Dekonstrukcija scenografije filma "Holy Mountain" kao estetski obrazac za oblikovanje modne kolekcije

Renić, Filip

Undergraduate thesis / Završni rad

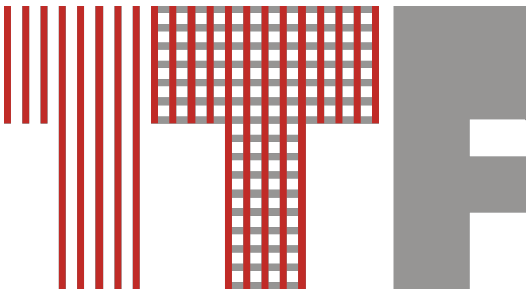
2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:443145

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVRŠNI RAD

DEKONSTRUKCIJA SCENOGRAFIJE FILMA *THE HOLY MOUNTAIN* KAO ESTETSKI OBRAZAC ZA MODNU KOLEKCIJU

Filip Renić

Zagreb, rujan, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET

ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

ZAVRŠNI RAD

DEKONSTRUKCIJA SCENOGRAFIJE FILMA *THE HOLY MOUNTAIN* KAO ESTETSKI OBRAZAC ZA MODNU KOLEKCIJU

izv. prof. art. dr. sc. Jasminka Končić

Filip Renić, 10487/TMD

Zagreb, rujan, 2020.

UNIVERSITY OF ZAGREB

FACULTY OF TEXTILE TECHNOLOGY

DEPARTMENT OF TEXTILE AND CLOTHING DESIGN

FINAL THESIS

SCENOGRAPHY DECONSTRUCTION OF THE MOVIE *THEHOLY MOUNTAIN* AS AN AESTHETIC INSPIRATION FOR A FASHION COLLECTION

ass.prof.art.Ph.D. Jasminka Končić

Filip Renić, 10487/TMD

Zagreb, September, 2020.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Članovi povjerenstva

1. prof. dr. sc. Žarko Paić
2. izv. prof. art. dr. sc. Jasminka Končić
3. doc. dr. sc. Ksenija Doležal
4. doc. dr. sc. Irena Šabarić

Broj stranica: 71

Broj slika: 41

Broj likovnih ostvarenja: 15

Broj literaturnih izvora:12

Datum obrane rada: 16. rujna 2020.

SAŽETAK:

Ovaj završni rad obrađuje dekonstrukciju u filozofskom, modnom i umjetničkom smislu i primjenjuje se na scenografiju filma *The Holy Mountain* rabeći je kao obrazac za oblikovanje modne kolekcije. Prvi dio rada istražuje pojam dekonstrukcije u filozofskom smislu, kada se pojavila kao pojam i koji su joj bili uzroci. U radu su spomenuti filozofi i umjetnici i njihov utjecaj na razvoj dekonstrukcije u umjetnosti i modi. Analizirano je konceptualno kreiranje kostima i sinestezijsko poimanje boja kao inspiracija za stvaranje modne kolekcije. U drugom dijelu rada prikazana je autorska kolekcija od razrade teme preko konceptualnog sastavljanja modne kolekcije do likovne analize.

Ključne riječi: dekonstrukcija, ruska avangarda, sinestezija boja, scenografija, modna kolekcija, *The Holy Mountain*

SUMMARY:

In this final paper I will be discussing the meaning of deconstructivism in fashion, art, and philosophy and its applications to the set design and scenography of the film The Holy Mountain, using it as a model in making a fashion collection. The first part of this final paper will be exploring the philosophical concept of deconstructivism, the time period it emerged from, and its causes. The paper delves into the philosophers and artists that helped shape deconstructivism and their influence on the development of deconstructivism in art and fashion. It analyses the conceptual creation of costume and the synesthetic understanding of color as inspiration for making a fashion collection. The second part of the final paper shows the fashion collection from the subject elaboration, the conceptual creation of the collection and the art analysis.

KEYWORDS: deconstructivism, Russian avant-garde, color synesthesia, scenography, fashion collection, *The Holy Mountain*

Sadržaj:

1. UVOD **4**

2. DEKONSTRUKCIJA U FILOZOFIJI I MODI **6**

2.1. JACQUES DERRIDA I FILOZOFIJA DEKONSTRUKCIJE **6**

2.2. POJAM DEKONSTRUKCIJE U MODI **9**

2.3. DEKONSTRUKCIJA KAO KOMPOZICIJSKI ELEMENT U LIKOVNOJ UMJETNOSTI U PRVOJ POLOVICI 20. ST **11**

2.4. KAZIMIR MALJEVIČ I GEOMETRIJSKA DEKONSTRUKCIJA GEOMETRIJSKIH FIGURA U PROSTORU **12**

2.5. SUPREMATIZAM I KONCEPTUALIZIRANJE OBLIKA **14**

3. KAZALIŠNI KOSTIM I BOJA U SLUŽBI OBLIKOVANJA KONCEPTUALNE MODNE KOLEKCIJE **16**

3.1. SCHLEMMER: KAZALIŠTE I FORMA KOSTIMA **16**

3.2. OSKAR SCHLEMMER I IDEJA UNIVERZALNOG KAZALIŠTA **17**

3.3. OBLIKOVANJE KAZALIŠNIH KOSTIMA **20**

3.4. TRIJADNI BALET: KONCEPTUALNO PROMIŠLJANJE OBLIKOVANJA KOSTIMA U SVRHU STVARANJA KOLEKCIJE **23**

3.5. FILOZOFIJA BOJA I NJIHOV UTJECAJ NA PROMATRAČA **26**

3.6. SINESTEZIJA BOJA **26**

4. EKSPERIMENTALNI DIO ZAVRŠNOG RADA **30**

4.1. ALEJANDRO JODOROWSKY I NAGLASAK NA SIMBOLICI SCENOGRAFIJE FILMA *THE HOLY MOUNTAIN* **30**

4.2. *THE HOLY MOUNTAIN*– PRODUKCIJA **31**

4.3. STVARANJE KOLEKCIJE I LIKOVNA ANALIZA **31**

4.3.1. LIKOVNA ANALIZA SCENOGRAFIJE I MALJEVIČEVIH RADOVA **31**

4.3.2. LIKOVNA ANALIZA I STVARANJE KOLEKCIJE „CORNUCOPIA“ **32**

4.4. KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE **61**

5. ZAKLJUČAK **67**

6. LITERATURA **68**

7. IZVOR SLIKA **69**

1. UVOD

Zadatak ovog rada je primjena scenografije iz filma *TheHoly Mountain* radi oblikovanja modne kolekcije, a potaknuto promišljanjem o dekonstrukciji Jacquesa Derride. U svrhu stvaranja kolekcije proučit će se pojam dekonstrukcije te razvoj i primjeri toga pojma u filozofiji i modi kao i utjecaji umjetnika koji su je formirali, poput Kazimira Maljeviča, Oskara Schlemmera i Vasilija Kandinskog.

U drugom poglavlju „Dekonstrukcija u filozofiji i modi“ istražit će se pojam dekonstrukcije, njezinog autora Jacquesa Derridu, a u podnaslovu „Pojam dekonstrukcije u modi“ saznati kako ju je Margiela koristio za rekonfiguraciju tradicionalnog poimanja mode. U podnaslovu „Dekonstrukcija kao kompozicijski element u likovnoj umjetnosti u prvoj polovici 20. st“ saznat će se više o umjetničkim postignućima ruske avangarde, a podnaslov „Kazimir Maljevič i geometrijska dekonstrukcija geometrijskih figura u prostoru“ analizirat će njegovo stvaralaštvo u doba kubizma koje je formiralo pokret suprematizma. U „Suprematizmu i konceptualiziranju oblika“ traže se odgovori na Maljevičevo konceptualiziranje jednostavnih geometrijskih oblika i njihovog korištenja u svrhu konceptualnog promišljanja o kompoziciji kolekcije.

„Kazališni kostim i boja u službi oblikovanja konceptualne modne kolekcije“ treće je poglavlje u kojem se istražuje promišljanje Oskara Schlemmera o kazalištu i formi kostima, a podnaslov „Schlemmer: kazalište i forma kostima“ rezimira njegov značaj u oblikovanju Bauhausovog kazališta. „Oskar Schlemmer i ideja univerzalnog kazališta“ obrađuje simbiozu čovjeka i pozornice, dok se u podnaslovu „Oblikovanje kazališnih kostima“ proučavaju Schlemmerovi zakoni o kazališnim kostimima. Rezultat tih zakona nalazi se u podnaslovu „Trijadni balet: konceptualno promišljanje oblikovanja kostima u svrhu stvaranja kolekcije“ što je izravno utjecalo na oblikovanje silueta modnih odjevnih predmeta u kolekciji. U podnaslovima „Filozofija boja i njihov utjecaj na promatrača“ i „Sinestezija boja“ obrađuje se pojam sinestezija Vasilija Kandinskog, što je utjecalo na odabir boja modne kolekcije ovog završnog rada.

Četvrto poglavlja je „Eksperimentalni dio“ i započinje analizom filma *The Holy Mountain (1973.)* koji je inspirirao oblikovanje modne kolekcije. U podnaslovu „Stvaranje kolekcije i likovna analiza“ usporedit će se sličnosti scenografije filma *The Holy Mountain (1973.)* i Maljevičevog stvaralaštva. Zatim će se sve navedeno

primijeniti u stvaranju modnih odjevnih predmeta za modnu kolekciju „Cornucopia“, iz koje će se izdvojiti jedan odjevni predmet koji će biti konstruiran i modeliran. Cilj završnog rada je razviti konceptualno promišljanje o spajanju različitih utjecaja u svrhu stvaranja noviteta u modnom dizajnu. Zbog toga se kolekcija zove „Cornucopia“ - rog mnoštva, kako bi opisala spajanje mnogih utjecaja u jednu kohezivnu cjelinu.

2. DEKONSTRUKCIJA U FILOZOFIJI I MODI

U ovom poglavlju upoznat ćemo filozofa Jacquesa Derridu i razloge koji su ga naveli na promišljanje iz kojih je nastao pojam dekonstrukcija, a koji je poslije inspirirao pokret dekonstrukcije u modi. Zatim ćemo se osvrnuti na geometrijsku dekonstrukciju figura u prostoru kojima se Kazimir Maljević koristio u svojem stvaralačkom radu u doba kubizma. Dotaknut ćemo se i suprematizma koji možemo shvatiti kao dekonstrukciju tradicionalnog poimanja umjetnosti.

2.1. JACQUES DERRIDA I FILOZOFIJA DEKONSTRUKCIJE

Jacques Derrida bio je jedna od poznatijih i kontroverznijih ličnosti u francuskom intelektualnom životu. Izmislio je novi način promišljanja u filozofiji zvan dekonstrukcija, što je ateriralo razumijevanje mnogih akademskih polja, pogotovo književnih studija.

Kao Židov trpio je diskriminaciju tijekom Drugog svjetskog rata te je njegova inferiorna pozicija Židova u državi u kojoj su prevladavali islam i kršćanstvo inspirirala njegov rad na području dekonstrukcije. Sve tri religije tvrdile su da govore univerzalnu istinu, ali nijedna nije pokazivala znakove poštovanja prema suprotnoj religiji. Iako Derrida nije bio autobiografski spisatelj, teško je ne iščitati njegov rad kao apstraktni odgovor izopćenju i predrasudama koje je trpio tijekom odrastanja. S tim na umu, to dovodi do vrhunca Derridina promišljanja; dekonstrukcije.[1] (Stocker; 2006., str.1-3)

Dekonstrukcija je filozofska doktrina koja se koristi konceptom analize i kritike dvaju različitih pojmova kako bi se razotkrila razlika između strukture i objekta. U svojoj ideologiji dekonstrukcija objašnjava kako pojmovi nemaju univerzalno značenje, nego stalno trebaju biti podvrgnuti preispitivanju kako bi se otkrilo što ih povezuje, a što razlikuje.[2] (Stocker; 2006.)

U svojoj knjizi *O Gramatologiji*[3] Derrida1967. zastupa tezu da su zapadnjački filozofi poput Platona sistematski privilegirali govor, što je bilo viđeno kao autentična komunikacija koju su stavili u superiorniju poziciju nad pisanom formom. To je

[1] Barry Stocker: *Routlege Philosophy Guidebook to- Derrida on Deconstruction*
[2] Barry Stocker: *Routlege Philosophy Guidebook to- Derrida on Deconstruction*
[3] Jacques Derrida: *O Gramatologiji*

tumačeno kao transkript onoga što su ljudi izgovarali, ili pismeno prenesena informacija koja gubi interakciju i autentičnost koja dolazi s razgovorom. Takvom promišljanju o problematici privilegiranja govora pridodao je naziv *logocentrizam*.[4] Derrida je tada promišljao o samom pojmu privilegije i njegovoj problematici: muškarci imaju više privilegija od žena, govor od riječi, vid od dodira, razum od strasti, riječi od slika. Derridina središnja tvrdnja bila je kako nas privilegiranje, jednog objekta nad drugim, ometa u viđenju vrlina i lekcija manje privilegiranog objekta. Derrida, kako su tvrdili njegovi kritičari, nije imao nihilistički stav da je sve beskorisno, nego je skretao pozornost na manje zapostavljene ili neprivilegirane opozicije koje su zapravo bile vrijedne naše pozornosti.

Dekonstrukcijom se koristio kao načinom razmišljanja, iako, kada su drugi ljudi adaptirali dekonstrukciju, mislio je da nisu potpuno razumjeli što je zapravo tvrdio. U *Letter to a japanese friend*[5] (1983.) Derrida pokušava objasniti svojem prijatelju i prevoditelju svoje namjere i neke od problema s kojima se susretao kada je dao naziv „dekonstrukcija“ svojem djelu.

> „Kad sam odabrao riječ ‘dekonstrukcija’, odnosno kad mi se nametnula – mislim da je to bilo u *O gramatologiji*-– nisam pretpostavljao da će mi biti dodijeljena toliko središnja uloga u diskursu koji me tada zanimao. Među ostalim želio sam prevesti i adaptirati Heideggerovu riječ *Destruktion* ili *Abbau*. Francuska *déstruction* previše je isticala uništavanje, tj. negativnu redukciju blisku Nietzscheovoj *démolition*, stoga sam je izostavio. Sjećam se da sam provjerio postoji li riječ *déconstruction* u francuskom jeziku i našao je u rječniku (*Littré*). Ona je nasreću bila bliska onome što sam htio barem predložiti.“[6] (Derrida; 1985.)

---

[4] **logocentrizam** (franc. *logocentrisme,* od logo- + -centrizam), jedan od ključnih termina dekonstrukcije, što ga je u duhu Heideggerove kritike metafizike predložio francuski filozof J. Derrida u knjizi *O gramatologiji* (1967). (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.)

[5] Jacques Derrida: *Letter to a japanese friend* (1983.)

[6] Jacques Derrida: *Letter to a japanese friend* (1983.) : „When I chose the word, or when it imposed itself on me - I think it was in **Of Grammatology** - I little thought it would be credited with such a central role in the discourse that interested me at the time. Among other things I wished to translate and adapt to my own ends the Heidggerian word *Destruktion* or *Abbau*. Each signified in this context an operation bearing on the structure or traditional architecture of the fundamental concepts of ontology or of Western metaphysics. But in French "destruction" too obviously implied an annihilation or a negative reduction much closer perhaps to Nietzschean "demolition" than to the Heideggerian interpretation or to the type of reading that I proposed. So I ruled that out. I remember having looked to see if the word "deconstruction" (which came to me it seemed quite spontaneously) was good French. I found it in the Littré. The grammatical, linguistic, orrhetorical senses [portees] were found bound up with a "mechanical" sense [portee "machinique"]. This association appeared very fortunate, and fortunately adapted to what I wanted at least to suggest.“

U pismu nastavlja objašnjavati višeznačje tog termina u francuskom jeziku podržavajući svoje prijašnje tvrdnje kako dekonstrukcija nikada ne može biti samo jedna stvar. U drugom dijelu pisma Derrida je jasan što misli kada to govori, dok se oslanja na analiziranje imenovanja nečega što je u svojoj esenciji[7] višeznačje:

> „Rekao bih da težina definiranja i stoga prijevoda riječi *déconstruction* proizlazi iz činjenice da svi iskazi, koncepti i sintaktičke artikulacije koje su se povezivale s njezinom definicijom ili prijevodom također su dekonstruirani, izravno ili drukčije. To vrijedi za riječ *déconstruction*, ali i sve druge riječi. *O gramatologiji* preispituje jedinstvo riječi i sve privilegije s kojima je stvorena, pogotovo u nominalnoj formi. Stoga jedino diskurs, tj. pismo, može nadomjestiti nemogućnost riječi da se izjednači s mišlju. Svaka rečenica tipa 'dekonstrukcija je X' ili 'dekonstrukcija nije X' u polasku promašuje bit, što znači da je lažna."[8] (Derrida; 1985.)

Očito je Derridin buntovni stav i odbijanje definiranja, što je zapravo dekonstrukcija, dovelo do blokade u potpunom razumijevanju njegovih radova. Ukratko, za Derridu zapadnjačka metafizika ponavlja svoju logocentričnu praksu u fabrikaciji esencije, pri čemu riječ (*logos*) imenuje esencijalno biće stvari, što je povezano s pokušajem pronalaženja univerzalne istine. (Stocker; 2006.)

U biti dekonstrukcija znači micanje radikalne lojalnosti prema ideologiji i uvjerenju samo jedne ideje i time pokušava shvatiti aspekte istine koji su možda utemeljeni u njezinoj suprotnosti.

---

[7]U filozofiji → BIT (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.)

[8]Jacques Derrida : *Letter to a japanese friend* (1983.) : „To be very schematic I would say that the difficulty of defining an therefore also of translating the word "deconstruction" stems from the fact that all the predicates, all the defining concepts, all the lexical significations, and even the syntactic articulations, which seem at one moment to lend themselves to this definition or to that translation, are also deconstructed or deconstructible, directly or otherwise, etc. And that goes for the word deconstruction, as for every word. **Of Grammatology** questioned theunity "word" and all the privileges with which is was credited, especially in its nominal form. It is therefore only a discourse or rather a writing that can make up for the incapacity of the word to be equal to a "thought". All sentences of the type "deconstruction is X" or "deconstruction is not X" a priori miss the point, which is to say that they are at least false."

2.2. POJAM DEKONSTRUKCIJE U MODI

Pojam dekonstrukcija ušao je u vokabular modnog svijeta preko modnih časopisa, stvoren je komentirajući radove Reia Kawakuba za Commes des Garcons, Karla Lagerfelda, Martina Margiele, Ann Demeulemeester i Dries Van Noten, uporabljen je za opisivanje odjeće na modnim pistama koja je nosila opise kao što su „nedovršena", „reciklirana"„transparentna", „raspadajuća" ili „*grunge*." Taj se pojam odnosio na rastavljanje odjeće kao forme i uzdizanje estetike nefunkcionalnosti, time implicirajući kako dekonstrukcija „u modi" povezuje svoju ideologiju sa stavovima antimode.

Kada se govori o dekonstrukciji u modi, može se referirati na početke njezina naziva. Sama dekonstrukcija kao pojam proizlazi iz Derridinih teorija, kojima se koristio kao metodom kritike koja uključuje čitanje i pisanje da „otkrije" nestabilnosti značenja u pisanom djelu.

Mary McLeod objasnila je da su termin „dekonstrukcijska moda" proglasili modni spisatelji zbog izložbe *Deconstructivist Architecture* 1988. godine u *Museum of Modern Art* u New Yorku. Njezina je teorija da je izložba zapravo pomogla u uzdizanju pojma dekonstrukcije, time potvrđujući njezinu kulturalnu diseminaciju, a ujedno i komentirajući kako je moda sama po sebi bila inspirirana eksperimentiranjem u arhitekturalnom dizajnu. Takvo promišljanje ujedno proizlazi iz činjenice da je Mary McLeod kao arhitektica bila svjesna da moda i arhitektura dijele sličan rječnik koncepta, kao što su struktura, forma, tkanina, konstrukcija i teksturiranje.[9] (Gill; 1998.)

Jedan od predvodnika dekonstrukcije mode prema Amy Spindler bio je Martin Margiela, student Antwerp Royal Academy of Arts. Njegove haljine napravljene su od neusklađenih dezena, majice su bile sastavljene od bijelih čarapa, stare jakne bile su rekonstruirane i dodavali su se novi detalji, šavovi, a ušitci su bili na vanjskoj strani odjeće. Uzimajući u obzir da se krojač ili krojačica svojim radom koriste ušitcima i šavovima u ideji da se što manje pozornosti obraća na samo sastavljanje odjevnog predmeta i da svaka haljina ili hlače sadrže „tajne" ušitke da se predstavi kao *seamless*[10] predmet, Margiela je te tajne izvrnuo na površinu haljina. S njegovim radom postalo je jasno da Margiela rekonfigurira modu i njezinu neumornu ambiciju da bude inovativna.

[9] Allison Gill : *Deconstruction Fashion, The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*
[10] *Seamless*- bešavno; tako da nema šava, da se ne vidi mjesto spajanja (Skupina autora : VRH – Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika, Školska knjiga, Zagreb, 2015.)

Margiela objašnjava da je modna inovativna forma uvijek inspirirana modnom poviješću, da se njezina inovativnost uvijek oslanja na krojačku tradiciju. Tako otkriva da je guranje idealne forme samo posljedica njezine povijesti koja zapravo kreira tu ambiciju inovativnosti. Za Margielu je svaka inovacija zrcaljenje njezina mjesta u povijesti mode. S tim načinom razmišljanja njegova praksa stvara paralelu promišljanja u dekonstrukciji koja reflektira osnovnu ambivalentnost prema filozofskoj povijesti i inovaciji, ili reprodukciju idealizirane istine koja prkosi njezinoj povijesti.[11] (Spindler; 1993., str.1,9)

Moda sama po sebi nudi jednu formu iluzije šarmiranjem publike (npr. korištenjem ornamenata, glamura, fantazije, kreativnosti, inovacije, luksuza) uzimajući u obzir načela njezine prakse (npr. forma, materijal, konstrukcija, teksturiranje, krojenje, šivanje). U jednom smislu „dekonstrukcija“ implicira preokret u izradi odjevnog predmeta i time se odjeća može iščitati kao „nedovršena“ ili „raspadajuća“ tvoreći dekonstruirani odjevni predmet. No oni koji su upoznati s procesom posla krojača ili krojačice neće smatrati dekonstrukciju kao nešto inovativno, originalno, zapravo to im neće značiti ništa više od samog izokretanja procesa krojača. To može podrazumijevati da načelo dekonstrukcijske mode želi konstantnu inovaciju, želi uporno tražiti nove poglede na koncept mode i kako je percipiramo, ali u duhu Derridine dekonstrukcije; ne možemo izbrisati modnu povijest koja ju je najviše inspirirala i formirala da sama traži svoje nove oblike.

U eksperimentalnom dijelu ovog završnog rada bit će objašnjeno kako je Derridina dekonstrukcija pomogla u promišljanju dekonstruiranja scenografije i njezine primjene na kolekciju. Scenografija i modni odjevni predmet dva su pojma koja zapravo ne mogu postojati jedan bez drugoga. Uzimanjem scenografije u geometrijskim oblicima oblikovana je konceptualna cjelina kolekcije, dok se u umjetničkom smislu dekonstrukcija naslanja na pokret ruske avangarde.

[11] Amy Spindler : *Coming Apart*, New York Times, New York, 1994.

2.3. DEKONSTRUKCIJA KAO KOMPOZICIJSKI ELEMENT U LIKOVNOJ UMJETNOSTI U PRVOJ POLOVICI 20. ST.

Ruska avangarda termin je kojim se opisuje važan novi val moderne umjetnosti koji se razvio u Rusiji 1910. kada se više umjetničkih skupina okupilo u umjetnički pokret. Umjetnici su postigli znatna pomaknuća u raznim oblicima umjetnosti, kao što su slikarstvo, kiparstvo, kazalište, film, fotografija, literatura, arhitektura i dizajn knjiga. U slikarstvu ne postoji specifičan stil koji oblikuje rusku avangardu jer uključuje razne slikarske pokrete, kao što su kubizam, futurizam, neoprimitivizam, konstruktivizam i suprematizam. Poveznica u slikarskom stilu tog razdoblja bila je stav samih umjetnika da umjetnost može pomicati prijašnje postavljene granice i pravila koja radikalno utvrđuju što točno umjetnost treba biti. Gurali su maštu do nezamislivih teritorija u potrazi za inovativnošću i budućnošću koja je u utopijskom smislu vodila do slobode u umjetnosti. Ključan dio cijelog pokreta bilo je eksperimentiranje s novim oblicima i neobičnim perspektivama radi rušenja prije postavljenih akademskih pravila.

Duh vremena i ideologija umjetnika avangarde savršeno je opisan u citatu Vasilija Kandinskog; „U umjetnosti nema riječi 'mora' jer je umjetnost slobodna.“[12] (Kandinski; 1911.)

Utjecaj ekspresionizma sa socijalno-političkim problemima u to doba u Europi (pogotovo u Rusiji) kulminirao je stvaranjem tog trenda. Europski impresionizam, simbolizam, fovizam i kubizam raznim su izložbama putovali do Moskve pritom inspirirajući ruske umjetnike (Vasilij Kandinski, Ivan Morozov, Marc Chagall, Sonia Terk, Ljubov Popova, Sergej Ščukin). Ruska avangarda dostigla je svoj vrh kreativnosti u razdoblju oko Ruske revolucije 1917., u razdoblju koje je bilo definirano socijalnim promjenama. Ta socijalno-politička revolucija u ranom 20. stoljeću pokrenula je umjetničku revoluciju koja je dobila utjecajno mjesto u povijesti umjetnosti.

U ovom poglavlju sažeto će se proučiti prošlost i rad Kazimira Maljeviča u doba kubizma i što ga je inspiriralo u kreiranju pokreta suprematizam, gdje se krenuo fokusirati na konceptualiziranje jednostavnih geometrijskih oblika. Takvo promišljanje je značajna inspiracija u konceptualiziranju kolekcije ovog završnog rada, a koja će biti razrađena u eksperimentalnom poglavlju.

[12] Wassilly Kandinsky: *Concerning the Spiritual in Art*

2.4. KAZIMIR MALJEVIČ I GEOMETRIJSKA DEKONSTRUKCIJA FIGURA U PROSTORU

Karijera Kazimira Maljeviča definirana je u doba Oktobarske revolucije. Bio je osnivač filozofskoga i umjetničkog smjera zvan suprematizam i njegove ideje o formi u umjetnosti formirale su teorijsku polazišnu točku apstraktne umjetnosti i načina njezina kreiranja. Eksperimentirao je s raznim stilovima, ali njegovi najpoznatiji i najvažniji radovi bili su koncentrirani na istraživanje čistih geometrijskih formi (krug, kvadrat i krug) i njihove simbioze u slikarskom prostoru. Budući da je tema rada dekonstruiranje scenografije filma *The Holy Mountain,* u kojemu je inspiracija bila također istraživanje čistih geometrijskih formi, važno je spomenuti Maljevičev rad u kojemu su mnogi, pa i redatelj Jodorowsky, crpili inspiraciju koja je u ovom radu važna za stvaranje kolekcije. Zbog svojih kontakata na zapadu Maljevič je svoje ideje uspio prenijeti umjetnicima diljem Europe i SAD-a i time je ostavio velik utjecaj na apstraktnu umjetnost u istočnjačkim i zapadnim kulturama.

Lagani pomak prema avangardnoj estetici u Maljevičevu radu dogodio se kada se upoznao s radom umjetnika kao što su Vasilij Kandinski, David Burliuka i Mihail Larinov. Godine 1910. Maljevič je ujedno bio član umjetničkih skupina *Donkeys Tail and Target*, koje su se usredotočile na primitivizam, kubizam i futurizam i njihovoj filozofiji o umjetnosti. Većina Maljevičevih radova iz tog razdoblja bila je inspirirana scenama iz svakodnevnog provincijalnog života (Slika 1). Iako je bio inspiriran radom Paula Cezannea i fovizmom, rani su radovi bili Maljevičeva nezavisna interpretacija: figure konstruirane stožastim i valjkastim oblicima naslikane snažnim primarnim bojama, forma koju je adaptirao i slobodno interpretirao od bizantskoga i ruskog slikarstva ikona (Slika 2).



Slika 1. Kazimir Malevich: *Jutro u selu nakon mećave,* 1912. ulje na platnu, 80 x 80 cm



Slika 2. Kazimir Maljevič: *Drvorezač,* 1912., ulje na platnu, 94 x 71,5 cm

Od 1912. do 1913. Maljevič je pretežito slikao u kubističko-futurističkom stilu i kombinacijom sintetičkog kubizma i talijanskog futurizma stvorio je dinamičnu geometrijsku dekonstrukciju figura u prostoru, dok je potencijal uništenja klasičnih forma vidio uprije spomenutim slikarskim stilovima.

> „I kad je prihvatio kubizam, Maljevič niječe njegovu teorijsku podlogu. Dok se Picasso i Braque koriste fragmentacijom objekata te ih ponovno sastavljaju u prostoru kako bi bolje razumjeli njihovu temu i optičku vezu s cjelinom, Maljevič vidi destrukciju. Vidi svaki subjekt u točki eksplozije, raspršivanja komponenti u samostalne stvari, ne preuređivanje, nego raskidanje veza.“[13] (Souter; str.102)

Dakle, potencijal uništenja klasičnih forma inspirirao je poimanje scenografije i odjevnog predmeta koji postoji u njoj, stoga je ta simbioza spojena u cjelinu u kojoj odjevni predmet oponaša svoju složenu okolinu i svojom pojavom prezentira simboliku. Promišljanje o geometrijskoj kompoziciji bilo je evidentno u Maljevičevim kubističkim ostvarenjima. Spajao je razne oblike, kao što su stožac, krug, valjak itd., u jednu kohezivnu cjelinu koja simbolički prikazuje priču. Takvo oblikovanje kompozicijska je inspiracija za oblikovanje kolekcije, dok je njegov pokret suprematizam poslužio u koncipiranju kolekcije.

[13]Gerry Souter: Malevich: *Journey to Infinity*; „Even as he embraced Cubism, Malevich denied its theoretical under pinning. While Picasso and Braque used the fragmentation of objects and reassembling theminspace to better understand the objects' subject matter and optica relationships to theirwhole, Malevich saw destruction. He saw each subject at the point of explosion, a scattering of components in to independent matter, not a reordering but a severing of relationships.“

2.5. SUPREMATIZAM I KONCEPTUALIZIRANJE OBLIKA

Godine 1915. Maljevič je napustio figurativne elemente u svojim slikama i okrenuo se prema čistoj apstrakciji slikajući elementarne geometrijske oblike na platnu lišenom ikonografskog simbolizma. Tako je formirao stil koji je nazvao suprematizam, stil koji je tražio vrstu supremacije nad tradicionalnom i racionalnom razumijevanju slikarskih elemenata. Za Maljeviča je suprematizam bio izravno povezan s osjećajem koji se probudi u promatraču, a ne s logičkim analiziranjem i razumijevanjem. Srž teme obrazložio je u pamfletu *From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting* (1915.) koji je služio kao uvod u izložbu *The Last Futurist Exhibiton of Paintings 0,10,* pamflet koji možemo gledati kao Maljevičev manifest o suprematizmu.

> „I svima kažem: odbacite ljubav, odbacite esteticizam, odbacite mudrovanja jer u novoj je kulturi vaša mudrost nebitna i predmet ismijavanja. Ujedinio sam čvorove mudrosti i oslobodio svijest boje! Odstranite od sebe stoljećima staru koru kako biste nas lakše sustigli. Nadvladao sam nemoguće i oformio jaz sa svojim disanjem. U mreži ste horizonta, kao ribe! Mi, suprematisti, otvaramo vam put. Požurite! Jer sutra nas nećete prepoznati!"[14] (Maljevič; 1915.)

Na toj je izložbi Maljevič izložio jedan od njegovih najvažnijih radova *Crni kvadrat (1915.) (Slika 3).*

Najvažnija forma bila je crni kvadrat na bijeloj pozadini. Crni kvadrat postao mu je *signature*. Površina ili *face* crnog kvadrata i ostali oblici uporabljeni u suprematizmu Maljeviču su bili živa bića.

> "Bilo koja slikarska površina življa je od bilo kojeg lica..." "...površina živi, rođena je. Ona je novo lice umjetnosti. 'Kvadrat' je živuće kraljevsko dijete."[15] (Maljevič; 1915.)

[14]Kazimir Malevich: *The Non-Objective World – the Manifesto of Suprematism;* „I say to all: reject love, reject a estheticism, reject the trunks of wisdom, for in the new culture your wisdom is laughable and in significant. I have united the knots of wisdom and set free the consciousness of color! Remove from yourselves quickly the hardened skin of centuries, so that you may catch us up the more easily. I have over come theimpossible and formed gulfs with my breathing. You are in the netsofthehorizon, like fish! We, Suprematists, throw open the way to you. Hurry! For tomorrow you will no trecognizeus."

[15] Kazimir Malevich: *The Non-Objective World – the Manifesto of Suprematism*; „Any painting surfaceis more alive than any face...", „...a surfacelives, it has been born. It is the face of new art. The*Square*is a living royalinfant."

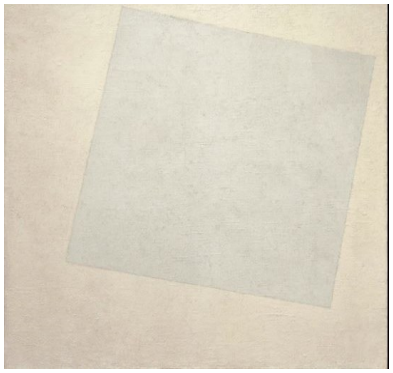
Takva forma umjetnosti za njega je bila simbioza između božanstvenog intelekta i prirodno percipiranog svijeta. Njegovi oblici – linije, trokuti, krugovi, uglovi, elipse i kvadrati – sadržavali su prepisanu dinamiku i zajedno postojali u fluidnim konekcijama međusobne interakcije.

Inspiriran vlastitim stavovima nastavio je svoj rad u geometrijskom eksperimentu stvorivši paralelni rad *Suprematistička kompozicija: Bijelo na bijelom* (1918.) (Slika 4), koji se isto može smatrati jednim od važnijih radova u suprematizmu. U *Bijelo na bijelom* Maljevič se minimalno koristi slikarskim platnom, miče perspektivu, dubinu i volumen i lišava svoj rad od esencijalnog čimbenika slike, boje. Preostala geometrijska figura kvadrata, jedva razlikovana od svoje toplo bijele pozadine, ima iluziju pokreta, postignutu necentriranom pozicijom kvadrata. *Bijelo na bijelom* i danas se smatra kao jedna od radikalnijih slika, očito napravljena kao kritika na samu umjetnost, ali u slici možemo vidjeti Maljevičevu ruku – tekstura boje i suptilna varijacija bijele to odaje. Monokromatski asimetrični kvadrat na nepreciznim linijama stvara osjećan beskonačnog prostora, a nakošenost sugerira pokret. Slika ujedinjuje geometrijsku formu i monokromatsku paletu, dva glavna obilježja suprematizma. (Souter; 2008.) Nadao se da će Oktobarska revolucija biti početak novog socijalnog konstrukta, u kojem će materijalizam dovesti do duhovne slobode.

Takva duhovna sloboda preslika je tematike filma *The Holy Mountain* koji je tema istraživanja unutar ovog završnog rada u svrhu stvaranja modne kolekcije. Usporedna likovna analiza zajedničkih elemenata detaljnije će biti prikazana u eksperimentalnom dijelu ovog završnog rada.



Slika 3. Kazimir Maljevič, *Crni kvadrat*, 1913., ulje na platnu, 106.2 x 106.5 cm



Slika 4. Kazimir Maljevič, *Bijelo na bijelom*, 1918., ulje na platnu, 79,4 x 79,4 cm

3. KAZALIŠNI KOSTIM I BOJA U SLUŽBI OBLIKOVANJA KONCEPTUALNE MODNE KOLEKCIJE

Koncipiranje svakog oblika i traženju značenja tih oblika vodi prema jednom umjetniku koji je promišljao oblikovanje odjevnih forma prema ljudskoj figuri. Umjetnik koji je osmislio apstraktno koncipiranje zakona o siluetama i formama i sinergiju kostima i scene jest Oskar Schlemmer.

3.1. SCHLEMMER: KAZALIŠTE I FORMA KOSTIMA

Bauhaus, njemačka škola dizajna svojom aktivnošću od 1919. do 1933. godine, postala je poznata po svojoj misiji u području dizajna čiji utjecaj baštinimo i danas. Cilj je Bauhausa bio ujediniti sve umjetničke prakse u kreiranju nove zgrade za budućnost kombinirajući arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo u jednu formu, što je zahtijevalo podučavanje nove generacije obrtnika bez klasne segregacije umjetnika i obrtnika. Ukratko, Bauhaus je učio studente da budu jednako predani procesu dizajna, izradi i metodi masovne proizvodnje i njihova je misija bila koncept modernizacije svakodnevnog životnog prostora u industrijskom društvu kreirajući zgradu budućnosti radi stvaranja harmonije između čovjeka i prostora.

Profil Bauhausova kazališta potpuno je oblikovan s pomoću pedagoških i teoretskih metoda Oskara Schlemmera, čija se ideja slagala s osnovnom konceptualnom misijom škole. Schlemmer je performans shvaćao kao „pokretnu arhitekturu“ gdje su ljudi odjeveni u „umjetne figure“ stvarali simbiozu prostora i čovjeka. Utjecaj kubizma postupno je kod njega oblikovao zanimanje za problematiku ljudske figure u prostoru i problematiku dizajniranja forme kazališnog kostima, koje je detaljnije razradio s idejama univerzalnog kazališta i zakona o formi kazališnog kostima u svojem radu *Man and Art Figure* (1960.) Nakon što je Walter Gropius u Bauhaus Dessau zgradi izgradio kazalište, Schlemmer je uspješno krenuo razvijati svoje ideje u kazališnom prostoru. (Nikolić; 2014., str.1-3) Tragao je za novim perspektivama o čovjeku i pozornici, čovjeku i kostimu i formi i boji. Kulminacija tih elemenata bio je *Trijadni Balet* (1922.) čije je forma ostavila značajan utjecaj u umjetnosti. Schlemmerovo djelo svojom je inovativnošću inspiriralo mnoge umjetnike, a tako i Jodorowskog čiji je film bio polazišna točka kreiranja modne kolekcije ovog završnog rada.

3.2. OSKAR SCHLEMMER I IDEJA UNIVERZALNOG KAZALIŠTA

Oskar Schlemmer kazalište je smatrao konstantom reinvencije ljudske forme, pri čemu je čovjek (glumac) služio kao spojnica između fizičkoga i spiritualnoga, naivnosti i samosvijesti, umjetnoga i prirodnoga. Upotrebljavao je glumca u prostoru kao biće koje objedinjuje sve elemente kazališta i time mu nudi pokret i život. Potrebni čimbenici za uspješno transformiranje pozornice kao koncept koji objedinjuje sve te čimbenike su forma i boja, materijali kojima se koriste slikar i kipar. „Arena za tu transformaciju" (Schlemmer, 1960.) konstruktivna je fuzija prostora i zgrade, materijali kojima se koriste arhitekti. Uspješno konceptualno spajanje tih elemenata određuje umjetnik, spaja te elemente i time je zadana njegova uloga.

Tim je elementima Schlemmer odredio formulu za stvaranje univerzalnog kazališta, kazalište koje može funkcionirati u bilo kojem razdoblju i biti u harmoniji s duhom vremena. Preslika te harmonije bila je u tri amblema koje je obrazložio1960. u svojem radu *Man and Art Figure* u knjizi *The Theater of Bauhaus*[16]*,*apstrakcija, mehanizam i tehnologija. Apstrakciju je objasnio kao raščlambu komponenta od „postojane i trajne cjeline", a razdvajanje ih može dovesti do individualnosti koja u sebi sadrži dozu apsurda ili se mogu uzdignuti do njihova najvećeg potencijala. Isto tako apstrakcija može dovesti do generalizacije, što može omesti od viđenja čiste i precizne ideje koju djelo nudi za analizu, ali time se budi individualizam koji omogućuje shvaćanje djela na osoban način koji je lišen kolektivne analize.

Mehanizam je zatim shvaćao kao neumoljiv proces koji određuje većinu struktura u sferi života i umjetnosti. Mehanizacija se može usporediti s matematikom ili simbolikom, procesi ili pojmovi u kojima nesvjesno sudjelujemo i što ne možemo promijeniti, nešto što je ugrađeno u naš svakodnevni život, nešto čemu mi zapravo možemo samo dodati, a ne oduzeti. Tu se budi želja za traženjem nemehaniziranoga, što se spaja s apstrakcijom.

Na kraju, mogućnost uporabe tehnologije koja se danas više nego ikada prije razvija nevjerojatnom brzinom omogućuje novo i svježe viđenje forme kazalište, kreiranje novih fantazija u kazalištu.

[16] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*

> „Kazalište, koje bi trebalo biti preslika vremena i moguće umjetnička forma najneobičnije uvjetovana njime, ne smije ova upozorenja ignorirati.“ [17] (Schlemmer; 1960.)

Pozornicu uspoređuje s kaleidoskopom, arenom koja nudi formu i boju u pokretu, na prvu ih ne možemo razlikovati individualno jer uspješna pozornica spaja te elemente u apstraktno geometrijske strukture, ali bližim promatranjem može se primijetiti kako ta nevidljiva geometrija (mreža) uvjetuje pokrete i život čovjeka u prostoru. U kolekciji je upotrijebljeno slično promišljanje o simbiozi forme, boje i čovjeka. Scenografija kao baza nudi osnovne geometrijske oblike koji su preoblikovani u kontekstu scene, dok boja (koja ostavlja znatan psihološki utjecaj) nudi koloristično značenje u odjevnom predmetu kolekcije. Detaljnije je razrađeno u eksperimentalnom dijelu završnog rada. Uspješnim spajanjem tih striktno organiziranih arhitekturalnih i slobodno transformacijskih elemenata prema Schlemmeru stvara se „apsolutna pozornica.“ Pozornica u kojoj čovjek služi kao spojnica svih elemenata i postaje „savršeni inženjer na centralnoj kontrolnoj ploči“, na kojoj kontrolira sve čimbenike pozornice i time stvara vizualnu gozbu za oči.

Tu Schlemmer kreće razrađivati koncept čovjeka u prostoru i njihovu simbiozu. Čovjek je od pamtivijeka tražio svoje značenje, traži svoje jednako biće, formu s kojom će se moći povezati u apstraktnoj sferi pokreta.

> „Čovjek, ljudski organizam, stoji u kubnom, apstraktnom prostoru scene. Čovjek i prostor. Svaki ima svoje zakone reda. Čiji će prevagnuti?“[18] (Schlemmer; 1960.)

Ili se apstraktni prostor adaptira čovjeku i pozornica se pretvara u imitaciju prirode; to se događa na pozornici kazališta iluzije. Ili u drugom slučaju čovjek se adaptira prostoru, reformira se da pristaje u kalup pozornice; to se događa na apstraktnoj pozornici. Ta formula u suradnji s matematikom ljudskog tijela za Schlemmera zajedno kreira balans pokreta, balans koji je prirodno kreiran i utvrđen mehanički i racionalno. Drugim riječima, fizički atributi čovjeka nalaze svoju ekspresiju s pomoću akrobatske

[17]Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*: „Thetheater, whichshouldbetheimageofour time andperhapsthe one art form most pecuharlyconditionedbyit, must notignorethesesigns.“

[18]Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*: „Man, the human organism, standsinthecubical, abstractspaceofthestage. Man andSpace. Eachhasdifferentlawsoforder. Whoseshallprevail?“

preciznosti u suradnji s prostorom koji upotpunjuje, s nevidljivim mrežama koje kompozicijski određuju njegove pokrete, time stvarajući ples između čovjeka i prostora iako čovjek nije potpuno svjestan tog prostornog odnosa.[19]

Zakoni čovjeka leže u njegovoj anatomiji, otkucaju srca, disanju, aktivnosti mozga i živčanog sustava. Schlemmer zatim obrazlaže da ako su to određujući čimbenici, onda je čovjek njihovo središte i njegovi pokreti kreiraju imaginarni svijet. Time je kubo-apstraktni prostor jedini prostor u kojem horizontalno i vertikalno čovjek (pokretima koji su kontrolirani njegovim emocionalnim i primarnim impulsima) može stvarati savršeni *flow*[20]. Čovjek u tom trenutku apstraktno stvara jednu vrstu transformacije ili metamorfoze prostora, bilo to u apstraktnoj pantomimi, suvremenim plesom ili glumom, transformira sebe i prostor u novi imaginarni svemir.[21] (Schlemmer,1960.)

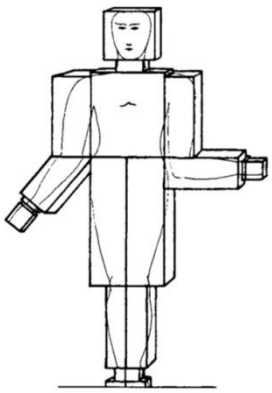
U sklopu pomišljanja i stvaranja kolekcije povezuje se adaptacija prostora čovjeku s dizajnom odjevnih predmeta preko scenografije, a tada se može preispitati koji se čimbenik adaptira. Tu se stvara konceptualna problematika koja je svojim filozofskim promišljanjem povezana s dekonstrukcijom. Scenografija filma posve je statična, ni u jednom momentu ne daje dojam pokretnosti, iako svi glumci dodaju pokret prostoru. Odjevni predmeti su dizajnirani tako da limitiraju pokret modela, što zapravo ide protiv simbioze koju Schlemmer obrađuje. Ako se pokreti modela limitiraju odjenuvši ih u scenografiju, stavljeni su u harmoniju u kojoj limitirani pokret modela i dizajn odjevnog predmeta vizualno stvaraju geometrijski sklad.

[19] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*
[20] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*
[21] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*

3.3. OBLIKOVANJE KAZALIŠNIH KOSTIMA

Transformaciju ili metamorfozu ljudskog tijela određuje kostim. Kostim ili maska naglašavaju ljudski identitet ili ga mijenjaju, traže ekspresiju njegove prirode ili je potpuno skriva i stvara apstraktnu viziju određenog lika ili „umjetnog." Prema Schlemmeru, oni „se prilagode čovjekovom prirodnom i mehaničkom zakonu ili napadaju njegovu ugodnost".[22] (Schlemmer, 1960.) Schlemmer je zatim predložio nekoliko vrsta transformacija koje objašnjavaju koncepte odijevanja ljudske figure za pozornicu, uvjetovane zakonima ljudskog tijela u metafizičkom i matematički dizajniranom prostoru.

„Zakon kockastog prostora"[23] jest zakon u kojem se vide kockasti oblici koji su prilagođeni dimenzijama ljudskog tijela. (Slika 5) Širina i dužina uvjetovana je ljudskim dimenzijama tako da svaki dio tijela bude pokriven zasebnom kockom. Kaže da je rezultat „prostorna arhitektura", u kojoj se oblici adaptiraju ljudskoj anatomiji s namjerom da se maknu prepoznatljivi ljudski atributi s pomoću kocaka. (Schlemmer; 1960.)

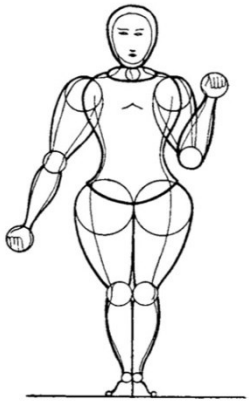


Slika 5. Oskar Schlemmer, skica iz knjige *The Theater Of Bauhaus*, poglavlje *Man and Art Figure*, str. 26

„Funkcionalni zakon ljudskog tijela u njegovu odnosu prema prostoru"[24] jest zakon koji donosi tipizaciju tjelesnih figura (Slika 6). Zakon u kojemu se šire određeni dijelovi ljudske figure i time stvaraju oblici koji podsjećaju na predmete, npr. glava u obliku jaja, torzo u obliku vaze, ruke i noge u obliku palice, udovi u obliku kugle. Tim

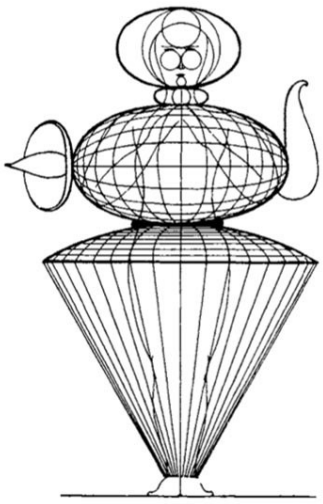
[22] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*
[23] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*
[24] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*

načelom dobiva se rezultat koji je Schlemmer usporedio s marionetom. (Schlemmer; 1960.)



Slika 6. Oskar Schlemmer, skica iz knjige *The Theater Of Bauhaus*, poglavlje *Man and Art Figure, str. 26*

„Zakon pokreta ljudskog tijela u prostoru“ usredotočuje se na minimalnu rotaciju koje tijelo može obaviti (Slika 7). Odvajanjem torza od nogu stvara se samo jedna mogućnost rotacije koja limitira pokret tijela i time kao usporedbi na kostim stavljaju predmete koji nemaju veliku pokretnost i na mjesta koja imitiraju mjesto na kojem je bio određeni ud; spirala, puž, disk, kugla, stožac. Rezultat je „tehnički organizam“.[25] (Schlemmer; 1960.)



Slika 7. Oskar Schlemmer, skica iz knjige *The Theater Of Bauhaus*, poglavlje *Man and Art Figure, str. 27*

[25] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*

Posljednje promišljanje o figurama odnosi se na metafizičke oblike ekspresije koji sa sobom nose neku vrstu simbolike (Slika 8). Glava u obliku zvijezde, znak beskonačnosti s preklopljenim rukama, dvostruka glava, višestruki udovi ili „suzbijanje forme“ koja za posljedicu ima „dematerijalizaciju“.[26] Zakon u kojem čovjek postiže spiritualnu formu i harmoniju vlastita tijela. Preklapanje ljudskog tijela za oblikovanje kostima ide u skladu s uzdizanjem ljudskog uma jer se za njegov dizajn ne koristi materijalna inspiracija i materijalna forma, nego sama materija od koje je čovjek sastavljen, njegovo tijelo. (Schlemmer; 1960.)



Slika 8. Oskar Schlemmer, skica iz knjige *The Theater Of Bauhaus*, poglavlje *Man and Art Figure, str. 2*

[26] Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage : *The Theater of Bauhaus, Man and Art Figure*

3.4. TRIJADNI BALET: KONCEPTUALNO PROMIŠLJANJE OBLIKOVANJA KOSTIMA U SVRHU STVARANJA KOLEKCIJE

Schlemmer je posvetio nekoliko godina intenzivnog rada na *Trijadnom baletu* koji je svoju premijeru imao 1922. godine u Stuttgartu. Preko svojih promišljanja o formi kostima za pozornicu kreirao je apstraktni prikaz baleta, pri čemu je limitirao plesni pokret s dizajnom kostima koji negira ljudsku siluetu. *Trijadni balet* zamislio je kao trojstvo, tri segmenta odvojena po bojama, tri različite glazbene sekvencije i maksimalno tri plesača na sceni što stvara harmoniju trojstva u metafizičkome i umjetničkom smislu. Scenografija je komplimentirala plesače po konceptualnom osjećaju.

Trijadni balet (Slika 9) sastoji se od tri dijela koji oblikuju strukturu stiliziranih plesnih scena, od humorističnih do ozbiljnih. Prvi je gej burleska sa zastorima boje limuna. Drugi, ceremonijalni i svečani, odigrava se na ružičasto obojenoj pozornici. Treći je mistična fantazija na crnoj sceni. Dvanaest različitih plesova u osamnaest različitih kostima plešu naizmjence tri osobe, dvije muške i jedna ženska. Kostimi su dijelom punjene tkanine, dijelom krute *papiermache* forme, prekrivene metaličnim ili obojenim premazom.“[27] (Schlemmer; 1960. str.34)

Paul Monty Paret ponudio je analizu koju treba uzeti u obzir. U knjizi *Nothing But the Clouds Unchanged: Artists in World War I* analizirao je Schlemmerove kostime kao neizbježnu posttraumatičnu inspiraciju koja je proizašla iz Schlemmerovih sjećanja na rat.

> „Nikad direktni subjekt njegovih djela, iskustvo rata latentno ostaje u Schlemmerovu poslijeratnom djelovanju; manifestira se samo na kompleksne i neizravne načine.“[28] (Paret; 2014.)

U dizajnu kostima vidi se na koje je sve apstraktne načine Schlemmer rabio svoje zakone o stavljanju osobe u kostim. U kostimu balerine u žutom segmentu oblik diska

[27]Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*: „The Triadic Ballet consists of three parts which form a structure of stylized dance scenes, developing from the humorous to the serious. The first is a gay burlesque with lemonyellow drop curtains. The second, ceremonious and solemn, is on a rose-colored stage. And the third is a mystical fantasy on a black stage. The twelve different dances in eighteen different costumes are danced alternately by three persons, two male and one female. The costumes are partly of padded cloth and partly of stiff papier-mache forms, coated with metallic or colored paint.“

[28]Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*: „Never the direct subject of his work, the experience of war remained latent in Schlemmer's postwar practice; it was a force that manifested itself only in complex and unspoken ways.“

poslužio je u imitiranju klasične suknje balerine, oblik vaze kao imitacija trupa i oblik stošca koji je implementiran u oblik nogu balerine, što je uzeto iz zakona o tipizaciji tijela i oblik diska iz promišljanja o zakonu tijela u prostoru. Elementi zakona kockastog prostora mogu se primijetiti u kostimu partnera balerine (*The Diver*) u žutom segmentu koji je prenesen na apstraktniji način. Cijeli je trup dizajniran kao kocka ili u trodimenzionalnom prostoru kao oblik valjka, glava koja je u obliku kugle (iz funkcionalnog zakona tijela u odnosu prema prostoru), dok su noge zamišljene kao jednostavan i pretjerano prošireni stožac. Paret je taj kostim analizirao kao metaforičko prikazivanje amputacije:

> „Ronilac, iz takozvanog veselog dijela predstave, u burlesknoj je sekvenciji bezruk, groteskno deformiran i, uzevši u obzir njegovu prenaglašenu masku, moguće i bezglav“[29]

Dok je kostim balerine (*TheWire*) u trećem (crnom) segmentu analizirao kao metaforu borbe za život osobe u bodljikavoj žici:

> „Lik Svjetlucave Žice kojoj gusto postavljeni redovi žičanih obruča oko struka i glave onemogućuju spuštanje ruku pojavljuje se kao figura uvrnuta unutar zavojnice od bodljikave žice.“[30] (Paret; 2014.)

Najdoslovniji prikaz funkcionalnog zakona ljudskog tijela u njegovu odnosu prema prostoru upotrijebljen je u žutom segmentu za kostim koji je preslika primjera tog zakona, marioneta, a metafizičku formu ekspresije prikazao je u finalnom i *signature* kostimu baleta *The Abstract*. Kostim koji zaokružuje cijeli koncept baleta u formi jednog lika, *The Abstract,* prvo je simbolički prikaz svih upotrijebljenih geometrijskih figura u baletu, a zatim je utjelovljenje zakona o metafizičkoj formi ekspresije. Može se primijetiti kako je u kostim uključio oblike ljudskog tijela, od dva polarno suprotna lica koja oblikuju glavu, do falusoidnog oblika nepomične noge, koja plesaču pruža šepavi pokret.

> „Lik Apstrakta, centralnog lika predstave i jedne vrste Schlemmerova alter ega, koji je i sam u nekoliko prilika odigrao njegovu ulogu, nosi veliku masku s

[29]Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*: TheDiver, from the ballet's so-called cheerful burlesque sequence, is armless, grotesquely deformed, and, given the oversized diver'smask, perhaps even headless.
[30]Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*: The glittering Wire, who is prevented from lowering her arms by the denserowsofwirehoopsringingherwaistandrepeated on herhead, can appear as a figure snarled with in coils of bar bed wire.

jednim okom, mač i palicu. Kostim mu je razdijeljen u nejednake tamne i svijetle dijelove s naglascima crvene i plave. Apstrakt je označen ispruženom i preuveličanom stožastom nogom koja se ne može saviti, podignuti na izvjesno vrijeme, pa niti poduprijeti cijelu težinu plesača. Naprotiv svojem falusoidnom obliku, Apstrakt je impotentan, jer njegova trajno ispružena noga ostavlja plesača u šepavom, jednonožnom poskoku.“[31] (Paret; 2014.)

Schemmerovo poimanje ljudskih figura u kostimu obilježilo je konceptualno promišljanje o samom oblikovanju kazališnih kostima i kako je igra s ljudskom figurom, a ujedno je i inspiracija za konceptualno oblikovanje modne kolekcije koja nastaje kao zaključak provedenog istraživanja unutar ovog završnog rada.

Pri obradi koncepta promišljanja figura i forme važno je spomenuti boju kao važan čimbenik u nastanku umjetničkog djela. Boja ostavlja velik dojam na ljudsku psihu, kako se percipira, s čime se povezuje, kako se promatrač osjeća dok je promatra. U konceptualnom oblikovanju bilo kakvog djela trebamo se usmjeriti na promišljanje o bojama ili boja jednostavno treba biti instinktivan odabir. Sve ovisi o svrsi, ako radimo koncept pa praksu, onda promisliti o bojama i njihovom značenju. Ako se radi instinktivno, boje će dolaziti prirodno i osjeća se njihova simbiozu s formom. Za takvu razradu preusmjerit će se fokus prema avangardnom umjetniku koji je osmislio svoju sinestezijsku analizu boja, što je inspiriralo mnoge da istraže svoje instinkte i asocijacije.



Slika 9. Prizori iz video rekonstrukcije *Trijadnog baleta*, Oskar Schlemmer, 1970.

[31]Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*: „ The Abstract, perhaps the ballet's central character and something of an alter ego for Schlemmer (who danced the role himself on several occasions), wears a large one-eyed mask and wields both a sword and a club. Split into unequal areas of light and dark punctuated by areas of red and blue, The Abstract is marked especially by a permanently outstretched, oversized conical white leg that cannot be bent, be held up for any length of time, or even fully support the weight of the dancer. Although clearly phallic, The Abstract is also impotent, as the permanently outstretched leg reduces the dancer to a limping, one-legged hop.“

3.5. FILOZOFIJA BOJA I NJIHOV UTJECAJ NA PROMATRAČA

Vasilij Kandinski likovni je umjetnik ruske avangarde. Svojim je radom varirao stilovima, kao što su ekspresionizam, postimpresionizam i moderna, ali najpoznatiji je bio po svojim slikama apstraktne umjetnosti. Knjiga Vasilija Kandinskog *O duhovnom u umjetnosti* (1912.) jedna je od poznatijih knjiga o filozofiji boja i njihova pokreta u metafizičkom smislu. U ovom ćemo se radu usmjeriti na njegovo objašnjavanje boja i njihov utjecaj na promatrača. Stvorio je svoj poseban stil koji se usredotočio na harmoniju pokreta geometrijskih oblika i boja. Njegove slike imale su osjećaj pokreta, plesa i dječje zaigranosti, dok su u sebi sadržavale dublje značenje koje je proizlazilo iz njegove sinestezije. U sljedećem poglavlju je osvrt na njegovu knjigu *O duhovnom u umjetnosti* gdje će se posebna pozornost usmjeriti na njegove definicije boja i kako se one povezuju s automatskom asocijacijom.

3.6. SINESTEZIJA BOJA

Kandinski je u svojem radu *O duhovnom u umjetnosti* objasnio kako promatrač boja može iskusiti dvije vrste utjecaja: fizički i psihološki.

Fizički je povezao sa šarmiranjem oka dok promatra boju. Promatraču boja može izazvati osjećaj zadovoljstva kao „slatki okus u ustima." Uspoređuje učinak zavođenja oka sa sličnim osjećajem koji dolazi iz kušanja vrlo začinjenog jela. Tu se mogu vidjeti prvi znakovi da će se Kandinski osvrtati na svoju sinesteziju tijekom analize boja. Spomenuti osjećaji su inače kratkotrajni i zbog toga ne ostavljaju dugotrajnu impresiju na osobu kojoj automatski „duša ostane zatvorena."

> „Kao što pojedinac osjeti fizičku hladnoću kada dotakne led (osjećaj koji se zaboravi nakon što se prst ponovno ugrije), tako je i fizički efekt boje zaboravljen nakon što je promatrač prestane gledati."[32] (Kandinsky; 1912.)

Psihološki efekt boje na promatrača usporedio je s „očitim vibracijama vlastite duše." Mislio je kako boja psihološki ima trajniji dojam zato što je izravni povezana s dušom pojedinca. Ujedno taj psihološki utjecaj proizlazi iz automatske asocijacije, sjećanja boja iz djetinjstva koja se automatski povezuje s osjećajem u vrijeme dok se u boju

[32] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*

gledalo. Boja može imati trajnu asocijaciju na miris ili osjećaj, bilo to proizašlo iz traumatičnoga ili sretnog sjećanja.

> „Budući da je općenito duša usko povezana s tijelom, moguće je da jedna emocionalna reakcija probudi drugu korespondirajući s oblikom emocije koji je konstruiran asocijacijom.“[33] (Kandinsky; 1912.)

„Žuta je tipično zemljana boja.“ Kandinski žutu povezuje s glasnim zvukovima truba u orkestru. Kako žuta sama po sebi ima vizualnu povezanost sa suncem, žutu se tijekom promatranja u krugu na papiru može vidjeti na način postepenog širenja i disperzije jer ima stapajući efekt s bijelom pozadinom papira i našom vizualnom asocijacijom sunca. „Čista“ žuta boja u kolekciji je korištena zbog simbolike vibrantnog života i optimizma. Kada se žutoj boji doda plava, ona preuzme „mučni“ efekt zelene. U usporedbi s ljudskim stanjem uma može reprezentirati efekt ludila, ne melankolije ili hipohondrije, nego čiste manije ili kao „bijesni luđak koji napada ljude, uništava sve i nekontrolirano razbacuje svoju fizičku snagu u svakom smjeru bez plana i cilja, sve dok nije potpuno umoren.“ To se može neutemeljeno analizirati kao asocijaciju Kandinskog s događajem iz djetinjstva koja je ostavila svoj dojam na njegovu percepciju te specifične zelene boje. Zagasite zelene boje su u kolekciji korištene zbog postizanja sumornog efekta. Objasnio je kako tu zelenu boju možemo shvatiti kao prijelaznu fazu iz ljeta u „predivnu raskoš“ jeseni, dok se bude jesenske boje koje imaju svoju snagu, ali i manjak dubine.[34] (Kandinsky; 1912.)

„Plava je tipično rajska boja.“ Dubinu koja je lišena u bojama jeseni može se pronaći u plavoj boji. Teoretski se može iskusiti u njezinu pokretu, od promatrača prema svojem centru, rezultat kada plava djeluje na osjetila što je bio cilj dodavanjem te boje u kolekciji. Dubina u plavoj boji toliko je intenzivna za osjetila da što je plava postepeno tamnija, to više postiže „unutrašnji karizmatični efekt.“[35] (Kandinsky; 1912.)

Time dolazimo do usporedbe s rajem. Plava boja postiže osjećaj unutrašnjeg mira, jednu vrstu eterične smirenosti. U glazbenoj terminologiji Kandinski je svijetlo plavu usporedio s flautom, tamno plavu s čelom, još tamniju s kontrabasom, a najtamniju plavu boju s dubokim tonovima organa. Idealni balans plave i žute koje su u potpunom

[33] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*
[34] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*
[35] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*

kontrastu jest zelena boja. Horizontalni pokreti boja koji se međusobno otkazuju (žuta koja se disperzira i plava koja se uvlači u sebe) stvaraju savršen mir.

Bijela boja često je referirana kao neboja, pogotovo od impresionista koji „ne vide bijelo u prirodi." Kandinski kaže da je bijela boja simbol svijeta u kojemu su sve boje, zvukovi i materijalne supstancije nestale. Taj je svijet opisao kao toliko distantni svijet od onoga što mi kao ljudi možemo percipirati kao „put do beskonačnosti." Za razliku od prijašnje spomenutih boja, bijelu je usporedio sa zvukom „velike tišine", tišinom u kojoj možemo pronaći mir. Ta je tišina u glazbenom smislu reprezentirana kao atmosferična pauza u pjesmi. Pauza koja vraća u stvarnost nakon prijašnje pjesme i onda se nestrpljivo, ali i mirno priprema za novi neočekivani zvuk, pauza koja ostavlja u stanju vječne nerazriješenosti dok se čeka neočekivani nastavak u novu priču. To je „tišina koja nije mrtva", već puna nade i mogućnosti. Upravo kao takva boja nade i mogućnosti korištena je u kolekciji. „Bijela ima zvuk prihvatljive tišine." Uspoređuje tu tišinu s pretpostavkom da je tako „zemlja zvučala u ledenom dobu."[36] (Kandinsky; 1912.)

U svojoj potpunoj suprotnosti „crna boja ima zvuk beznađa." Mrtva nepomičnost kao da je sunce „izumrlo", govori kako je to vječna tišina bez budućnosti i nade. Glazbeno je također uspoređena s pauzom, ali s pauzom koja se dogodi na kraju pjesme. Ta vječna pauza tjera da vraćanje u stvarnost nakon glazbene fantazije koja nudi kraj ili zatvaranje „punog kruga". Crna boja je boja gašenja koja dodavanjem bilo kojoj vibrantnoj boji uzima njihov život, vibrantnost, snagu i postepeno ih gasi do trenutka beznađa „ostavljajući samo paraliziranu jeku sjećanja." Crna je u kolekciji većinom korištena kao kontrastna boja kako bi naglasila suprotnosti i/ili spajanje dijelova kolekcije.[37] (Kandinsky; 1912.)

Ravnoteža između života i smrti može se pronaći u spajanju bijele i crne. Siva boja predstavlja nepomičnost, stanje monotone stagnacije pa je u kolekciji dodana kako bi metaforički prikazala stagnaciju, a kombinirana je s ostalim zagasitim bojama kako bi pobudila nadu. Ta nepomičnost ujedno se može i pronaći u zelenoj boji, koja je rezultat dviju aktivnih boja i „leži u njihovoj sredini." Tako je za Kandinskog „siva boja znak nepomičnosti". Kada joj se dodaje crna, njezina se nepomičnost naglašava sve do trenutka kada bude „ugušena," a kada joj se dodaje bijela, postepeno se stvara „svježi

[36] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*
[37] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*

zrak koji stvara element moguće nade.“ Slična siva je oblikovana spajanjem zelene i crvene, koja „spiritualnim“ terminima daje osjećaj pasivnosti i „snažnog unutrašnjeg sjaja.“[38] (Kandinsky; 1912.)

Crvena je percipirana kao topla boju koja nema granica. Uobičajeno ima unutrašnji efekt života i turbulencije, iako ima manjak jednostavnosti koju posjeduje žuta. U njezinu gorućem efektu, koji se automatski povezuje s plamenom, ima jednu vrstu „*maskuline* zrelosti.“ Crvena posjeduje osjećaj snage, moći, determinacije, sreće i jednu vrstu trijumfa. U glazbenim terminima Kandinski je crvenu boju usporedio s festivalom u kojem je naglašen zvuk tube. U srednjim tonovima može se naći boju poput rumenice (cinober, vermilion). Boja koju su uobičajeno umjetnici uspoređivali s blatom i zbog tog razloga izbjegavali. Kandinski tvrdi kako boja blata ima svoja neizbježna obilježja i specifičan zvuk i da je jednako besmisleno izbjegavanje te boje kao što „su prije bile izbjegavane čiste i aktivne boje.“ Opasnost koja dolazi uz miješanje crne i crvene boje jest opsadnost koju je Kandiski (opet) usporedio sa stanjem nepomičnosti. U kolekciji je kako bi naglasila kritiku društva. Crvena koja postepeno postaje tamnija ima utjecaj „opasnog beznađa“ i dolazi do drukčijeg osjećaja gašenja, jer gledamo snažnu i intenzivnu boju koja lagano postaje ništavilo crne.[39] (Kandinsky; 1912.)

[38] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*
[39] Wasilly Kandinsky: *Concerning the Spiritualin Art*

4. EKSPERIMENTALNI DIO ZAVRŠNOG RADA

4.1. ALEJANDRO JODOROWSKY I NAGLASAK NA SIMBOLICI SCENOGRAFIJE FILMA *THE HOLY MOUNTAIN*

Poznati čileanski redatelj bio je potomak ukrajinskih Židova imigranata. U Santiagu je postao pjesnik i razvio velik interes prema pantomimi, cirkusu, lutkarstvu i snažnu ljubav prema kazalištu. U raznim kazalištima Jodorowsky je intenzivno učio umjetnost pantomime, surealnoga i eksperimentalnog kazališta. Vrlo je važno spomenuti njegovu kazališnu prošlost jer su te godine iskustva ostavile svoju presliku na njegov način rada na filmu. Krajem 1950. i početkom 1960. učvrstio je svoj status kao kontroverzni redatelj predstava.

Film koji je probudio kontroverznu reakciju publike tijekom Acapulco Film Festivala na kojem je održana premijera koju su trebali ranije zatvoriti jer je izbila nasilna pobuna. *Fando and Lis* bio je film koji je surealno prikazao priču neobičnog para, sniman u crno-bijelom formatu s malim budžetom, sadržavao je slike nagosti, kanibalizma, pijenja krvi i silovanja. Takve slike u filmu ustanovile su poseban stil groteske i surealizma koji je poslije Jodorowsky intenzivnije razvio.

Njegov sljedeći film poznat kao kultni klasik na ponoćnim premijerama, *El Topo,* opisan je kao psihodelični *špageti-vestern*. Jodorowsky u dokumentarcu *Jodorowskys Dune* (2013.) govori kako je *El Topo* bio metafora za traženje duhovnog mira. Film su idolizirali boemi i članovi hipi pokreta, ali privukao je i poznate ličnosti, kao što su John Lennon, Yoko Ono, George Harrison, Dennis Hopper itd. Lennona je film toliko impresionirao da je odlučio financirati njegov sljedeći projekt. Pružajući Jodorowskom potpunu kreativnu slobodu, odlučio je napraviti film kao odgovor na prošli film.

The Holy Mountain (1973.) ponudio je rješenja za postavljena pitanja o duhovnosti u njegovu prethodnom filmu *El Topo*. Riječ je o filmu u kojemu je deset likova koji su zajedno krenuli na put do svete planine u nadi da će pronaći besmrtnost. Za estetiku njegovih filmova veliku ulogu ima scenografija koja je naglašena u filmu, a koja je ujedno inspirirala ovaj završni rad.

4.2. *THE HOLY MOUNTAIN*–PRODUKCIJA

Obrađivanjem duhovne tematike u prethodnom filmu Jodorowsky je krenuo na svoje duhovno putovanje tijekom pripreme za *The Holy Mountain*.

Angažirao je *Zen mastera* Oscara Ichazoa da ga produhovi, što je uključilo uzimanje porcije LSD-a. Jodorowsky je svoje „produhovljenje" platio 3000 dolara u nadi da će autentično utjeloviti glavnog lika *The Alchemista* u filmu. *The Holy Mountain* bio je konceptualni film čija je radnja bila preslika stvarnih događaja tijekom stvaranja filma. Jodorowsky je angažirao *crew*[40] iz New Yorka. Ljude koji su bili na lošem glasu kao „teški suradnici" jer je Jodorowsky smatrao kako bi im koristio „duhovni trening." (Santos, 2017.)

Ideja je bila da svi prođu produhovljenje prije nego što krene snimanje filma. Razni novinari koji su posjetili set pisali su da su u svakom trenutku bili prisutni Ichazoovi učenici, ako su glumci ili *crew* trebali mongolsku masažu. (Santos, 2017.) Film je bio kronološki sniman, ne zbog produkcijskih razloga, nego zato da glumci prate duhovno putovanje svojeg lika; tehnika koja je bila paralela s godinama rada u eksperimentalnom kazalištu.

The Holy Mountain premijerno je prikazan na 26. Cannes Film Festivalu 1973. godine s kontroverznom recepcijom publike i hladnom recepcijom kritičara. Producent filma Allen Klein je zbog recepcije zahtijevao kraću verziju filma za teatralnu premijeru. Utjecaj filma na fanove bio je trenutačan iako je bio prikazivan u ponoćnim premijerama. Zbog svoje radikalne kritike politike, religije, konzumerizma i kontroverznih vizuala film nije doživio uspjeh kod šire publike.

4.3. STVARANJE KOLEKCIJE I LIKOVNA ANALIZA

U ovom će se poglavlju prvo napraviti likovna analiza i usporedba scenografije filma *The Holy Mountain* i Maljevičevih radova, uspoređujući njihove sličnosti u kompoziciji, korištenju geometrijskih forma i koloristočkom odabiru.

Zatim će se likovno analizirati svi odjevni predmeti kolekcije, njihova simbolika, paleta boja i odabir silueta koji će se usporediti s Maljevičevim kompozicijama,

[40] Crew- engleska tuđica za ljude koji rade „iza kamere" na filmskoj produkciji

Kandinskijevom teorijom boja i Schlemmerovim zakonima o formama odjevnih predmeta.

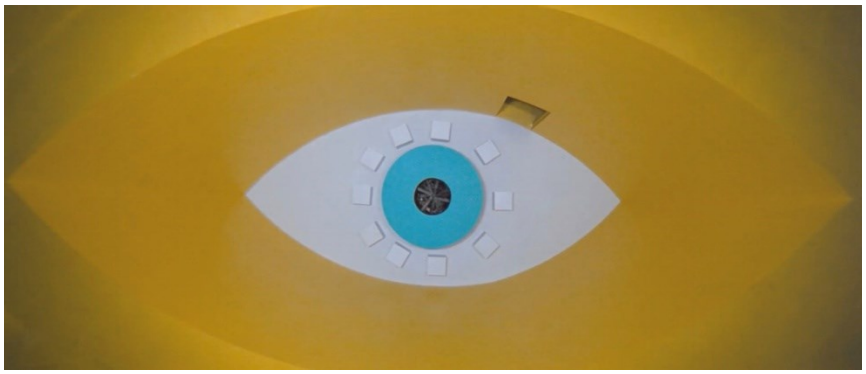
4.3.1. LIKOVNA ANALIZA SCENOGRAFIJE I MALJEVIČEVIH RADOVA

Sličnosti Maljevičevih slika i kadrova scenografije u filmu *The Holy Mountain* u čistoj su geometrijskoj kompoziciji. Korištenjem jednostavnih forma kao što su kvadrat i krug, Maljevič postiže metaforičko značenje koje je objašnjeno kroz nazive svojih djela, dok Jodorowsky simetrično kadrira geometrijski jednostavnu scenografiju. Obojica koriste jarke i snažne boje – žutu, crvenu, svjetlo plavu i zelenu. U Analizi I možemo vidjeti sličnosti u paleti boja Maljevičeve slike *Autoportet u dvije dimenzije* (Slika 12) i kadrova Jodorowskog (Slike 10 i 11), te njihovo podudaranje u odabiru geometrijskih forma. Kadrovi u filmu su kompozicijski simetrični i scenografiju prikazuju iz Božje i ptičje perspektive, dok je Maljevičeva slika dinamična u kombinaciji sa simetrijom i u kutu element asimetrije. Jasnije sličnosti scenografije Jodorowskog (Slike 13 i 14). i Maljevičevih (Slika 15) kompozicija primijećene su u Analizi II. Obojica spajaju čiste geometrijske forme stvarajući međusobnu interakciju, a paleta boja je metafora senzualnosti. Analiza III stvara sličnost u blagim valovitim formama s oštrim krajevima i pretežitim korištenjem bijele boje (Slike 16, 17 i 18). U Analizi IV sličnost leži u odabiru vibrantne palete boja i snažnih geometrijskih forma u međusobnoj interakciji. Kompozicija Maljevičeva rada „Woman“ (Slika 21) je manična, dok Jodorowsky (Slike 19 i 20) scenografijom stvara jednu vrstu prolaza koji predstavlja težak put do duhovnosti. Paleta boja u Analizi V i odabir čistih geometrijskih forma stvara sličnost kompozicije. U Maljevičevu radu (Slika 24) korišten je trokut koji ulazi u kvadar u službi stvaranja međusobno interaktivnih čistih geometrijskih forma. Takav minimalizam primjećujemo u scenografiji Jodorowskog (Slike 22 i 23) gdje se koristi krug, trokut i šesterokut u interakciji s pravokutnim oblikom kadra.

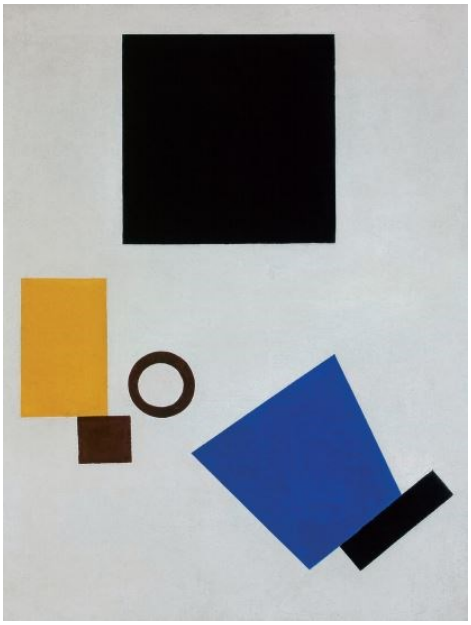
ANALIZA I.



Slika 10. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 11. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 12. Kazimir Maljevič; *Autoportet u dvije dimenzije*, 1915.

ulje na platnu, 80 x 62 cm

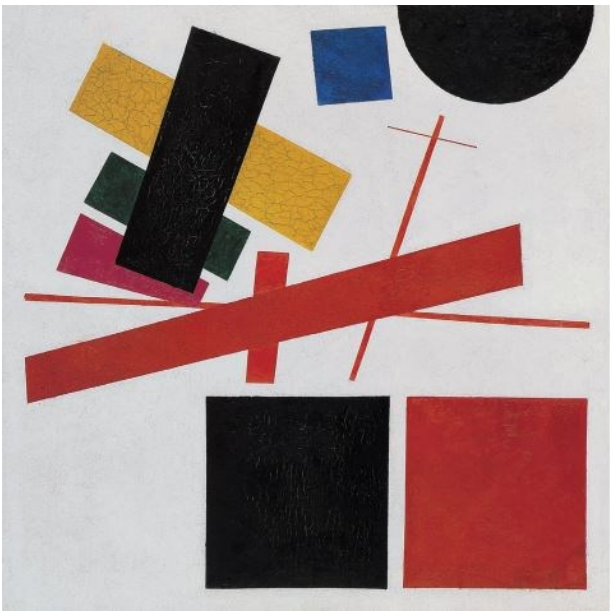
ANALIZA II.



Slika 13. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



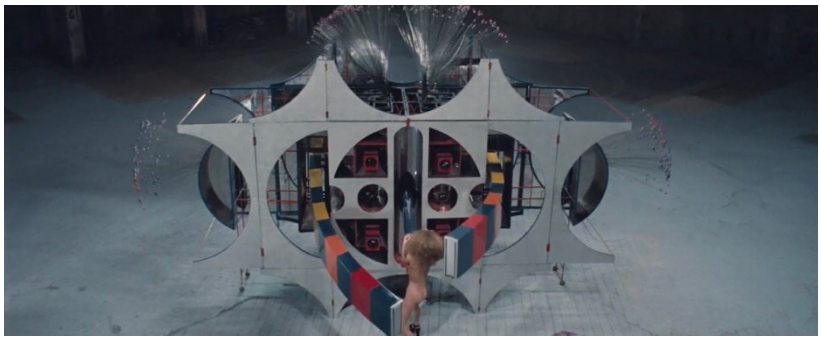
Slika 14. Prizor iz filma *The Holy Mountain*



Slika 15. Kazimir Maljevič: *MixedSensations*, 1916.

Ulje na platnu,74 x 76 cm

ANALIZA III.



Slika 16. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 17. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 18. Kazimir Maljevič, *SphericEvolutionof a Plane*, 1917.

Ulje na platnu, 96,5 x 74.5 cm

ANALIZA IV.



Slika 19. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 20. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



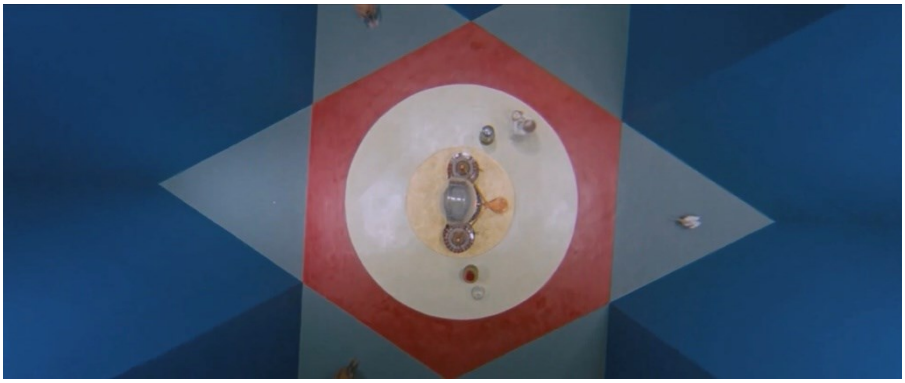
Slika 21. Kazimir Maljevič, *Woman*, 1915.

ulje na platnu, 87.5 x 72

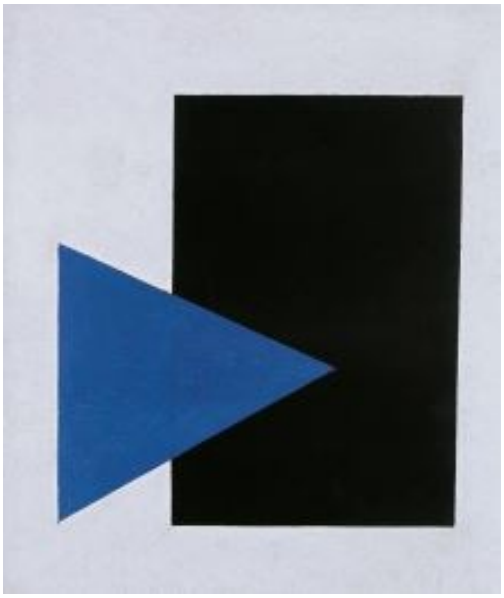
ANALIZA V.



Slika 22. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 23. Prizor iz filma *TheHolyMountain*



Slika 24. Kazimir Maljevič, *Suprematist Painting*, 1915.

ulje na platnu 57 x 66.5 cm

4.3.2. LIKOVNA ANALIZA I STVARANJE KOLEKCIJE „CORNUCOPIA“

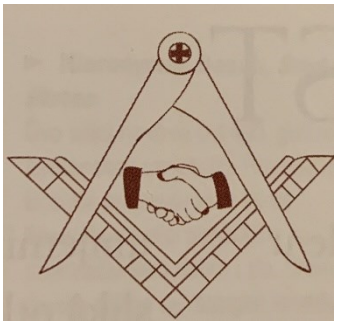
Modna kolekcija „Cornucopia“ sastoji se od 15 radova. Prvih deset radova prezentacija su likova koji u filmu odlaze na svetu planinu u potrazi za besmrtnosti, dok zadnjih pet radova predstavljaju metode puta prema duhovnosti. Koloristički je dijelom inspirirana scenografijom filma i Maljevičevim kompozicijama, a većim dijelom Kandinskijevom teorijom boja. Korištene boje su u prvih deset radova većinom zagasite ili pastelne u službi metafore lažnih namjera likova, dok su u posljednjih pet radova korištene zlatna, žuta i plava. Siluete variraju apstraktnim oblicima, za svaki je lik sastavljena silueta koja simbolički prezentira njihovo značenje u filmu, a Schlemmerovi zakoni o kreiranju forma ujedno su poslužili kao inspiracija za oblikovanje silueta koje svojim oblikom stvaraju X, I, A i T siluete.

U nastavku će se obraditi svaki odjevni komad u kolekciji, analizirajući odabir boja i silueta te njihovo simboličko značenje.

Prilog I

Alkemičar je lik koji upoznajemo u uvodnoj sceni filma, odjeven u crno sa šeširom koji je mješavina sombrera i capotaina. Poznat je kao „master“ koji vodi „lopove“ kroz njihovo duhovno putovanje. U uvodnoj sceni predstavlja se njegova simbolika u filmu. Dvije žene koje nalikuju Marylin Monroe kleče ispred njega, zatim im postupno skida umjetne nokte, šminku, glamuroznu odjeću i obrije im glave. Kreće skidati iluziju koju su predstavile javnosti pružajući tako antiholivudski komentar, što je preslika finalne scene u filmu u kojoj *Alkemičar* razotkriva iluziju samog filma poznatim riječima: „Ovo je samo film, a sada natrag u stvarnost.“ (Jodorowsky: *The Holy Mountain*, 1973.) Za komad *Alkemičara* korišteni su stupovi iz važne scene filma u kojoj se lik *Lopova* i *Alkemičara* sučele u dvoboju. Značenje simbola, kao što su kutnik (Slika 24) i ljestve, preuzeti su od slobodnih zidara. Slobodni zidari ili masoni jedno je od najvećih udruženja na svijetu i njihovo je djelovanje uglavnom tajno te se često služe simbolima i alegorijama. Simbolika ljestvi označava vezu između zemlje i neba, dok simbol kutnika označava „pravi put“ i moralni zakon. Trokut slobodnih zidara koji označava duhovni razvoj pozicioniran je na trupu, a sastavljen je od stupova iz scenografije filma (Slika 25). Simbolika stupova predstavlja spajanje neba i zemlje, a ukrasi na stupovima ističu tu vezu. Vizual ljestvi prenesen je u oblikovanje širokih trokut-hlača koje predstavljaju penjanje s tla do duhovnog prosvjetljenja trokuta na trupu. Odjevni

predmet formira X siluetu. Žuta boja jakne predstavlja sunce ili prosvjetljenje, bijela i crna boja u kontrastu hlača i trokuta predstavljaju sukob „tišina“ koje su razrađene kroz Kandinskijev rad.



Slika 24. Kutnik



Slika 25. scena iz filma *TheHolyMountain*

Prilog II

Ispisana žena je lik koji predstavlja idealiziranu ideju mira između religija. U filmu ona predstavlja Mjesec, simbol majčinstva i ženstvenosti. Po cijelom tijelu ima ispisane religijske simbole i pisma raznih zemalja, predstavljajući sve religije koje su u međusobnom sukobu. Na leđima nosi tetoviran simbol kaduceja (Slika 26), koji označava zajedništvo suprotnosti. Za odjevno oblikovanje iskorišteni su oblici trokuta kao simbola plodnosti Velike Marije. Trokut okrenut prema dolje u starim kulturama predstavlja ženu, a specifično u drevnoj Indiji predstavlja žensko genitalno područje. U alkemiji trokut prema dolje simbol je za vodu, a koja je u direktnoj povezanosti s Mjesecom. Trokut je iskorišten kao remen preko suknje koja predstavlja donji dio simbola plodnosti Velike Marije (Slika 27). Simbol Velike Marije označava plodnost i povezanost s Mjesecom. Gornji dio tog simbola oblikovno podsjeća na maternicu i korišten je za gornji dio odjevnog predmeta koji prekriva grudi i zrcalno se širi iznad svakog ramena u T siluetu. Siva boja korištena je kao znak nepomičnosti ili stagnacije. Budući da je nedostignut cilj lika *Ispisane žene* stvoriti mir između sukobljenih religija, siva boja kod Kandinskog služi kao metafora za nepomični trud - plodnost koja ne može doživjeti svoj puni potencijal.



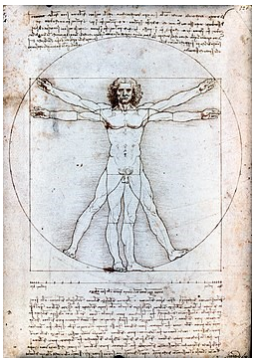
Slika 26. Kaducej



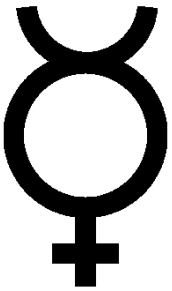
Slika 27. Simbol plodnosti

Prilog III

Lopov u filmu predstavlja nevinu osobu koju je društvo iskvarilo. Schlemmerov zakon o metafizičkoj formi ekspresije poslužio je kao inspiracija u oblikovanju odjevnog predmeta u T silueti u kojemu se koristi ljudsko tijelo kao oblikovna inspiracija. Gornji dio odjevnog predmeta imitira crtež *Vitruvijeva čovjeka (1487.)* Leonarda da Vincija (Slika 28), dok suknja i „gornje ruke“ stvaraju simbol Merkura (Slika 29). Geometrijsko oblikovanje ruku inspirirao je Maljevič svojim suprematističkim kompozicijama. Pastelno roza odabrana je kao metaforički prikaz nevinosti i neiskvarenosti.



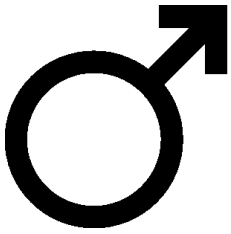
Slika 28. Leonardo da Vinci, *Vitruvijev čovjek*, 1487., tuš i pero, 34,4 x 25,5 cm



Slika 29. Simbol Merkura

Prilog IV

Isla predstavlja planet Mars i kao lik proizvođač je oružja. U filmu služi kao kritika rata, religije i konzumerizma. U modnom oblikovanju njenog komada okrenuti je simbol Marsa (Slika 30). Mars kao simbol sile i snage povezan je s glavom te označava težnju za uspjehom, jake porive i nasilnost. Okretanjem tih simbola i u filmu nagoviješta se lažna intencija likova. Motiv njene skrivene namjere u dizajnu podcrtan je željeznom haljinom skrivenom ispod simbola Marsa. Korišteno je dodavanje crne u crvenu, koja predstavlja moć i sreću, i u zelenu, koja označava mir i prirodu. Inspiracija za oblikovanje odjevnog predmeta I siluete je Maljevičev rad u fazi suprematizma trostruki Marsov simbol koji spaja noge, ruke i prsa, dok su prisutne boje odabrane iz Kandinskijeve analize boja.



Slika 30. Simbol Marsa

Prilog V

Axon je u filmu metafora za policijsko iskorištavanje moći. Moć i muževna snaga je prikazana u donjem dijelu suknje u obliku puške (Slika 31), a gornji (Slika 32) i srednji dio koji se povezuju sa suknjom simbolizira falusoidni oblik formirajući X siluetu. Crvena za Kandinskog predstavlja simbol moći i trijumfa, dok dodavanjem crne ona gubi svoju snagu, predstavljajući opasnost moći i neiskrene namjere lika. Inspiracija za oblik suknje je Maljevičev suprematizam, ali njeno je oblikovanje stvoreno miješanjem zakona pokreta ljudskog tijela u prostoru i funkcionalnog zakona ljudskog tijela u njegovom odnosu prema prostoru.



Slika 31: Prizor iz filma *The Holy Mountain*



Slika 32: Prizor iz filma *The Holy Mountain*

Prilog VI

Berg je satira o iskorištavanju moći. U filmu je predsjednikov financijski asistent koji donosi smrtonosne odluke: „Da uštedimo, trebamo pobiti pola stanovništva.“ Na što predsjednik upogoni „plinske komore, plinske bordele, plinske klubove, itd.“ (Berg, Predsjednik; *The Holy Mountain*, 1973.). Korišteni su oštri predmeti iz filma (Slika 33) i crna boja kao simbol smrti, dok žuta u kontrastu simbolizira život. Trokutasti oblici odjevnog predmeta su preslika elemenata sa slika u doba suprematizma formirajući A siluetu (Slika 24).



Slika 33. Prizor iz filma The Holy Mountain (1973.)

Prilog VII

Fon je u filmu satira na *wellness* „piramid sheme“ i prodaju lažne vizije ljepote. Umjetna ljepota simbolički je prikazana okrenutim simbolom Venere, božice ljepote (Slika 34). Venerina školjka korištena je za oblikovanje suknje, što je inspirirao Schlemmer svojom tipizacijom forma u svrhu kreiranja X siluete. Korištena je zagasita zelena za kreiranje „mučnog“ efekta koji je Kandinski obrazložio.



Slika 34. Simbol Venere

Prilog VIII

Klein je satirički prikaz svijeta umjetnosti. U filmu je prikazana izložba ljudskih tijela koju je Jodorowsky u scenografiji koristio (Slika 35). Oblici se naslanjaju na Maljevičeve suprematističke kompozicije. Za kreiranje te usporedne poveznice u odjevnom predmetu I siluete direktno je korištena Maljevičeva suprematistička kompozicija „Woman" kao oblikovna i koloristička inspiracija (Slika 21).



Slika 35. Prizor iz filma The Holy Mountain (1973.)

Prilog IX

Sel je kritika politiziranja dječjih igračka. Njena kompanija proizvodi igračke koje manipuliraju djecom okrećući ih protiv vlastite države. Oblik udice (Slika 36) metaforički je korišten za oblikovanje gornjeg dijela haljine X siluete, što je simbol za ovisnost. Od boja su korištene „ugušene" verzije vibrantnih boja crvene i zelene što simbolizira gašenje nevinog života.



Slika 36. Udica

Prilog X

Lut je satira na konzumerističku arhitekturu. On prodaje ideju lijesa kao doma, što je komentar na marketinšku manipulaciju i prodaju smrti. I u ovom su odjevnom predmetu asimetrične A siluete korištene zagasite boje kao metafora umiranja, ali i primjetan je sivi ton koji prezentira stanje stagnacije. Minimalna kompozicija je usporedba s Maljevičevim radom „Spheric Evolution of a Plane" 1917. (Slika 18).

Sljedećih pet radova predstavlja put prema duhovnosti kroz pet metoda koje je u filmu iznio *Alkemičar*: *Smrt ega, Prihvaćanje, Otvaranje, Preporod, Realnost.*

Prilog XI

Smrt ega prezentira prvu metodu *Alkemičareva* puta prema duhovnosti. Govori kako treba ubiti ego ili imidž koji smo stvorili da se zaštitimo od realnosti. Za suknju je stilski korišten lijes (Slika 37) kao simbol smrti i mač (Slika 39) koji se s ramena spušta do kraja suknje formirajući T siluetu. Korištene su zlatna i crna boja u kontrastu.



Slika 37: Prizor iz filma TheHolyMountain (1973.)



Slika 38: Prizor iz filma TheHolyMountain (1973.)

Prilog XII

Prihvaćanje je metoda prihvaćanja vlastite prošlosti kako bi nevino krenuo otvaranju prema budućnosti. Korištena je zlatna boja kao prezentacija scene u kojoj *Alkemičar* nudi Lopovu nadu za boljim životom: „You are the excrement, you can change yourself into gold.“ (Alkemičar; *The Holy Mountain*, 1973.) Za oblikovanje srednjeg dijela odjevnog predmeta A siluete korišten je dizajn poda u sceni u kojoj *Alkemičar* ritualno prezentira *Lopovu* metodu prihvaćanja (Slika 39), a rukavi su komponirani prema čistim geometrijskim formama koje je Maljevič koristio u kompozicijama suprematizma (Slika 24).



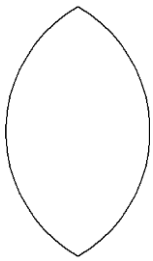
Slika 39: Prizor iz filma *TheHolyMountain* (1973.)

Prilog XIII

Otvaranje je proces otvaranja duše prema promjenama. Rukavi su oblikovani po hijeroglifu Ka (Slika 40), čije je značenje duša i snaga života, a na prsima je postavljen simbol mandorla (Slika 41), što predstavlja međudjelovanje duhovnog i materijalnog svijeta. Plava boja je korištena u svrhu simbolike raja, dok je cijeli oblik odjevnog predmeta X siluete inspiriran Maljevičevim kubističkim i suprematističkim kompozicijama (Slika 1).



Slika 40: Hijeroglif



Slika 41: Simbol mandorla

Prilog XIV

Preporod je moment duhovne obnove nakon prolaska prijašnjih metoda. Na prsima je korišten simbol oka ukomponiran u obliku mandorla (Slika 41), što simbolizira sveznajuću duhovnost. Žuta boja na suknji korištena je zbog svoje simbolike vibrantnog života. U suknju su ukomponirani stupovi u obliku ljestava, simbol koji smo koristili u odjevnom predmetu *Alkemičara,* kreirajući A siluetu (Slika 25).

Prilog XV

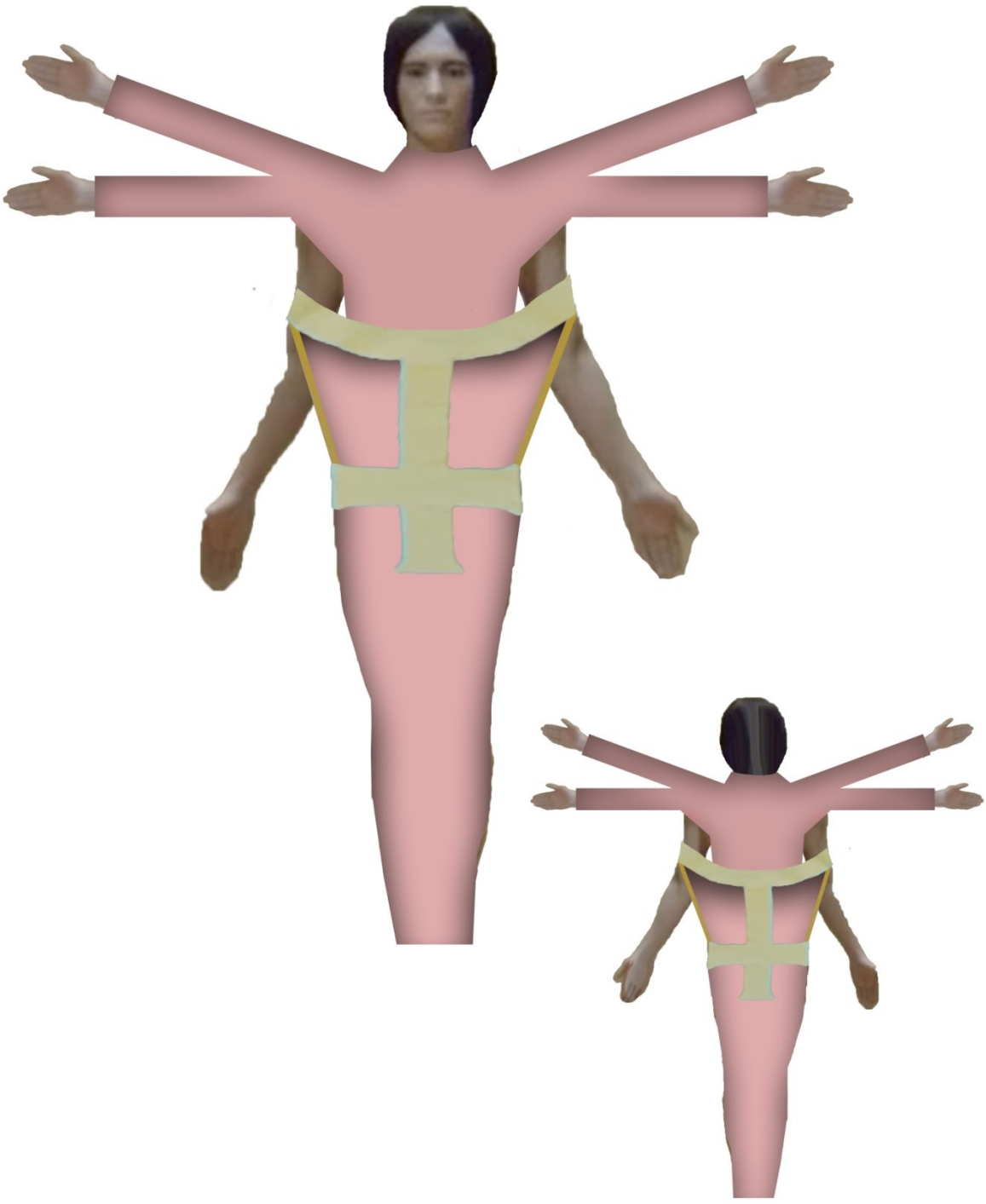
Realnost je finalna metoda duhovne obnove, ona predstavlja adaptiranje duhovnih metoda na materijalni svijet. Stupovi su metaforički korišteni u oblikovanju odjevnog predmeta A siluete kao simbol spajanja neba sa zemljom, duhovnog s materijalnim. Cjelokupna kompozicija je inspirirana simbolom Božjeg oka, što u kršćanstvu simbolizira sveprisutnost i sveznanje. Crna i bijela boja su u kontrastu korištene kao simbol spajanja suprotnosti ili duhovnog i materijalnog, dok plava boja u središtu oka simbolizira raj ili eteričan mir. U oblikovanju se primjećuje Schlemmerov zakon pokreta ljudskog tijela u prostoru, gdje koristimo oblik tube za rukave i haljinu.



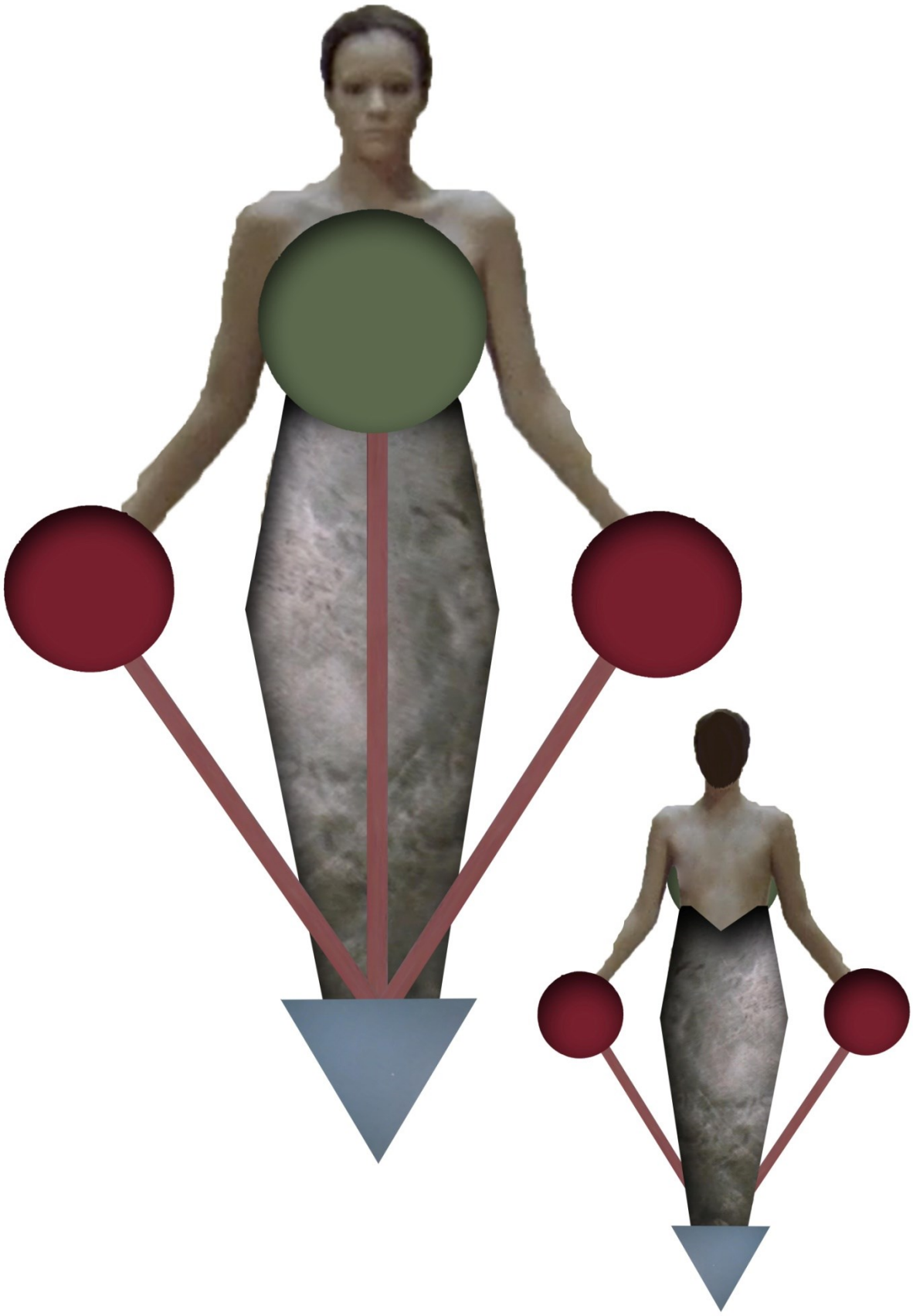
PRILOG I Filip Renić



PRILOG II Filip Renić



PRILOG III Filip Renić



PRILOG IV Filip Renić



PRILOG V Filip Renić



PRILOG VI Filip Renić



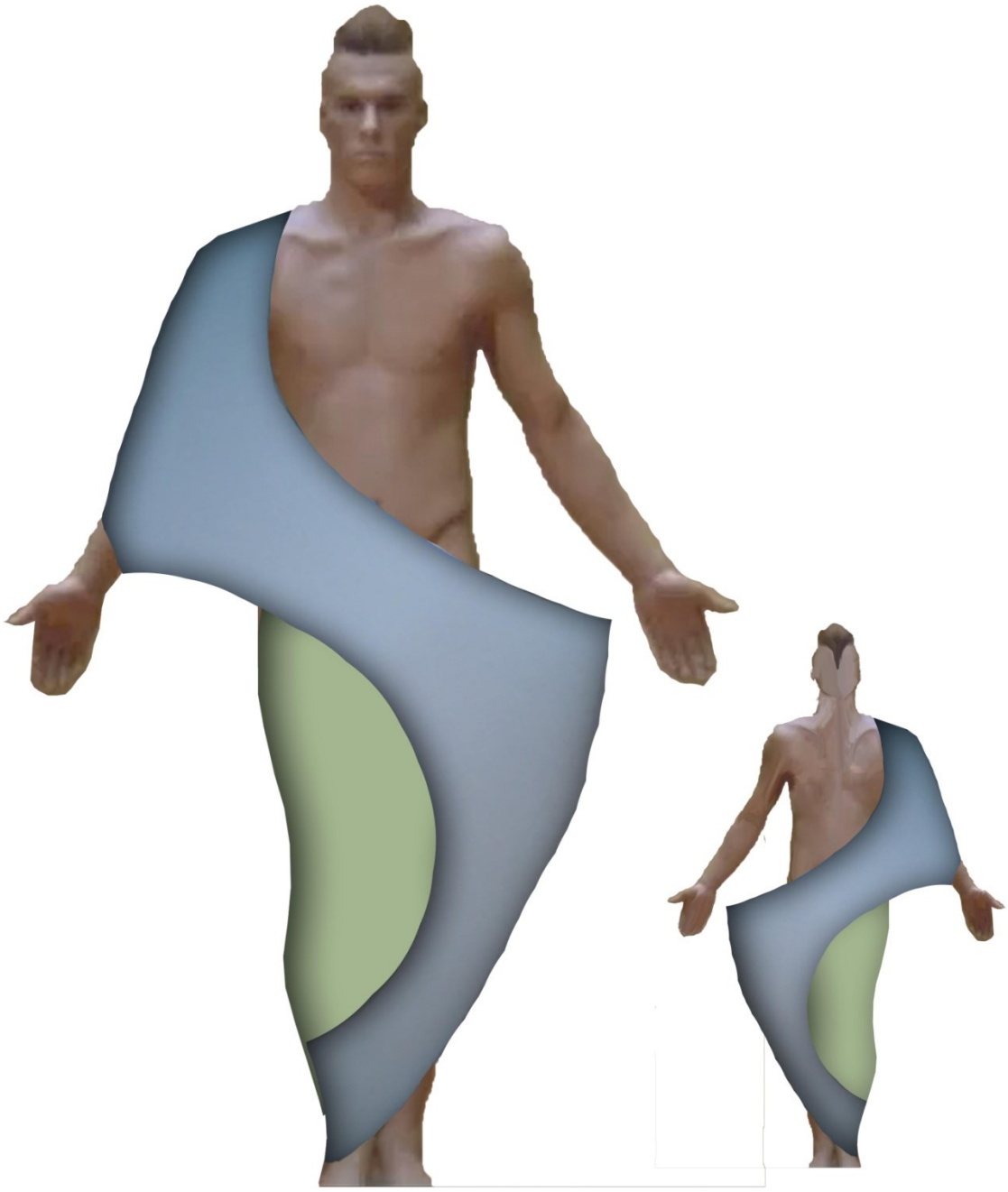
PRILOG VII Filip Renić



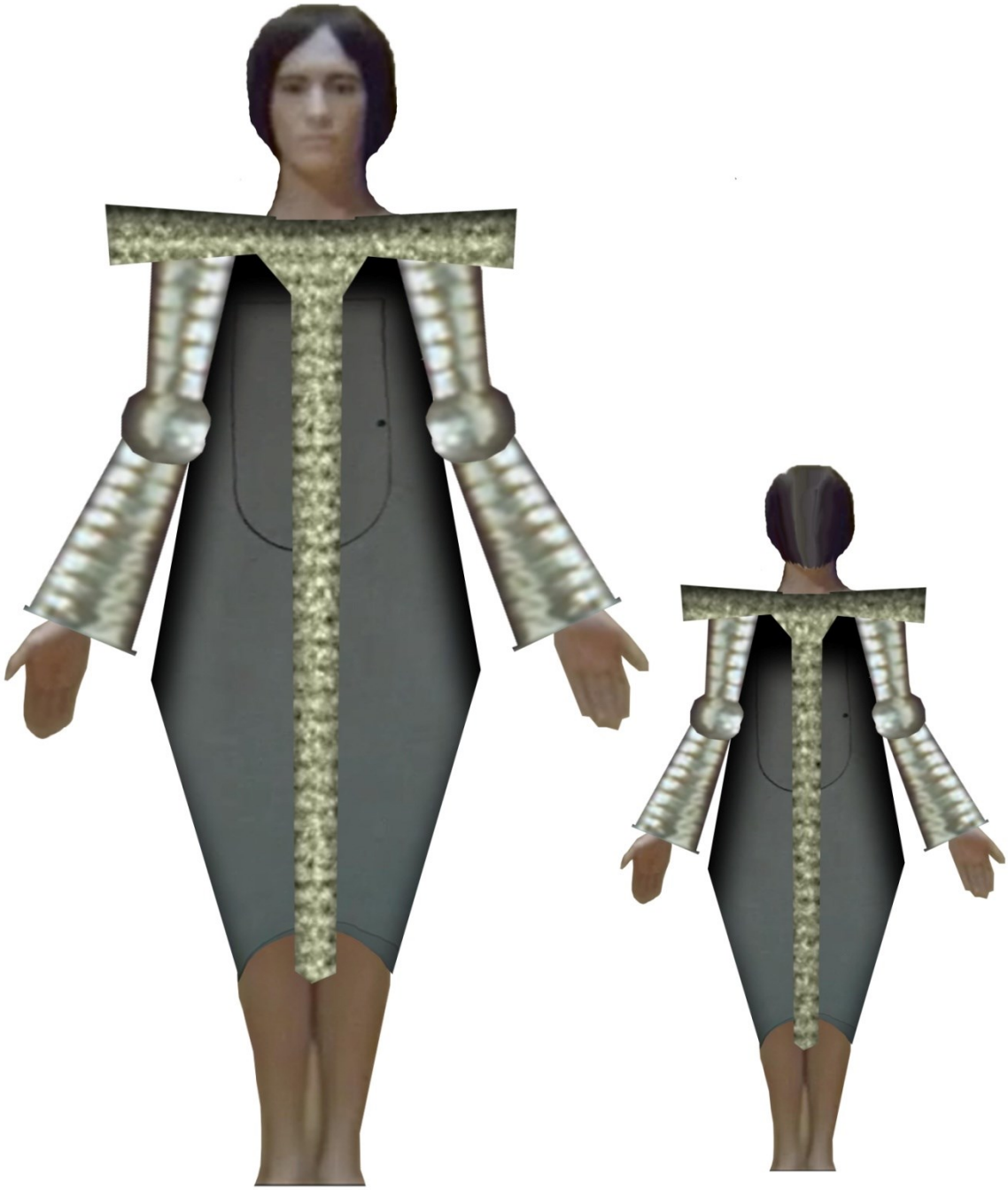
PRILOG VIII Filip Renić



PRILOG IX Filip Renić



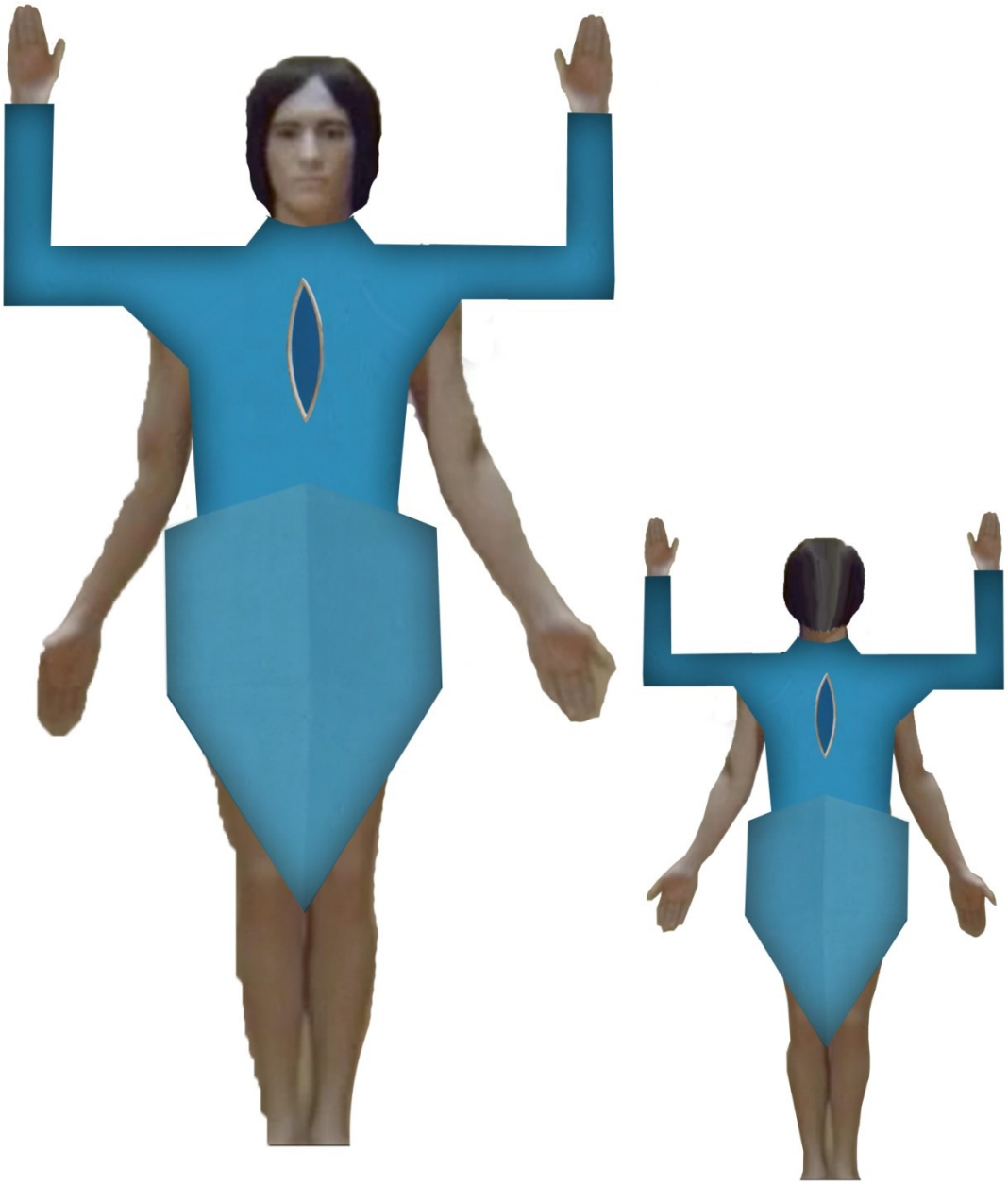
PRILOG X Filip Renić



PRILOG XI Filip Renić



PRILOG XII Filip Renić



PRILOG XIII Filip Renić



PRILOG IV Filip Renić



PRILOG XV Filip Renić

4.4. KONSTRUKCIJA I MODELIRANJE

Za pomoć konstruiranja ove jakne korištena je knjiga profesora Darka Ujevića – *Tehnike konstruiranja i modeliranja odjeće* iz 2010. godine. (D. Ujević, 2010.) Za bazu je korišten model ženske bluze s prsnim ušitkom veličine ženskog broja 40. Odabran je prilog XIV.

Oznaka veličine 40

Glavne tjelesne mjere

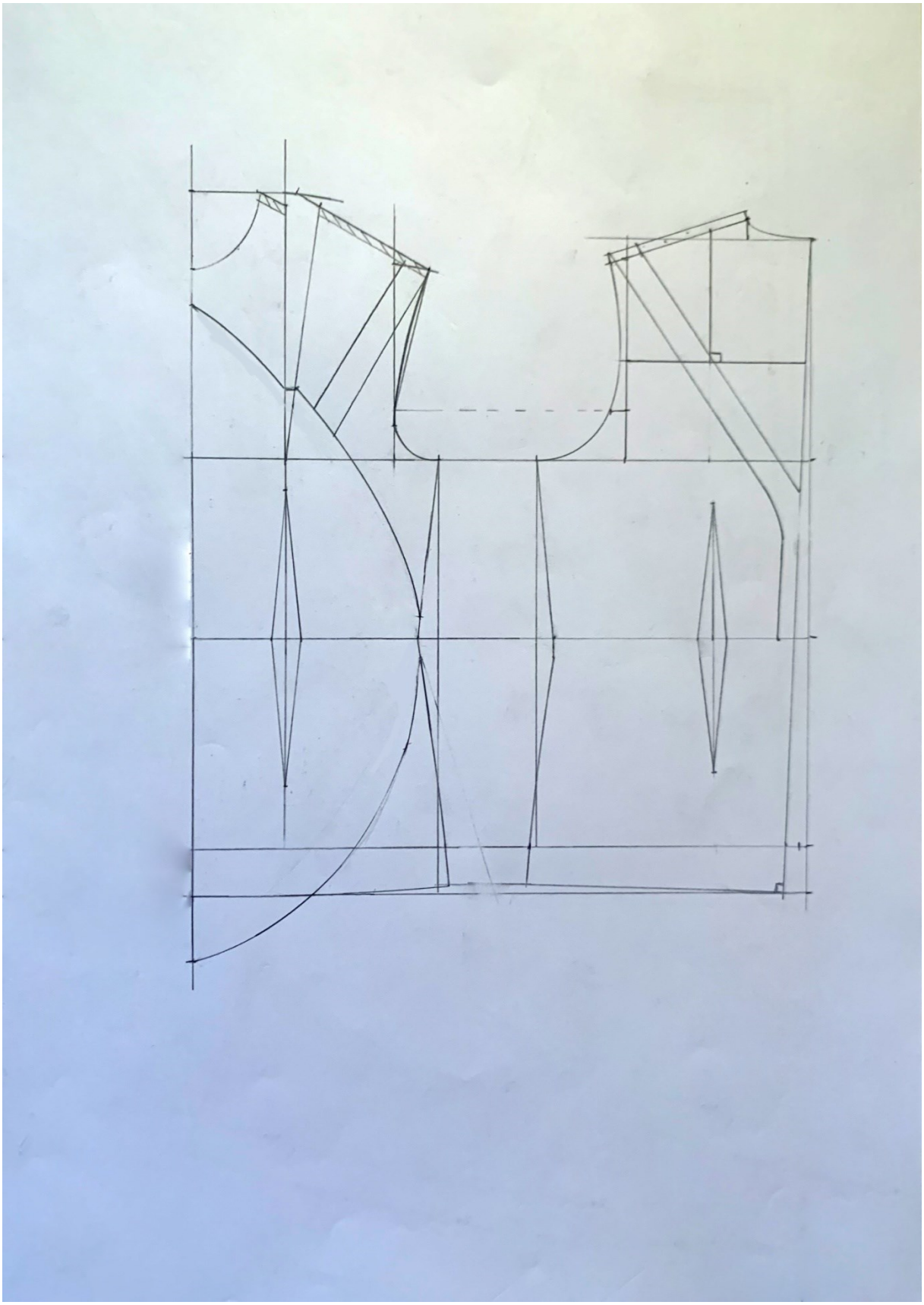
Tv (tjelesna visina) = 168 cm

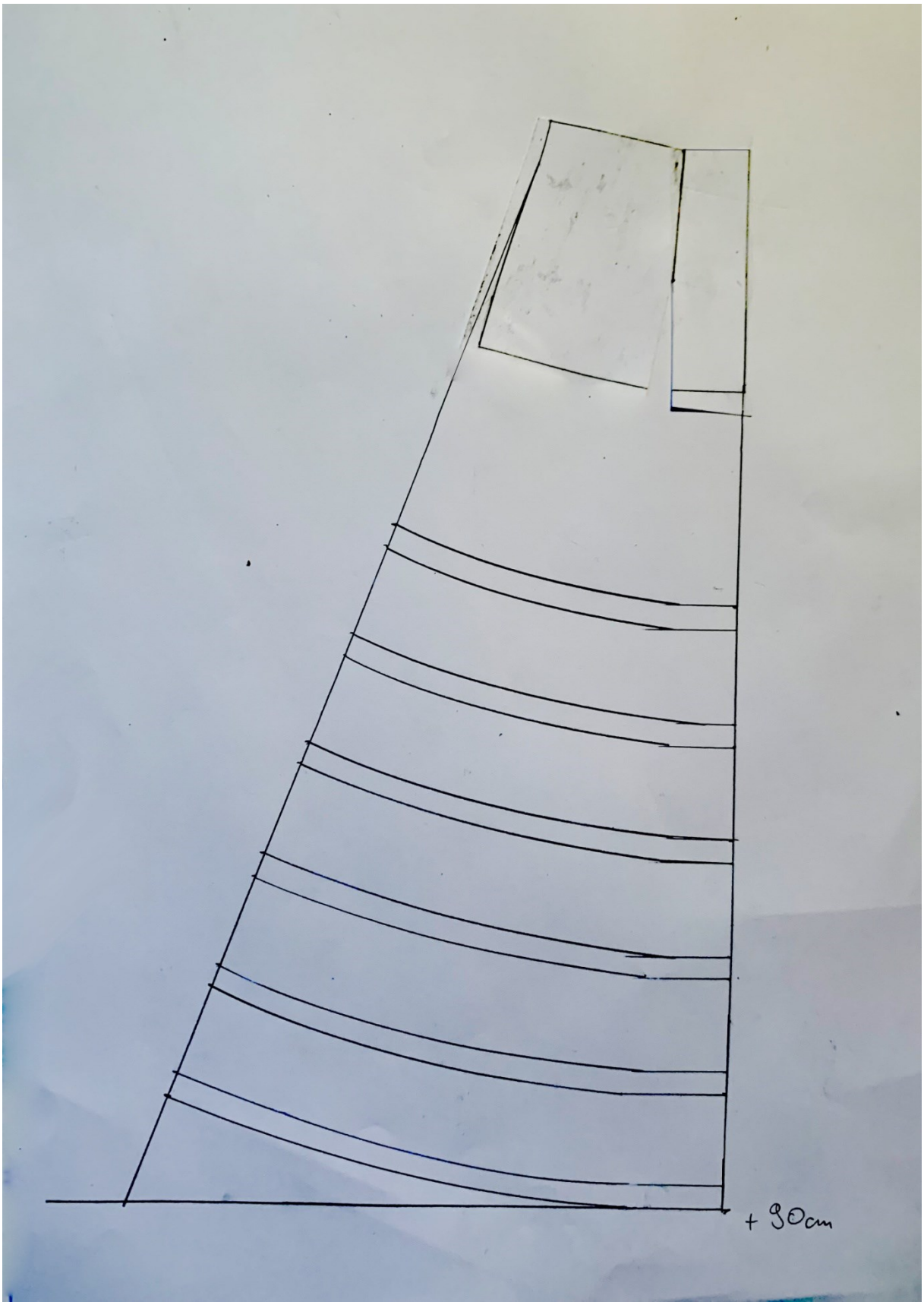
Og (opseg grudi) = 92 cm

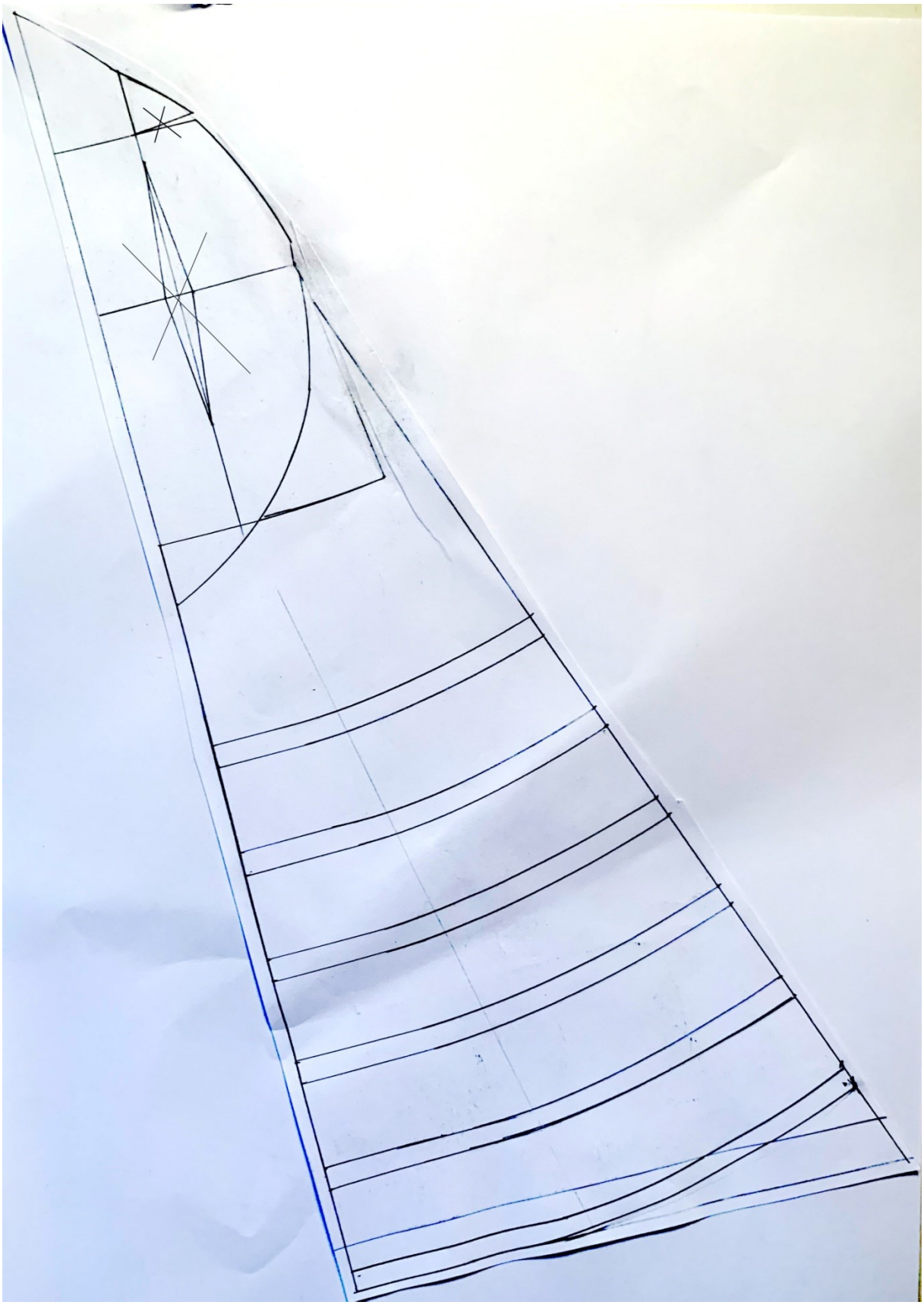
Os (opseg struka) = 74 cm

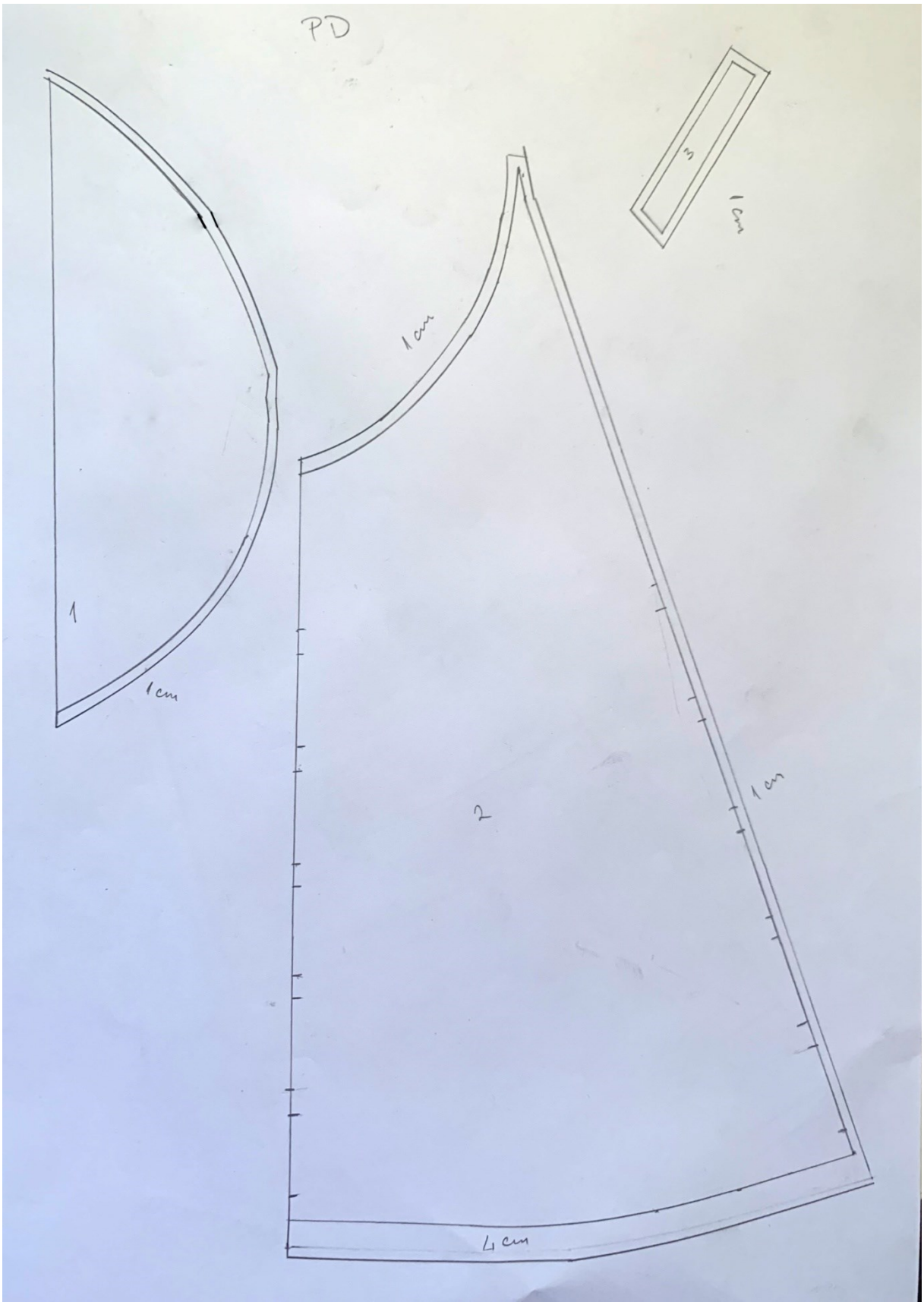
Ob (opseg bokova) = 98 cm

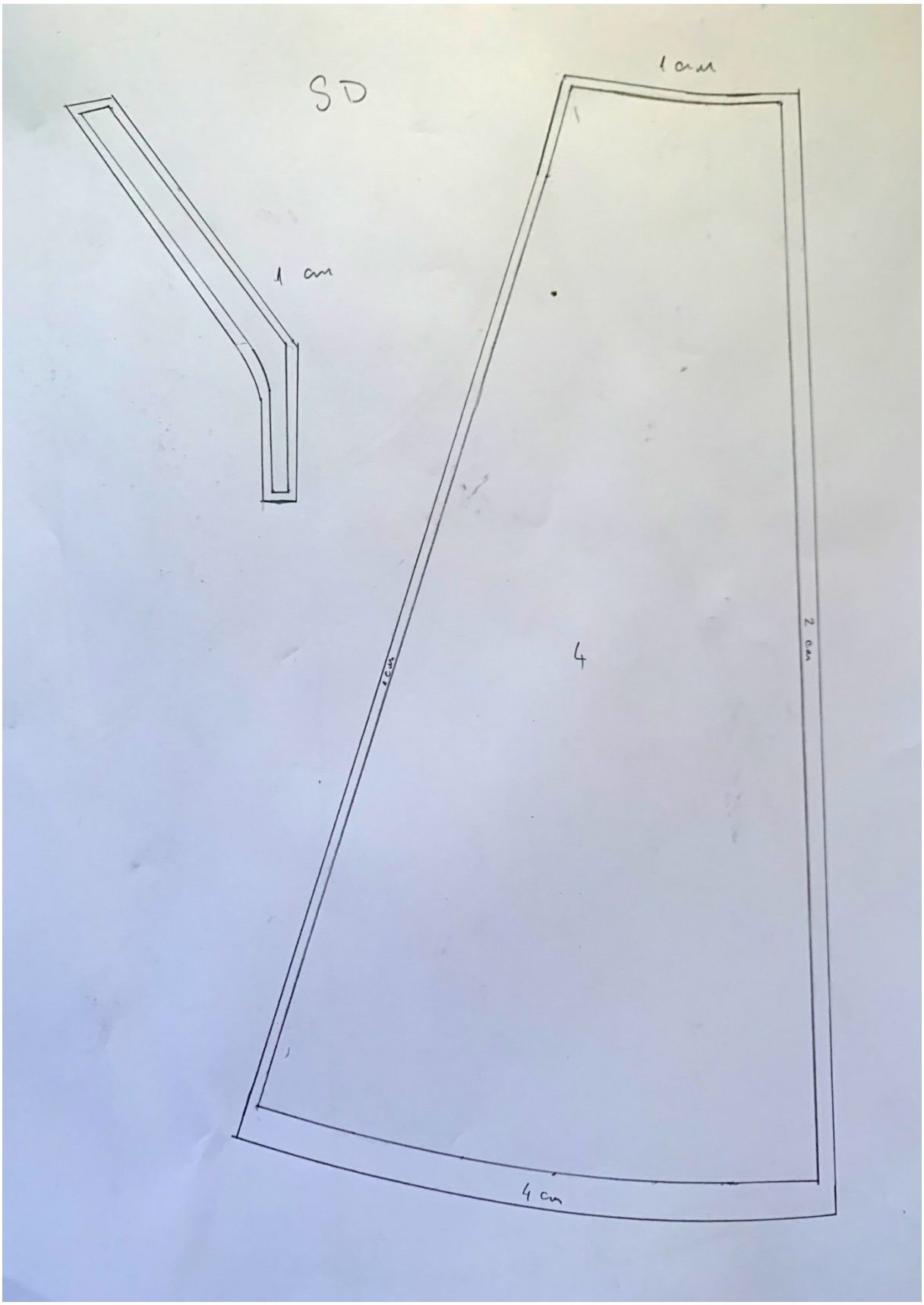





+ 90cm




PD
1
1 cm
1 cm
2
1 cm
4 cm
3
1 cm


SD
1 cm
1 cm
4
2 cm
4 cm

5. ZAKLJUČAK

Film *The Holy Mountain* inspirirao je završni rad svojom snažnom porukom o duhovnosti, intenzivnim bojama i zapanjujućom scenografijom. Kolekcija je stvarana dekonstrukcijskim promišljanjem scenografije na način odvajanja kadrova filma i aranžiranja u kolažnoj tehnici. Kao što je dekonstrukcija u svojoj srži pronalazak sličnosti u suprotnostima, tako je u ovom slučaju scenografija primijenjena na oblikovanje odjevnoga modnog predmeta. Schlemmerovo promišljanje o formi kostima i interakciji prostora i čovjeka formiralo je apstraktno promišljanje o formi odjevnih predmeta. Dekonstrukcija se u umjetničkom smislu referira na Maljeviča i njegovo kubističko i suprematističko umjetničko stvaralaštvo. Kolekcija je konceptualno inspirirana suprematističkim načinom razmišljanja, gdje svaki čisti geometrijski oblik ima svoje značenje, bilo to osobno ili subjektivno. Dodavanjem Kandinskijeve analize boja, kolekcija je dobila svoj život, a analiziranjem filma dobila je simboličko značenje u kojem svaki odjevni predmet simbolizira put prema duhovnosti inspiriran karakterom likova iz filma.

Kolekcija „Cornucopia“ sastavljena od 15 odjevnih predmeta T, I, X i A silueta, metaforički obrađuje prikaz scenografije filma *The Holy Mountain*. Koloristički gradira od prigušenih, pastelnih do snažnih i dominantnih boja - žute, crvene, plave. Kolekcija je formirana eksperimentiranjem s formama odjevnog predmeta, spajanjem utjecaja dekonstrukcije iz filozofije s modnim dizajnom, scenografijom, razdobljem ruske avangarde i poimanjem boja na sinestezijski način.

6. LITERATURA

1. Barry Stocker: *Routlege Philosophy Guide book to - Derrida on Deconstruction*, Routlege, London, 2006.

2. Jaques Derrida: *Of Grammatology*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1967.

3. Jaques Derrida: *Letter to a JapaneseFriend*, University of Warwick: Parousia Press, Warwick, 1985.

4. Allison Gill: *Deconstruction Fashion, The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes*, Berg, London, 1998.

5. Amy Spindler: *ComingApart*, New York Times, New York, 1994.

6. Gerry Souter: *Malevich: Journey to Infinity*, Parkstone Press International, New York, 2008.

7. Kazimir Malevich: The Non-Objective World – theManifesto of Suprematism, Dover Publications, New York, 2003.

8. Gropius Walter, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nage: *The Theater of Bauhaus*,Wayne State University Press, Middletown 1960.

9. Sanela Nikolić: *The Bauhaus Theater - Oskar Schlemmers Design-in Motion Concept*, University of Arts in Belgrade, 2014.

10. Paul Monty Paret: *Oskar Schlemmers Triadic Ballet and the Trauma of War*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2014.

11. Vasilij Kandinski: *Concerning the Spiritualin Art*, Martino Publishing, Chicago, 2014.

12. Alessandra Santos: *The Holy Mountain*, Columbia University Press, New York, 2017.

7. IZVOR SLIKA

Slika 1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morning_in_the_Village_after_Snowstorm_(Malevich,_1912).jpg

Slika 2. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcutter.jpg

Slika 3. https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square

Slika 4. https://www.moma.org/collection/works/80385

Slika 5. https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Slika 6. https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Slika 7. https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Slika 8. https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf

Slika 9. https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo&ab_channel=AitorMerinoMart%C3%ADnez

Slika 10. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 11. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 12. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Suprematism._Two-Dimensional_Self-Portrait.jpg

Slika 13. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 14. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 15. https://www.academia.edu/10483266/Malevich_Journey_to_Infinity_Art_Painting_Ebook_

Slika 16. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 17. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 18. https://www.academia.edu/10483266/Malevich_Journey_to_Infinity_Art_Painting_Ebook_

Slika 19. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 20. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 21. https://www.academia.edu/10483266/Malevich_Journey_to_Infinity_Art_Painting_Ebook_

Slika 22. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 23. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 24. https://www.academia.edu/10483266/Malevich_Journey_to_Infinity_Art_Painting_Ebook_

Slika 25. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 26. https://hr.wikipedia.org/wiki/Kaducej

Slika 27. Sken knjige: *Znakovi i simboli* : Slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje, Koraljka Meštrović, 2007. Zagreb

Slika 28. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

Slika 29. https://www.wikiwand.com/sh/Merkur_(mitologija)

Slika 30. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mars_symbol.svg

Slika 31. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 32. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 33. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 34. http://eskola.zvjezdarnica.hr/osnove-astronomije/suncev-sustav/veliki-planeti/venera/

Slika 35. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 3.: http://www.carpista.com/shop/index.php?id_product=624&controller=product

Slika 37. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 38. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 39. Snimka zaslona: Alejandro Jodorowsky: *The Holy Mountain* (1973.)

Slika 40. Sken knjige: *Znakovi i simboli* : Slikovni vodič kroz njihovo podrijetlo i značenje, Koraljka Meštrović, 2007. Zagreb

Slika 41. https://www.researchgate.net/figure/The-Mandorla-as-found-within-the-Equipoise-Key-Symbol_fig15_314153442