V tem portretu se Gauguin postavi med sliko Rumeni Kristus, videno v ogledalu in zato zrcalno obrnjeno ter Avtoportret v obliki groteskne glave. Na ta način sooča zlobno groteskno glavo z originalnim sporočilom Rumenege Kristusa v katerem Gauguin reflektira svoje prizadevanje za uresničitev višjega cilja, kar še dodatno poudari s šarmom pokrajine in idiličnim, brezskrbnim bretonskim življenjem v njej. Gauguin velikokrat zajema iz imaginarija Kristusovega življenja. V pismu Vincentu van Goghu potoži »Kakšna dolga kalvarija je umetniško življenje!«. V avtoportretnem vrču iz leta 1889 je Gauguinova glava oblikovana kot Kristusova. Zaprte oči in ponosne ustnice plemenito izražajo vdanost v usodo, žalost, v kateri se sluti idealizirano trpljenje skozi tiho meditacijo. Zareze v zgornjem robu posode sugerirajo trnovo krono, od venca se kri rezteka po rjavi in olivno zeleni glazuri kože, počasi meži po obrazu dokler se ne strdi tik preden doseže dno posode (glaziranje v japonski maniri). Dve podrobnosti na Kristusovi glavi sta pomembni za Gauguinovo estetsko sporočilo. Ušes ni, kar namiguje, da se požvižga na posmeh jeruzalemske drhali na svoji poti do Kalvarije – metaforično povedano, Gauguin zavrača mnenja nevrednih kritikov, kolegov in nezainteresirane publike. Zaprte oči

pa simbolizirajo budistično transcendenco, meditacijo, ki odpira pot do vsezajemajočega pogleda vase ter jasno notranjo vizijo in umetniško ustvarjalnost.¹⁹

¹⁹ Dorra H., The symbolism of Paul Gauguin

2.3. JOAN MIRÓ: LABIRINT

V mirójevem slikarstvu se pojavljajo kozmične figure in čudna, presenetljiva bitja vseh vrst. Okolje v katerem te figure bivajo je nedoločljivo, lebdi v praznem, brez vira svetlobe in brez trdnih tal pod nogami. Običajno so to le barvna polja ali približen prostor v maniri nadrealističnih sanjskih vizij, ki so se začele pojavljati v slikarstvu od dvajsetih let dvajsetega stoletja. S prepletom Miró večkrat ustvarja nevidne figure, ki ustvarjajo zmedo. Zmeda je značilnost labirinta, labirint pa je metafora za težavnost iskanja smisla/pomena v umetnosti/umetniškem delu. Od tu do čarobnega vrta, polnega simbolov je samo korak. Mirójevo kiparsko delo z naslovom Labirint (1962-64) je po obsegu med njegovimi največjimi, čeprav ga avtorji monografij o Miróju zelo redko uvrščajo v knjige. Postavitev je zgrajena na vrtu zasebnega muzeja zbiralca in trgovca z umetninami Aiméja Maeghta v francoski vasici Paul-de-Vence. Nizki kamniti zidovi ločujejo posamezna območja parka. Med zidovi in borovci se vije pot v hrib, kjer stoji muzej z razgledom na sredozemsko morje. Miró je dodal nekaj stopnic in manjših teras, da bi ustvaril raznoliko izkušnjo za gledalca, ki se sprehaja po parku. Gledalec je v parku obkrožen z zidovi, vendar vidi čez njih na ostala območja parka in na skulpture postavljene v njem. Ta okoliščina nas navede do prve teze, da naj bi Labirint razumeli kot samostojne skulpture in istočasno kot celoten koncept. Kako bi interpretirali posameznih šest kiparskih figur in Labirint kot celoto?

Pot iz muzeja vodi v park, to je začetek potovanja. Prva od šestih figur je nizek relief pritrjen na muzejsko steno ob vhodu v park. Naslovljen kot ROGAČ (Cerf-volant, 1963, keramika, 360x120 cm) leze diagonalno po zidu.



Površina hrošča je razpokana, sestavljena iz lisastih plošč. Na njegovem zgornjem delu vidimo človeško figuro z rumeno in rdečo glavo ter telesom iz dolgih črnih linij. V spodnji del reliefa sili velikanski črn insekt. Nasproti hrošča, na zidu nizke muzejske knjižnice, se po kamnitem zidu prav tako diagonalno plazi MOČERAD (Le Lézard, 1963, keramika, višina 270 cm).



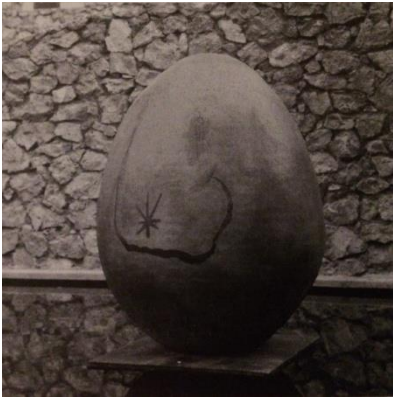
Figura ni videti kot kuščar, bolj spominja na sivega črva, ki na srednjem delu telesa nosi nasmejan obraz. Obraz je, kot v otroški risbi, preprosto naznačen. Na zgornjem delu figure, nad obrazom, trije štrclji (ostanki rok?) mahajo proti gledalcu. Mirójevi odtisi prstov v površini sive kože dajejo kipu izrazit izraz. Kakor hrošč, tudi močerad spominja na človeško figuro.

Obiskovalec zdaj zapušča področje parka z dvema stvoroma. Pot vodi med nizkima zidovoma do tretje figure, nekakšnega portala. LOK (L'arc, 1963, beton, 580x215 cm) posejan z bulami in s svetlo obarvanim cementom iz katerega je zgrajen ne spominja na arhitekturo, temveč na organski stvor iz gline.



S špičastimi izrastki ob straneh, luni podobnim izrastkom na vrhu in dojko z votlo bradavico spominja na pol žival, pol žensko. Na desnem stebru sta vpraskani risbi zvezde in dolge kače poleg vdelenega rdečega kamna, ki prikliče v spomin tuj planet ali kakšno drugo nebesno telo. Levi steber je prav tako dekoriran z vpraskanimi linijami, vdelenimi živo obarvanimi kosi kamna in modro marmornato črepinjo.

Pot zdaj vodi preko nekaj stopnic do rjavkasto-svinčeno obarvanega jajca, ki stoji pokončno sredi ribnika. JAJCE (L'Œuf, 1963, keramika, 180x135 cm) je okrašeno z zvezdo, kačo in soncem.

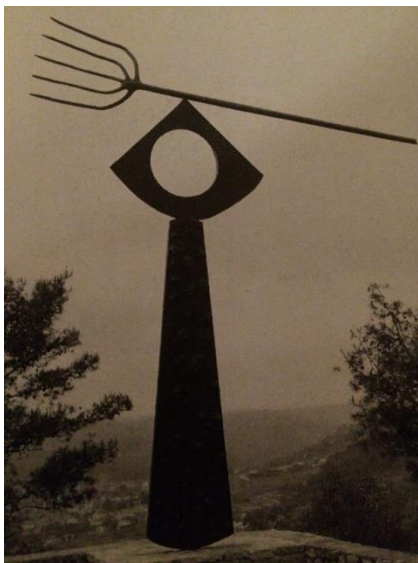


V neposredni bližini stoji BOGINJA (Déesse, 1963, keramika, 157x115 cm) kot narobe obrnjen zvon.



Čokate, navzdol obrnjene roke boginjo naredijo dramatičnega in nemočnega videza. Na sredini trebuha, se iz nekakšne vaginalne votline rojeva bel, školjki podoben list. Na zadnji strani je Miró med štrleče ritnice pošastne boginje naslikal črno točko v črnem krogu, ki ponazarja anus ali slepo oko.

Pot med nizkima zidovoma zdaj vodi do zadnje figure v Labirintu, ki je edina ki ni keramična. To je visok, iz posameznih odsekov sestavljen kip iz kovanega železa z naslovom VILE (La Fourche, 1963, železo in bron, 507x455 cm).



Visoka koničasta baza je potresena z majhnimi bunkami. Kepice, ki so kakor da bi bile oblikovane iz gline ustvarjajo preprost, otročji dekorativni videz. Na vrhu baze stoji trikotna plošča z veliko okroglo odprtino na sredi. Spodnja stranica trikotnika, ki se stika z bazo, je zaobljena v lok. Na zgornjo konico trikotnika so v vodoraven položaj položene kmečke vile, zdi se, da nad trikotnikom lebdijo kakor ogromno pero. Še več, dolgi ročaj se zdi kakor kljun in okrogla odprtina trikotnika oko ptice. Miró je to silhueto figure postavil na zid pred kuliso pokrajine z oddaljenimi griči v ozadju. Postavitev se zdi pravljíčna, s stvori, ki lazijo po zidovih, ptico in žensko/boginjo, jajcem, zvezdami in kačo.

Labirint je del klasične mitologije, ki se povezuje s starim vprašanjem kako je človek postal človek. Modernistični ekvivalent tega vprašanja bi se glasil, kako je človek postal svoboden, neodvisen in odgovoren? V grškem mitu Tezej pokaže način. Podal se je v labirint, kjer je besnela strašna, nerazumna pošast z bikovo glavo. Utre si pot skozi zmešnjava hodnikov in

prehodov, najde pošast in jo ubije. S pomočjo Ariadne klobke, ki jo je vzel seboj, niti, ki jo je med iskanjem po labirintu sprti odvijal, najde pot na svetlo. Obstaja množica različic tega mita, zgodba ni vedno ista, vendar osnovni princip ostaja zvest izvorni ideji, pojmu razvijajoče se osebnosti. Labirint je metafora za sprejemni (iniciacijski) ritual ali obred pri prehodu v zrelo dobo. Človek je podvržen preizkusu, ki ga mora opraviti, če želi biti v življenju sprejet. Za nujnost tega obreda so razlogi tako psihološki kot sociološki, samo tisti, ki je duhovno dorasel lahko sprejme dolžnost kot odgovoren član družbe. To je princip in namen obreda pri prehodu. Torej, v labirintu se ne izgubimo, temveč najdemo in v labirintu ne premagamo minotavra, ampak premagamo sami sebe.

Tezej je premagal strah in našel pot v neznanu, da bi ubil minotavra (demona v sebi) je odkrival pravo pot ali se vračal kadar je naletel na slepo ulico. Labirint torej zahteva akcijo.

Freudova psihoanalitična teorija pravi, da je ego zmožen kontrole nad libidom (id). S sprostivijo domišljjskega toka spoznavamo svoje strasti in frustracije, da jih lažje sprejemamo. Nadrealisti, vključno z Mirójem, so to predstavo postavili v središče svojega koncepta. Njihovo upanje je temeljilo na ideji, da so gledalci tisti, ki bodo sprejeli svoje zatrte želje z izživetjem svojih fantazij. Gledalci naj bi se torej naučili svobodno uporabljati svojo fantazijo, tako bi zaživel kot svobodni in kreativni ljudje. Cilj je isti, metamorfoza junaka v antičnem labirintu, transformacija pacienta na kavču v duhovno zrelejšega človeka ali mutacija gledalca v kreativno (torej svobodno) osebnost.

Miró je izbral pokrajino in vrt v katerem je lahko organiziral tradicionalni blodnjak. Nato je v ta vrt postavil mitične figure, ki imajo, tako kot minotaver preteklosti, brezčasni pomen za človeško eksistenco. To so ptice, boginje in jajce. Na koncu, kar je najpomembnejše, je uporabil poetično aluzijo, ki vedno deluje nasprotno od racionalnega. Izbral je kiparsko poème', ki obljublja duhovno in mentalno nagrado v obliki veselja do asociacij, obljublja tudi korist v uvidu, kadar je večplastni pomen interpretiran skozi asociacijo. Zabava se torej transformira v resno. Miró torej izbere strategijo asociacije. Z asociacijo se zgodi metamorfoza ideje in misli. Asociacija črpa moč iz metafore, ki lahko prevaja pojave v besedne izraze. Kjer umanjka besedni izraz za kakšno stvar, se namesto tega izraza uporabi metafora. Metafora združuje različne resničnosti. Metafore delujejo sveže, so iskreče, osvetljene z lastno svetlobo, bogatijo besedni zaklad in izražanje. Pesniški in vizualni jezik sta

kodirana. Vizualni jezik, še posebno takrat kadar ima emblematičen karakter, je razumljiv samo tistemu, ki zna uporabiti Ariadnino nit, se spominja preteklih podob in večplastnih pomenov, kakršni so v mitih, legendah in pravljicah. Ariadnina nit je spomin, kakor je zverinski minotaver naš strah.

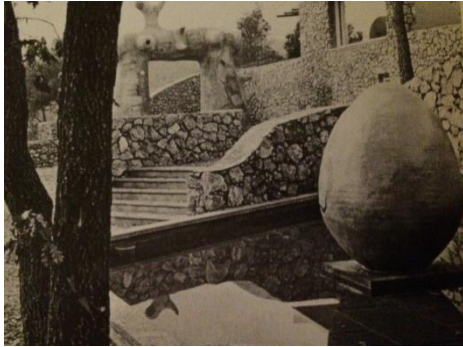
Prostor, miti in moč asociacije zagotavljajo obiskovalcu Mirójevega labirinta izobilje slepih ulic iz katerih ga lahko pripelje samo Ariadnina nit, nit, ki jo je spletel Miró s svojim slikovnim jezikom, asociativnimi simboli na osnovi spomina in prepoznavanja.

Mirójev Labirint naj bi torej osvobodil gledalca. Labirint se ne začne pri vhodu (figuri LOK), temveč že pred tem, v predprostoru z "nižjima" figurama ROGAČA in MOČERADA. Obe figuri vsebujeta človeško v živalskem (v kiparski podobi) in živalsko v človeški podobi obiskovalca parka. Obiskovalec je zdaj pripravljen in nadaljuje pot do velikega LOKA, ki je signal za vhod v labirint. Od daleč figura spominja na bika, ki ima v daljni španski preteklosti več pomenov, povezan je z religioznimi rituali in kultom Ura, androginega boga lune. Kip združuje biomorfne oblike, ženske (zvezda) in moške karakteristike (na vrhu je polmesec, rogovi, kost), ob strani sugestijo glave ptice, naravnani je na seksualno simboliko, kozmične svetove in minevanje časa. Vse te motive je Miró večkrat uporabil v svojih risbah in slikah. Odprt polmesec na vrhu kipa zbuja asociacijo noči, strasti in smrti, je simbol prerokbe (ali napoveduje apokalipso, znak večnega kroženja rasti in propada?), spominja tudi na srp, simbol žetve, življenja in smrti. LOK kaže na idejo prehoda v drug svet, kakor mikenska levja vrata ali brancusijeva vrata iz postavitve v romunskem mestecu Tirgu Jiu (v očesih podboja vrat Brancusi prav tako kakor Miró združuje moško in žensko figuro v simbol zlitja med spoloma). Vrata so starodaven motiv, ki označujejo tranzicijo.

S prehodom gledalec vstopi v Mirójev labirint, kjer ga na majhnem podstavku sredi ribnika pričaka veliko JAJCE. Na kovinsko sivo površino jajca je Miró naslikal simbola svetlobe in teme, modro glazirana pega pa je barva neba. JAJCE vključuje izvor sveta. Z odsevom na površini vode, sredi katere JAJCE stoji, se snovno združi s kratkotrajnim in nedotakljivim. Videz in realnost se srečata. Brancusi vidi jajce kot univerzalni motiv. Salvador Dalí naslika rožo, ki raste iz jajca (v drugem svetu se botanika zlije z zoologijo).

V Mirójevem labirintu, če smo pozorni na povezavo med JAJCEM in LOKOM, je jajce simbol preporoda, ponovnega rojstva (po tem ko nas lok uvede v nov svet v katerem moški in

ženska, življenje in smrt in zdaj še svetloba in tema izvirata iz iste točke). Alkimistično je odtenek svinčeno-sive simbolična barva Saturna, ki zastopa kreativnega duha, svetlobo in temo. Mirójevo jajce je poslikano tudi z znakom sončevega mrka (kača, spermij). Jajce nam sporoča, da je vse v vsem.



Nedaleč od mitičnega JAJCA stoji BOGINJA, ki s svojo široko odprto vagino na trebuhu daje vtis, kakor da je ona, ki je rodila to jajce. Iz vagine moli velik, kot školjka oblikovan, narebran, bel list. Tudi tukaj, kakor pri dalíju, se srečata organski in rastlinski svet. Vaza z naslikanim listom je motiv s starejših mirójevih slik, ki ga za Labirint na mitičen in alkimističen način transformira v BOGINJO. Alkimisti označujejo žensko kot vazo, posodo za naravne in mentalne procese vseh vrst, ki vodijo alkimista do kamna filozofije. Mirójeva BOGINJA je podobna alkimističnemu procesu. Glavo boginje reducira na falični izrastek, okrnjeni roki ob straneh figure sta kakor da bi se razvili iz amfore (grška amfora upodablja žensko figuro!). Ženska kot posoda je arhetipski simbol že od pradavnine. Posoda je esenca ženstvenega. Osnovna simbolična enačba ženska = telo = posoda je elementarna izkušnja (tako moška kot ženska) ženskega, katerega glavne značilnosti so usta, dojki in maternica. Mirójeva BOGINJA je torej reprezentacija boginje Dione, Venerine mame, mame ljubezni, lepote in s tem tudi umetnosti. Še več, Miró materinski simbol razširi z listom, ki molí iz trebuha-vulve kot jezik (ženski element kreativnosti). Filozofsko drevo (arbor philosophorum²⁰) raste iz ženskega principa. Bela barva lista je čustven spomin na alkimistično barvo, barvo brezmadežnega

²⁰ V kemiji je Dianino drevo ime za amalgam kristaliziranega srebra, Diana = srebro, luna. Podobno je Saturnovo drevo, kristaliziran svinec, Saturn = svinec.

začetka in brezmadežnega konca. BOGINJA, prav tako kakor JAJCE, uteleša neprekinjeno kroženje.

Največja skulptura skupine v Labirintu so VILE. Z ročajem, okroglo odprtino sredi četrtinskega izseka kroga in s senenimi vilami, podobnimi peresu, naj bi VILE izzvale videz ptiča. Kombinacija praznega prostora (odprtine) in istočasno simbola očesa ustvari enotno formo, figuro kreativnosti in vizualne znanosti. Figura ptičjega očesa v Labirintu ponavlja vulvo boginje. Ptič in ženska, združena, ustvarita moško-ženski ljubezenski figuri (kot na brancusijevih vratih). V alkimiji se rešitev socialnega vprašanja pričakuje kot združitev spolov v eno androgino bitje. V tej utopiji tekmovanje med spoloma preneha. Vendar Miró v tem ni dosleden, njegova poteza je zveza ptiča IN ženske. Moški se v Mirójevem delu pojavlja sam, kot žival (v skladu z nadrealistično navado), kot ptič, bitje svobode. Visoka baza, ki se proti vrhu oži, je enakomerno potresena z majhnimi okroglimi izboklinami, ki nas navedejo na misel, da je spodnji del kipa grčavo deblo drevesa. Torej, ptič sedi na drevesu. Prav tako verjetno je, da je Miró izbokline na bazi povzel po okovanih vratih (polkrožne glave velikih žebļjev) v starem delu barcelone, ki jih je nedvomno poznal. Tako so VILE izhod. Kakorkoli, obiskovalec Labirinta lahko sodeluje pri utopiji androginega, dobesedno lahko pogleda skozi ptičje oko v svobodne širjave pokrajine ali pa asociativno vidi oko kot žensko vagino in se s tem osvobodi kot kreativno bitje. Prazno odprtino v kipu VILE lahko gledalec napolni z asociacijami (kakor gledalec napolni kip, kot prazno posodo, s svojimi interpretacijami), da postane oko, usta, sonce, vodnjak brez dna ali krater vulkana. Nejasnost odprtine odpira povezavo tudi s konveksno površino JAJCA, ki zapira praznino prostora, konkavni prostor očesa ptice pa ta prostor odpira. Figura VILE so izhod za oči, kot okno v vsemirje z vilami, ki nabadajo nebo. Z ogledom zadnje postaje Mirójeve postavitve gledalec najde izhod iz labirinta, v perspektivo panorame, in v prostor svoje nevidne notranjosti. Oko ptice ga okrona za junaka, prevzame Tezejevo vlogo.



ROGAČ, MOČERAD, LOK, JAJCE, BOGINJA in VILE so postaje labirinta v katerem gledalec odkrije kaj potrebuje za izkustvo sveta in kaj potrebuje za svojo vlogo v tem svetu. Obup in strah pred blaznostjo, arhetipska elementa labirinta, sta v Mirójevem delu posredno nakazana ne samo z bikom in njegovimi rogovi, temveč tudi s temačno kačo, ki se lahko izleže iz JAJCA, in s temnim vampom božanske vulve. Mirójev skrivni jezik je kodiran, nikoli dobeseden. Obiskovalec parka (inkarnacija tezeja) išče pot skozi labirint kot detektiv, z asociativnimi možnostmi posameznih znakov in z reševanjem kiparskih in simboličnih ugank, dokler ne odkrije Ariadnine niti v obliki mitičnih motivov. Takrat lahko najde izhod, pot v svobodo.²¹

2.4. LASTNO DELO

Keramični kip (zaenkrat še brez naslova) sem izdelal novembra 2012. Povod za kiparjenje je bil problem umestitve drobnega detajla na telo kipa. Ker gre za pomenljiv detajl, naloga, ki sem si jo zadal ni bila enostavna.

Leta 2002 sem izdelal dva pečatnika za odtiskovanje v glino. Pečatnik se lahko izdelata na dva načina, s pozitivnim prenosom motiva (iz gline) in z negativnim odtisom motiva (iz mavca). Da sem lahko uporabil obe vrsti pečatnika, sem za motiv na boljšem sejmu kupil dva rimska sesterca, enega z ženskim in drugega z moškim portretom. Ker se motiv s pečatnika ob odtiskovanju obrne levo – desno kot pri grafiki, sem pečatnika izdelal enega kot pozitiv (glava

²¹ Povzeto po von Weise S. in Martin S., Joan Miró, 106-117 (von Graevenitz A., A labyrinth by Joan Miró)

gleda na desno, kot pri originalu) in drugega kot negativ (glava gleda v levo). Z odtisom v glino enega poleg drugega se portreta gledata. Ženski in moški portret se s pogledom srečata, s tem sem iz dveh ustvaril tretjo, višjo formo. Ta forma dobi še dodatno, časovno zgodbo, če vemo kdo je na teh sestercih upodobljen. Izhajal sem iz dejstva, da so stari Rimljani na kovancih upodabljali vladarje v veliki večini s profilom obrnjenim v desno (ker so pisali z leve proti desni), to je pomenilo, da modri vladar gleda v prihodnost. Na sestercu z ženskim portretom je odkovana glava Julije Domne (druga žena Septimija Severa, 173 – 217 n. š.), na drugem sestercu z moško glavo pa je odkovan portret Hadrijana (76 – 138 n. š.). Torej, Julija še ni bila rojena, ko je Hadrijan že umrl. Za časa življenja se nista nikoli videla. Zato sem izbral mlajšo Julijo kot pozitivni odtis s pogledom v prihodnost in starejšega Hadrijana v negativnem odtisu s pogledom nazaj, v preteklost. Odtisa ustvarita časovno – prostorsko zanko, v imaginarnem (ustvarjenem) prostoru se s pogledom srečujeta, medtem ko se v časovni dimenziji s pogledi razhajata.



Odtisa na glineni podlagi z obliko dveh krogov dajeta podobo oči, ki se ujema, ker gre za pogled (tudi gledalčev) z vsebino odtisov. Iz oči je nastal obraz. Iz obraza glava in telo, kip. Za telo kipa sem z razlogom izbral obliko posode. Posoda je spodaj odprta, z notranjim robom na katerega je z vrhnje strani položen usločen valj z okroglo ploščo na vrhu. Spodnji del posode, dno, je s praktičnim razlogom oblikovano kot žleb, v katerega se lahko ujame morebitna kaplja tekoče glazure. Plošča je obraz z odtisoma (oči) in otroško risbo nosu in ust, ki jo je dodala moja tedaj štiriletna hčerka. S posodo in vloženim valjem sem ponovil formo

odtisov - iz dveh delov nastane tretji, večji. Z združitvijo dveh spolov (valj v telesu!) se spočne otrok. $1+1=3$. To formo sem ponovil še enkrat, z uporabo dveh glazur, od katerih je ena reaktivna, ob stiku z drugo glazuro reagira, nastane nova barva. Z dvema glazurama sem ustvaril tri barve. Površina kipa je groba, arhaična, celotna figura pa namenoma daje videz boginje iz kamene dobe (otročstvo človeštva). Za inspiracijo sem gledal boginje, ki so jih našli v Lepenskem Viru v Srbiji. Te čokate kamnite boginje z velikimi očmi, z na trebuhu sklenjenimi rokami utelešajo Mater boginjo, boginjo mati zemljo, vir in začetek vsega.

Kipu sem dodal še kontekstualno zaveso, plastične posode s pokrovom, v katerih so keramične črepinje preteklih kipov, so metafora za trud, izkušnje in zgodovino. Kip je zgrajen na starih črepinjah kakor Rim. Težko bi našli bolj keramičen karakter kot ga ima črepinja. Zdrobljeni in med sabo pomešani keramični kipi, katerim nihče več ne ve oblike, črepinje, ki jih ni več mogoče sestaviti govorijo o kipu, ki ni samoumeven, kipu, ki se ga gradi s premislekom. Za ta kip sem potreboval deset let.



3. PRAKTIČNO-PEDAGOŠKI DEL

3.1. GLINA V ŠOLI

Čeprav je danes keramika globalni medij in je ena najstarejših aktivnosti človeštva, je medij, ki je v desetih tisočletjih razvoja razvil neskončno raznolikost materialov, oblik, form in dekoracij kot nasledstvo mnogih posameznih keramičnih tradicij je, odkar jo je človek odkril, ustaljena in še vedno najpogostejša vloga keramike v vsakdanjem življenju uporaba keramičnih posod, namenjenih za serviranje in shranjevanje živil. Najobičajnejši odgovor na vprašanje kaj je keramika, je, da je keramika vaza, skleda za solato, vrč. Torej, uporabni predmet iz našega okolja s katerim se srečujemo vsak dan. Malokdo pomisli, da je keramika lahko tudi kiparstvo.²² Vzrok je v našem kognitivnem odnosu z vizualnim, ki je odvisno od širine vizualnih možnosti (izkušenj), ki strukturirajo objekte naše vizualne resničnosti (imaginacije). Vizualna danost je vsidrana v kontekstualnem prostoru.²³ Kljub temu, da jo uporabljamo in srečujemo praktično na vsakem koraku je pozornost, ki jo namenjamo keramiki majhna. Keramika je zastarela. Nadomestila jo je novejša tehnologija - čeprav so uporabni predmeti isti in imajo isti izvor in namen, so narejeni iz cenejših materialov, kot npr. plastenka za vodo. Keramika se danes uporablja manj v praktične in več za estetske in umetniške namene. S svojimi tisočeriimi obrazi in nešteto možnostmi pa je še kako primerna za poučevanje v šolah. Glina se odzove na vsak prijem, stisk, njena oblika se spreminja ko jo zvijamo, valjamo in ploščimo. Čeprav je podobna vosku ali plastelinu, je nekaj več, je najosnovnejši in prastar kiparski material. Interakcija z glino je zabavna, pri glini gre za svobodno igro, preizkušanje, domišljijo, poleg tega pa zahteva reševanje problemov in sprejemanje odločitev, kultivira globlje razumevanje sveta in opogumlja kreativno in neodvisno razmišljanje. Zato je nujno, da se poučevanje tridimenzionalnih medijev (kiparstva) v osnovnih in srednjih šolah ne opušča, ampak, da se glina kot pomemben medij umetniškega izraza v šolah ohranja. Namreč, v današnjih časih vedno primanjkuje časa, prostora in denarja, kar so pogoji (in verjetno minus) za nemoteno delo pri predmetu kiparstva in keramike. Čeprav tehnologija vdira in zahteva svoj čas v šoli, se gnetenje gline zdi

²² Definicija keramike je, da je keramika ime za izdelke iz gline ali porcelana, ki so utrjeni z žganjem pri visokih temperaturah. Keramika jezbirno ime za izdelke iz žgane gline ne glede na namen posameznega predmeta ali njegovo estetsko vrednost.

M. Barbič, *Rojena v ognju* (2010), Ljubljana ZRSŠ, str. 12.

J. Korošec, *Likovni odsevi 4-5* (1986), Ljubljana ZKOS, str. 3.

²³ P. Crowther, *Phenomenology of the visual arts* (2009), Stanford University Press, str. 119

produktivnejši, kreativnejši in intuitivnejši tekmelec čistega, pasivnega, rutinskega in odvisnostnega vpliva dvodimenzionalnega računalniškega zaslona. Kako lahko keramik pripomore k zavedanju, da je raziskovanje tega osnovnega tridimenzionalnega medija v šolah vredno ohranjati? Medtem, ko je zgodovinski, kulturni in socialni kontekst gline nesporen, matematični, kemični in antropološki vidik gline ne zaostaja. Poučevanje keramike ali kiparstva iz gline ni nujno vezano samo na znanja, ki se uporabljajo pri togo kiparskem delu. Inovativni učni programi sežejo dlje.

Izkušeni učitelji spodbujajo učence k zastavljanju dobrih vprašanj, kreativnih likovnih problemov, skupaj z učenci raziskujejo nove možnosti, uporabljajo intuicijo, pripovedujejo zgodbe in oblikujejo inovativne programe. Primer dobre prakse za nepozorne in nemotivirane učence z manjšo učno zmožnostjo, je glina v rokah veččega učitelja, eden izmed najučinkovitejših materialov za izboljšanje učenja. Peter Wilson, profesor avstralske univerze Charles Sturt iz Bathursta opiše svojo izkušnjo uporabe gline v učnem procesu: »Glino sem vedno uporabljal za to, da bi otroke vključil v proces učenja. Čutna radost, ki jo učenci vseh starosti občutijo ob delu z glino je nekaj, kar je treba videti, da bi verjeli. Poučeval sem vse starostne skupine in lahko povem, da lahko stopim v razred najbolj razgrajaških učencev, mladih upornikov, brez besed pred vsakega položim kepo gline v velikosti tenis žogice in jih polno zaposlim za najmanj 30 minut. Temu botruje večzaznavnost, ki jo glina zahteva, dotik, vid, in domišljija. Problemi se zastavljajo in rešujejo. Kam to spada? Je to v pravem razmerju? Kako naj to združim s tem? Prvih pet minut učenci glino boksajo, jo ploščijo s karate udarci. Potem, ko občutek napetosti izgine, tiho delajo, polno zatopljeni v svoj projekt. To izkušnjo uporabljam za osnovo temu, kar delam. Ponavadi s seboj prinesem reprodukcije televizijskih junakov popularne kulture, na primer Gospodarja prstanov, Harry Potterja in podobno. O njih se pogovarjamo, učenci rišejo, kasneje po nekaj urah igranja z glino, odvisno od njihove starosti (vsaka starost/stopnja razvoja zahteva drugačen fokus, orientacijo na ali proces ali izdelek) začnemo z modeliranjem njihovega najljubšega junaka. To pomeni učenje osnovnih tehnik in veščin, kot so valjanje kačic, rezanje in lepljenje, valjanje plošč in podobno. Nastali izdelki nato postanejo tema za pogovor o tem, kaj so naredili. Ta se potem transformira v pisanje in vključijo se lahko tudi drugi učitelji - tako pisanje postane del »blatnega kluba«. Fotografije njihovih del naložimo na računalnik, da

učenci pišejo zgodbe o svojih junakih. Posamezne zgodbe združimo, nato se pogovarjamo in spet pišejo o njih in tako naprej. Te zgodbe postanejo njihova čitanka.

Seveda ne gre vse po načrtih, zaradi uspeha njihovih izdelkov in napredka pri pisanju pa vseeno razvijejo občutek pomembnosti. Spoštujejo delo svojih sošolcev; ker vložijo veliko truda v svoje delo, odobravajo tudi delo drugih.«

Iz tega primera je razvidno, da lahko glina služi tudi kot odlično izhodišče za poučevanje predmetov, ki niso neposredno povezani s kiparstvom ali keramiko. Rešitev, kako popularizirati glino med otroci ponujata državi, ki sta prepoznali užitek, ki ga imajo otroci ob delu z glino, Tajvan in Koreja. Verjetno zaradi dolge tradicije s keramiko, ki je vzrok za spoštovanje tega materiala, glino radi vključujejo v zgodnji razvoj njihovih otrok.

V tajvanski prestolnici, v muzeju Yingge Ceramics Museum, je poleg impresivne sodobne in zgodovinske zbirke tudi ogromen prostor za otroke, namenjen igranju z glino. Prostor je premišljeno oblikovan, tako, da ponuja več doživetij z glino. Med izvirnejšimi oblikami in možnostmi doživljanja in oblikovanja je velik lesen bazen napolnjen z glino, kjer otroci s hojo in skakanjem površino gline spreminjajo v teksturirano pokrajino. Rob bazena je zgrajen iz keramičnih skulptur, po katerih lahko plezajo, med skulpturami pa so slapovi pod katerimi si lahko umijejo roke in noge.

Južnokorejsko mesto Icheon gosti bienale svetovne keramike. Muzejsko stavbo obkroža glinen park v katerem imajo obiskovalci/šolarji po ogledu razstav možnost pristnega stika z glino. Tudi na tem igrišču otroci brodirajo po debeli plasti gline ali v prostorih, namenjenih za spoznavanje gline na druge načine doživljajo material. Po vsej dolžini parka je speljan potoček, ki omogoča še več aktivnosti za igro z glino in vodo.²⁴

Poleg stereotipa o keramiki kot uporabnem predmetu sem zaznal še stereotip, ki se navezuje na funkcionalno keramiko. Keramika je v splošnem mišljenju skrčena na uporabno keramiko, ki je razumljena in zvedena na standardizirane oblike in tipe površin. Pomembno vlogo ima tehnologija in izvedba. Skoraj vsa prodajna keramika je danes narejena brez napak, v velikih količinah, industrijsko, s preverjenimi postopki. Tudi med keramiki, ki izdelujejo uporabne predmete se zdi, da je brezhibnost površine produkta njihova prva skrb. Na drugi

²⁴ Schwartz J. S., Applauding creative clay imagination among the young (2011), <http://www.judyschwartz.com/catalogs/schwartz%20on%20K12.pdf>

strani je keramika, ki kaže svoje šibkosti. Takšni konceptualni keramiki ni mar za tehnologijo, izvedbo ali veččino. Pravo vprašanje je, katere veččine naj keramik uporablja pri svojem delu? Torej, vprašanje pomembnosti tehničnih veščin: ali tehnične veščine keramiku pomagajo ali škodujejo pri ustvarjanju? Keramika je fizična, torej zahteva tehnično izvedbo, sposobnost načrtovanja in predvidevanja na podlagi preteklih izkušenj, da se doseže željeni rezultat. Ampak, kako pomembna je tehnična veščina za umetniško keramiko? Nekateri so mnenja, da se v slikarstvu slikarjeva vrednost ocenjuje z njegovim razumevanjem narave in kvaliteto izvedbe slikarskega dela, in ne kot sposobnost zvestega upodabljanja vidne realnosti, drugi pa pravijo, da v kiparstvu in tudi v video umetnosti šibka izvedba ne vpliva na kvaliteto ali idejo (koncept) konkretnega dela. Zdi se, da ni popolnoma jasno katere veččine potrebuje današnji umetnik. Misel, da je današnji arhitekt usposobljen samo za uporabljanje računalniških programov, za umetnika pa je najpomembnejša veščina retorika, je povsem sprejemljiva. Kaj pa za umetnika, ki dela z glino? Mora biti virtuoz? Kaj naj se upošteva pri poučevanju bodočih keramikov? Muli Ben Shoshan, bivši predstojnik oddelka za oblikovanje keramike in stekla jeruzalemske akademije za umetnost in oblikovanje pravi, da je potrebno ostati v stiku in se zavedati materiala v današnjem virtualnem svetu.²⁵ Kakorkoli, korenine keramike so v materialnem svetu. Vendar se je treba izogniti materialni pasti, ki je nastavljena v keramiki, to je, da se keramik poistoveti z materialom in omejitvami, ki so tehnične narave v škodo konceptualizaciji keramike (David Morris).²⁶

Vse umetniške zvrsti ne zahtevajo tehnične veščine. Med njimi so asemblaž, kolaž in ready-made, kot tudi konceptualna umetnost šestdesetih let. Te zvrsti izpostavljajo umetniško idejo, ne materialnosti in tehnične veščine. Tako negirajo umetniški objekt. Še dlje je digitalna umetnost z računalniškimi programi in neoprijemljivim objektom.

Antiteza konceptualne umetnosti so dela, ki prezentirajo popolno veččino. Če je v preteklosti veljalo, da perfektno izdelano umetniško delo (*trompe l'oeil*) izraža avtorjev izjemni tehnični talent, je danes lahko tehnična veščina samostojna vsebina umetniškega dela. Takšna likovna dela odpirajo vprašanja, ki se tičejo tehnične veščine, statusa virtuoznega objekta in odsotnosti pomena v vsebini in videzu.

²⁵ Tokatly T., *Ceramics on the hill: Examining material without basic assumptions* (2008), 1280°C št. 18, str. 26-31

²⁶ Yelon-Kolton T., *God is in the details* (2008), 1280°C št. 18, str. 4-11

Proces zanemarjanja materialnosti v korist konceptualizaciji ni razširjen v oddelkih, kjer se poučuje keramika in ima še vedno prednost tehnika in tehnologija. Prednost keramikov je v tem, da dobro poznajo svoj material in znajo izkoristiti njegove možnosti in zmožnosti. Ali jim večina in tehnično znanje omogočata osvoboditev od rutine in ustaljenih vizualnih izrazov, ali omogočata neodvisno mišljenje, da uzrejo keramični objekt kot idejo, kot hojo po robu med praktičnim in konceptualnim? Na tem mestu je vredno opozoriti na avtorje, ki niso uporabljali gline kot primarnega izraznega materiala. Znano je, da sta Picasso in Miró za realizacijo svojih keramičnih kipov sodelovala s tehnologi za keramiko. Ali Tony Cragg, ki je sodeloval s keramiki v evropskem keramičarskem delovnem centru na Nizozemskem. Uspeh teh sodelovanj priča o tem, da sta tehnologija keramike in vsebina objekta neločljivo povezana in da mišljenje ustvarjalca, ki ni ujetnik tehnologije lahko vodi do inovativnih stvaritev, ki nasprotujejo tradicionalnim pristopom na področju keramike. Torej, katere veščine sodobni keramik potrebuje za svoje področje?

Značilnost keramike je, da naravno pripada materialnosti in s tem področju pojavne objektности. Tehnologija in vsebina družno ustvarjata keramično formo. Slabi izvedbi se oprostijo samo v primeru, če je ta del vsebine likovnega dela. Na drugi strani pa ni potrebno, da bi ustvarjalci sami izdelovali keramične objekte, ker, v nekaterih primerih je to še bolj zaželeno, jih lahko po njihovih navodilih izdelajo najeti keramiki. Kakorkoli, razumevanje materiala je ključno za končni keramični rezultat, zato mora keramik pri svojem delu razumeti osnovne metode dela, tehnične procese, tehnološke principe in karakteristike gline. Tehnična veščina je stvar posameznika. Dobre šole, ki poučujejo keramiko, svoj čas namenjajo za to, da učence pripravijo do zavedanja preteklih keramičnih tradicij in tega, kaj je bilo do sedaj že doseženega na tem področju. Brez znanja in razumevanja umetniški preboj ni verjeten. Študentje naj preverijo pretekle stile in raziščejo njihovo ustreznost za današnji čas. Seveda je potrebno veliko pogovora o keramiki in veliko praktičnega dela. Šole za keramiko pa naj bi bili centri znanja, študentje so soočeni s problemi, profesorji jim jih pomagajo reševati.

Na kratko. Razmišljujoči ustvarjalec, h kateremu težimo vsi resni likovniki, ni zaposlen samo z reševanjem tehničnih problemov, temveč tudi z zastavljanjem le teh. Študentje naj bodo usmerjeni na kritično mišljenje in na razvoj še neznanih alternativ, naj odkrijejo metode, ki so

nove in ne vedno gotove, preizkušene in ustaljene. Tehnična spretnost se bo pokazala le po mnogih letih praktičnega dela.²⁷

²⁷ Nezer O., The thinking artist, The fabricating artist (2010), CeramicsTECHNICAL št. 31, str. 74-77

3.1. PODROBNA UČNA PRIPRAVA

Pionirski dom, Ljubljana

Skupina učencev: 13-15 let (tretja triada osnovne šole)

Čas izvajanja: 4 šolske ure (2+2)

Predmet: likovna umetnost

Likovno področje: kiparstvo

Likovna naloga: preoblikovanje kiparskega volumna po domišljiji

Motiv: keramična posoda postane moje sporočilo

Likovna tehnika: prostoročno oblikovanje

Material: glina

Orodje: lesene modelirke, lesena podlaga, nož, svinčnik, papir

Učni pripomočki: prikazi keramičnih in kiparskih del iz preteklosti in sedanjosti

Učna metoda: pogovor, razlaga, demonstracija likovne tehnike

Učne oblike: individualna, skupinska

Vrsta učne ure: kombinirana

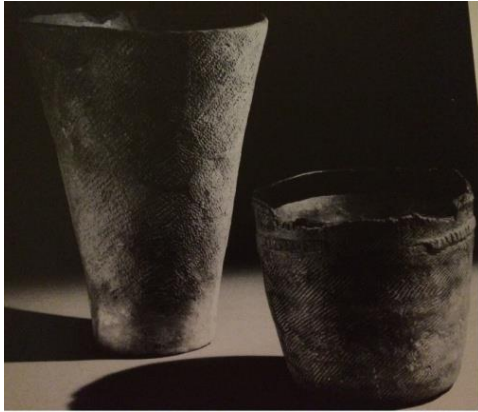
Medpredmetno povezovanje: zgodovina, geografija

Cilji / učenci:

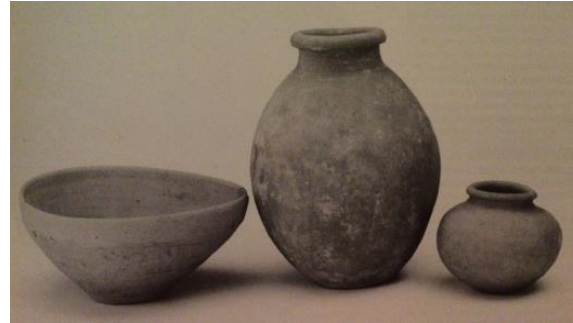
- obnovijo ter nadgradijo znanje o keramiki,
- seznanjajo se s postopki in metodami oblikovanja ter uporabe orodja,
- razmišljajo o današnji vlogi keramike, njenem smislu in uporabi v vsakdanjem življenju ter izrazijo lastno mnenje o problematiki,
- preoblikujejo obstoječi keramični izdelek v abstraktno kiparsko tvorbo,
- skrbijo za material, red in čistočo.

Uvodni in osrednji del

Učitelj se na začetku učne ure predstavi ter učencem pove, da sodelujejo pri nastopu za potrebe diplomske naloge. Njihovo pozornost usmeri na prikaz uporabnih keramičnih posod preprostega obrisa ter jih vpraša, kako se posode med sabo razlikujejo.



Slika 1: Keramika japonske kulture Jomon (4000-1000 p.n.š.), višina 26.5 cm in 14.2 cm. Oblika strmega stožca.



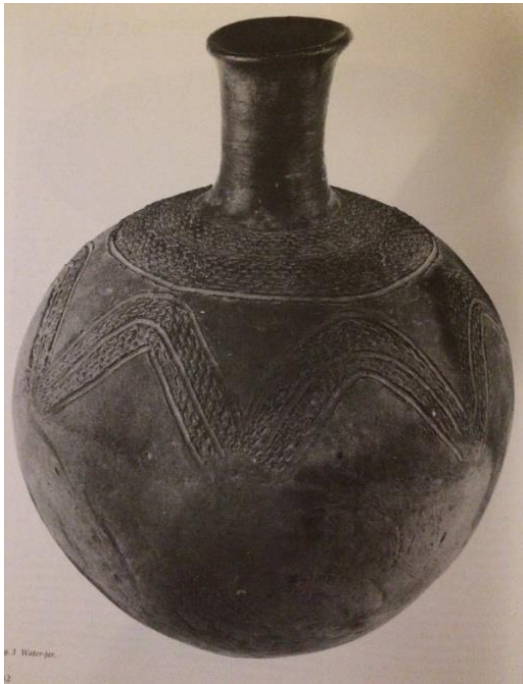
Slika 2: Staroegipčanska keramična posoda (3200 p.n.š.). Skledica na levi je oblikovana kot del obrnjenega položnega stožca, ostali dve posodi pa sta izvedeni iz pokončnega in ležečega elipsoida z dodanim ustjem.



Slika 3: Constantinidis, Servis iz porcelana (1996), premer sklede je 15.5 cm, malega krožnika 18.5 cm in velikega krožnika 24.5cm. Krožniki so nizke odprte oblike z ravnim dnom, lahko jih primerjamo z ozkim odsekom elipsoida ali krogle.

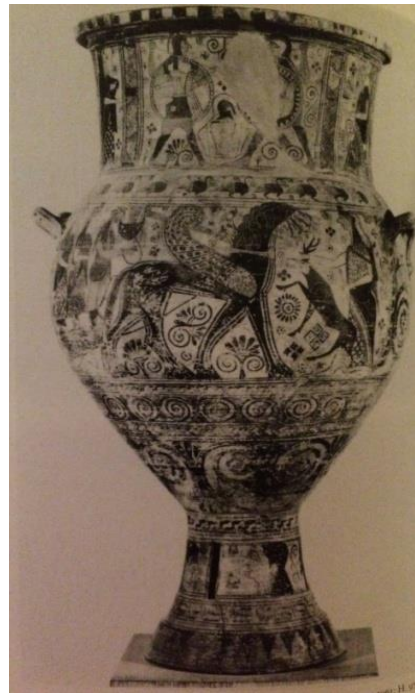
Učenci ugotavljajo, da so si posode podobne, saj je njihova površina preprosta, brez okraskov. Učitelj pojasni, da so posode čim manj okrašene, da njihova površina ne moti

pogleda na obliko. Predstavi tudi morfologijo posode, da je vsaka posoda sestavljena iz dna, telesa in odprtine (ustja) ter dodatkov (ročaji in podobno), učence pa usmeri v pogovor njeni votlosti ter odprtih in zaprtih volumnih. V nadaljevanju učitelj predstavi tudi bolj kompleksne zasnove keramičnih posod. Učence usmerja v opisovanje razlik.



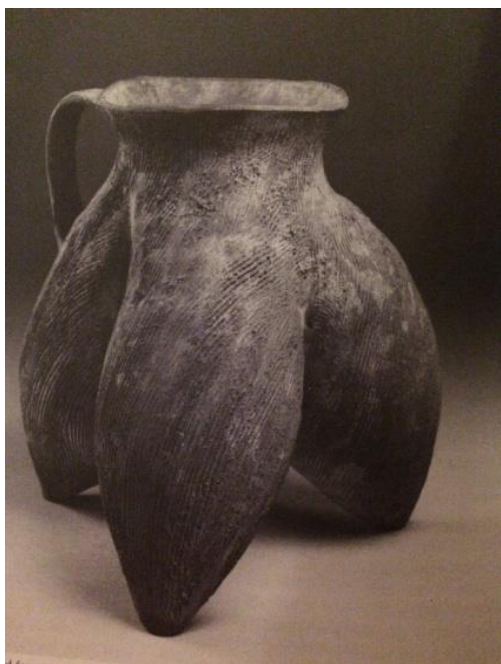
Slika 4: Posoda za vodo, Afrika.

Posoda je sestavljena iz krogle in krajšega ozkega vratu-valja.



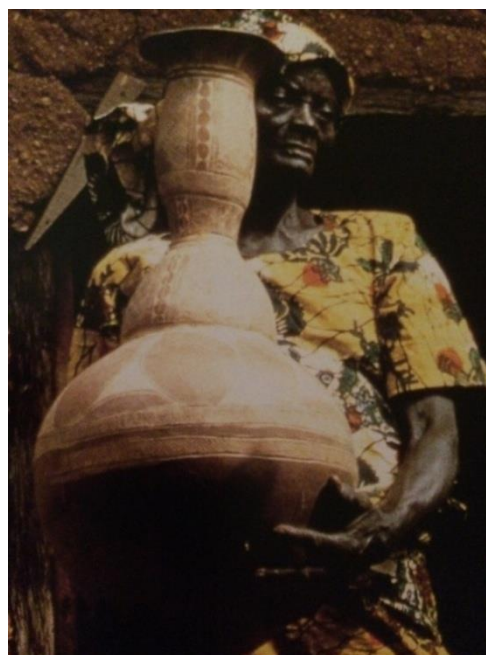
Slika 5: Amfora,

Atene (760-700 p.n.š.),
višina 97 cm.



Slika 6: Kitajska posoda s trinožnim dnom (3000-2000 p.n.š.).

S sestavljanjem posameznih posod zgradimo večjo.

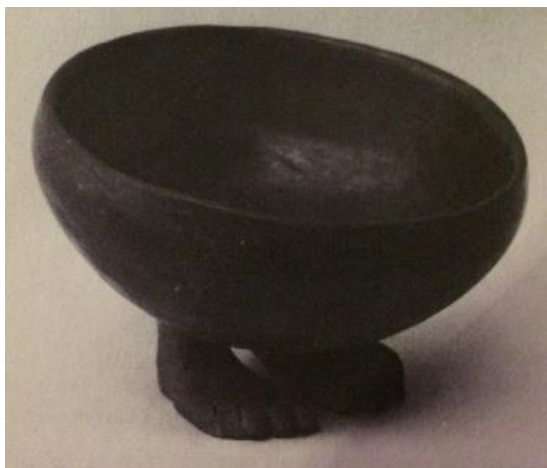


Slika 7: Vaška lončarka s prostoročno izdelano obredno posodo, Nigerija (1986).

Sestavljena posoda z zapletenim obrisom.

Učitelj v pogovoru z učenci spozna razlike med oblikami predstavljenih keramičnih posod ter njihovo namembnost oziroma uporabnost. Učenci ugotavljajo, katere keramične izdelke imajo doma in kakšna je njihova funkcija ter katere nadomestke smo s časom razvili (plastenke, steklenice, kovinske krožnike idr.). Učenci pridejo do spoznanja, da keramični izdelki v našem domu izgubljajo pomen (razen krožnikov, skled, skodelic idr.).

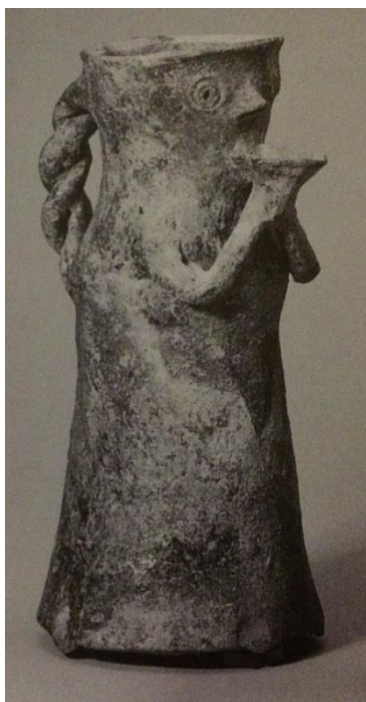
Učitelj učence tudi vpraša, če so že opazili kiparske zasnove iz keramike oziroma keramiko, ki ima poleg funkcije (namembnosti) tudi sporočilno vrednost oziroma izključno sporočilno vrednost. Za lažje razumevanje problematike učence usmeri k izbranemu slikovnemu materialu.



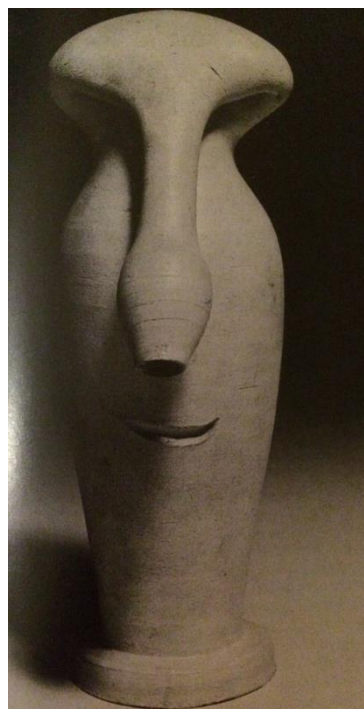
Slika 8: S kiparskimi dodatki posodo
spremenimo ali ji dodamo kiparsko
vsebino/zgodbo: Staroegipčanska skodela.



Slika 9: Etruščanska posoda v
obliki glave (630 p.n.š.),
kiparska nadgradnja posode.



Slika 10: Vrč, srednjeveška
Anglija, pozno 13. Stoletje.
Kiparska posoda- figura.



Slika 11: Pablo Picasso, Glava (1948),
manipulacija s keramiko izdelano
na vretenu (upogibanje, zvijanje).

Učitelj učence usmerja k pogovoru o prikazanih kiparskih zasnovah in njihovem mnenju o prikazani problematiki. Učenci povedo o svojih izkušnjah s kiparsko keramiko. Učitelj jih usmerja k izražanju mnenj o smislu keramike danes, njihovem odnosu do keramičnih izdelkov (ali je keramika danes potrebna?), o keramičnih izdelkih široke potrošnje, ki jih najdejo na policah trgovin (kitajski izdelki...). Učenci ugotavljajo, da je na policah trgovin veliko kiča in okrasnih keramičnih izdelkov za darila. Pogrešajo več izvirnih, estetskih izdelkov.

Zaključni del

Ob koncu pregledamo nastale izdelke in se o njih pogovarjamo. Skupaj oblikujemo kriterije za vrednotenje (izvirnost motiva, izvirnost načina, postopka, tehnična izvedba, likovna drznost, prizadevnost in vztrajnost). Vsak predstavi svojo idejo/kip. Skupaj analiziramo likovni problem konkretnega kipa, motiv, tehniko in način izvedbe.

3.3. PREDSTAVITEV IZDELKOV UČENCEV



Slika 1: Izdelek je nastal iz posode, ki jo je učenka gradila prostoročno, iz glinenih krpic. Izdelek je nato grobo zgladila, dodelala ustje in dno posode, zgladila na gladko in na izdelek dodala glinene figurice, ki posodi dodajo kiparsko kvaliteto/zgodbo.



Slika 2: Učenka je glineno posodo zgrajeno iz glinenih svaljkov z dodatki nadgradila v kip, žival/slona. Dodatki, ki jih je aplicirala ob zunanjo steno posode imajo tudi svoj namen, od zunanje strani podpirajo steno posode, da ta ne razpade.



Slika 3: Učenec je svojo posodo obrnil in jo uporabil za podstavek na katerega je dodal glinene figure.



Slika 4: Učenec je svojo posodo preoblikoval v figuro. S preoblikovanjem posode v kip je posoda izgubila uporabno funkcijo.

3.4. ANALIZA NASTOPA

Na začetku učne ure smo skupaj na kratko ponovili tehnologijo prostoročnega oblikovanja glinene posode. Povedal sem, da bomo v prvem delu oblikovali posodo, v drugem, pa jo bomo predelali v kip. Ob reprodukcijah keramičnih uporabnih posod smo se pogovarjali o oblikah keramičnih posod, uporabnosti in estetski vrednosti keramike. Vprašal sem jih, če doma uporabljajo kakšne keramične izdelke in katere. Učenci so jih našteali, povedali so kakšni so in za kaj so uporabni. Vprašal sem za nadomestke keramičnih posod (plastenke, steklenice, kovinski krožniki in podobno), tečajniki so hitro ugotovili, da je keramika že zastarela tehnologija (z izjemo porcelanastih krožnikov, skled, skodel in šalic). Vprašal sem jih, če so že kdaj videli kipe iz keramike, keramiko, ki ni uporabna, spodbujal sem jih naj se čustveno opredelijo do takšnih predmetov. Pogovor je potekal v sproščenem, prijateljskem vzdušju (horizontalna komunikacija). Pri izdelovanju sem jim individualno pomagal, svetoval in jih spodbujal k čim večjemu formatu. Svetoval sem jim, da se osredotočijo na obliko posode (preprosta oblika), na enakomernost sten (1 cm) in ne na površino posode! (površina naj ostane groba, neobdelana, saj je ta posoda »polizdelek«). Ob izdelovanju sem jim predstavil morfologijo posode, da je vsaka posoda sestavljena iz dna, telesa in odprtine (ustja) ter dodatkov (ročaji in podobno), pogovarjali smo se o votlosti keramike in o odprtih, zaprtih volumnih. Pogovor je potekal brez prekinitve, spodbujal sem jih k spraševanju. Do konca druge šolske ure je bila posoda narejena. Skupaj smo si ogledali izdelke in se o njih pogovorili, jih skušali ovrednotiti, hkrati pa smo že razmišljali o nadaljnjih predelavah. Učenci so medtem svojo posodo pripravili na mirovanje do naslednje ure (zavijejo v polivinil) in pospravili za sabo. V drugem delu projekta smo začeli s pogovorom o nadaljevanju projekta. Vprašal sem jih, če so razmišljali o nadaljevanju izdelave, vsak je povedal svoje. Učencem nisem vsiljeval svojih idej, temveč sem jih spodbujal k samostojnem razmišljanju. Svetoval sem o tehnologiji in možnostih, ki jih imajo glede na njihov izdelek. Opozoril sem jih na način odzemanja in dodajanja, rezanja, ponovnega sestavljanja, lepljenja posameznih glinenih delov. Ves čas ob izdelovanju in snovanju smo se pogovarjali o predelavi posode v kip. Reprodukcijske so bile ves čas na mizi. Ko smo končali z izdelovanjem so učenci za sabo pospravili.

Učenci so z zanimanjem poslušali razlago, upoštevali so napotke in dosti spraševali. Težava je bila prekratek čas za izdelavo in precej zahtevna naloga. Nekateri učenci so nalogo opravili

zelo hitro, drugi pozno, nekateri pa šele v iztekajočih minutah. Kljub temu menim, da so nalogo opravili uspešno. Težava je bila tudi v tem, da se nekateri učenci niso hoteli odpovedati svoji posodi. Zadovoljni so bili s svojo posodo in jim jo je bilo škoda predelati v neuporaben kip.

SEZNAM LITERATURE

- Boardman J. (1998). Early greek vase painting. London: Thames and Hudson
- Butina M. (1990). Kiparstvo. Ljubljana: Likovni odsevi 8-9
- Camusso L., Bortone S. (1991). Ceramics of the world. Milano: Macdonald illustrated
- Champigneulle B. (1967). Rodin. London: Thames and Hudson
- Cooper E. (1972). Ten thousand years of pottery. London: British museum press
- Cristofani M. (1984). Etruschi. Firenze: Giunti
- Čopič Š. (1986). Keramično kiparstvo. Ljubljana: Likovni odsevi 4-5
- Dormer P. (1986). The new ceramics. London: Thames and Hudson
- Dorra H. (2007). The symbolism of Paul Gauguin. Los Angeles: University of California
- Fournier R. (1977). Illustrated dictionary of practical pottery. London: A and C Black
- Freestone I., Gaimster D. (1997). Pottery. London: Trustees of the british museum
- Hopper R. (1986). Functional pottery. Radnor, Pennsylvania: Chilton Book Company
- Horvat M. (1999). Keramika. Ljubljana: Razprave
- Mikl Curk I. (1987). Rimska lončena posoda na slovenskem. Ljubljana: Razprave
- Smerdu M. (2005). Metamorfoze 3. Ljubljana: Študentska organizacija
- Tucker W. (1974). The language of sculpture. London: Thames and Hudson
- Zupančič T. (2006). Metoda likovnopedagoškega koncepta. Ljubljana: ZRSŠ
- Waal von E. (2003). 20th century ceramics. London: Thames and Hudson
- Wiese von S. and Martin S. (2008). Joan Miró. Munich, Berlin, London, New York: Prestel

PRILOGA-ZGOŠČENKA