

# Kićanke kao inspiracija za izradu tekstilne mobilne skulpture

---

**Subanović, Leo**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2024**

*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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:473684>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-25**



*Repository / Repozitorij:*

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET**

**DIPLOMSKI RAD**  
**KIĆANKE KAO INSPIRACIJA ZA**  
**IZRADU TEKSTILNE MOBILNE**  
**SKULPTURE**

**LEO SUBANOVIĆ**

Zagreb, rujan, 2024

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
TEKSTILNO-TEHNOLOŠKI FAKULTET  
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

DIPLOMSKI RAD  
KIĆANKE KAO INSPIRACIJA ZA IZRADU  
TEKSTILNE MOBILNE SKULPTURE

Mentorica: doc.art. Lea Popinjač.....Student: Leo Subanović

Zagreb, rujan, 2024

## TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Broj Stranica:55

Broj literaturnih izvora: 39

Broj fotografija:32

Broj likovnih ostvarenja:1

### ČLANOVI POVJERENSTVA:

1. prof. dr. sc. Martina Glogar, predsjednica
2. doc. art. Lea Popinjač, članica (mentorica)
3. izv. prof. art. Koraljka Kovač Dugandžić, članica
4. doc. art. Josipa Štefanec, članica

Datum predaje: rujan 2024. godine

Datum obrane: rujan 2024. godine

## SAŽETAK

Diplomski rad bazira se na proučavanju povijesti mobilne skulpture od svog začetaka u umjetnosti dvadesetog stoljeća, no povijesno gledano takav koncept se javlja i prije dvadesetog stoljeća u tradicionalnim rukotvorinama različitih kultura. Takav pristup istraživanja dovodi nas i do povezivanja s tekstilnim kićankama koje na sličan način vise u prostoru, te se promatranjem njihove značajnosti kroz povijest dolazi i do drugih poveznica između samih kićanki i mobilne skulpture.

Nadalje, u radu se navode inspiracije i tehnike koje su se koriste u vlastitom likovnom ostvarenju. Za njih se također pronalaze povijesni izvori iz kojih saznajemo o njima. Istraživanje materijala direktno se nadovezuje na prethodno spomenute izvore. Za likovni rad su odabrani materijali tekstila i ručno rađenih papira koji se premazuju biljnim brašnom i vodom te formiraju materijal koji reinterpreтира povijesnu tehniku momigamija – tradicionalnog japanskog materijala.

U istraživačkom dijelu prezentirat će se nastanak i razvoj mobilne skulpture te njezino značenje u povijesti umjetnosti. Nadalje, pronalazit će se sličnosti tih skulptura s tekstilnom tehnikom izrada kićanki i resa. U eksperimentalnom dijelu primijenit će se i znanje iz istraživačkog dijela te izraditi mobilna skulptura koja će uključivati reciklirane materijale tekstila i papira.

Ključne riječi: mobilna skulptura, kićanke, papir

## ABSTRACT

The thesis is based on the study of the history of mobile sculpture from its beginnings in the art of the twentieth century, but historically such a concept appears even before the twentieth century in traditional handicrafts of different cultures. Such an approach of research also leads us to a connection with textile tassels that hang in space in a similar way, and by observing their significance throughout history, other links are reached between the tassels themselves and mobile sculpture.

Furthermore, the work lists inspirations and techniques that are used in the personal artistic creation. Historical sources from which we learn about them are also found for them. The research of materials directly builds on the previously mentioned sources. Textile and handmade paper materials that are coated with vegetable flour and water and form a material that reinterprets the historical technique of momigami –traditional Japanese material were chosen for artistic work.

The research section will present the creation and development of mobile sculpture and its significance in the history of art. Furthermore, similarities of these sculptures with the textile technique of making tassels and tassels will be found. In the experimental part, the knowledge from the research part will be applied and a mobile sculpture will be created that will include recycled textile and paper materials.

Keywords: mobilesculpture, tassels, paper

## SADRŽAJ

1.UVOD.....	1
2.TEORIJSKI DIO.....	2
2.1.RAZVOJ MOBILA U SKULPTURI 20. STOLJEĆA.....	2
2.2.MOBILI U SVAKODNEVNOM ŽIVOTU – DJEĆJE IGRAČKE.....	10
2.3.PRIMJERI MOBILA U ETNOGRAFSKOJ BAŠTINI .....	10
2.4.TEKSTILNI MOBILI S DEKORATIVNOM PRIMJENOM-KIĆANKE.....	13
2.5. GOTIČKE VODORIGE I TRADICIONALNE KINESKE ZAGROBNE MASKE KAO INSPIRACIJA U VLASTITIM RADOVIMA .....	19
3. EKSPERIMENTALNI DIO.....	22
3.1. ISTRAŽIVANJE MATERIJALA ZA IZRADU VLASTITOG RADA KROZ RAZLIČITE TEHNIKE IZRADA .....	25
3.2. PROCES NASTANKA RADA OD RAZRADE IDEJE DO REALIZACIJE FINALNOG MOBILA.....	28
3.3. LIKOVNA ANALIZA RADA.....	42
4. ZAKLJUČAK.....	49
5. POPIS LITERATURE.....	51
6. POPIS VIZUALNIH IZVORA.....	52

## 1.UVOD

Kićanke kao tekstilni dekorativni ornament u današnje vrijeme ne susrećemo toliko često kao tijekom povijesti kada im je učestalost bila znatno veća te je susret s njima, njihova pojava bila gotovo neizbježna. Njihovo današnje korištenje to jest primjena uglavnom su vidljivi na zavjesama ili na sveučilišnim kapama. Istraživajući povijest kićanki dolazi se do raznih spoznaja o njihovim funkcijama, ne samo kao dekorativnog predmeta, već se otkrivaju i složenija značenja koja su im se pripisivala, od oznaka statusnih simbola do korištenja u mistične svrhe.

Dizajn se kroz vrijeme mijenjao, no temeljna karakteristika, ona da vise, ostala je konstantna. Promatrajući ih kao viseće dekorativne objekte, zamjećujemo poveznice s mobilnom skulpturom. Razvoj mobilne skulpture povezan je s nekolicinom umjetničkih pravaca koji su se formirali tijekom dvadesetog stoljeća. U to vrijeme velik broj umjetnika bavio se tom novom vrstom skulpture, no jedan se autor u potpunosti pozicionirao kao prva asocijacija na mobilne skulpture, američki kipar Aleksandar Calder.

Promatrajući i proučavajući mobile kao skulpturalne forme koje vise prepuštene silama gravitacije dolazimo i do drugih umjetnika poput Man Raya ili Rodchenka koji kronološki možda čak i nešto ranije dolaze do sličnih ideja.

Sam koncept visećih objekata koji se slobodno pokreću seže još dalje u povijest svojim pojavama u raznim kulturama i njihovim svakodnevnim predmetima. Među svim prethodno navedenim primjerima nalaze se sličnosti u značenju i funkciji koje ih povezuju zajedno u cjelinu.

Proučavanjem povijest kićanki i mobila, dolazi se do vlastitog likovnog rada koji predstavlja spoj oba pojma, nastao kroz eksperimentiranje njihovim likovnim i značenjskim karakteristikama.

Također, tekst se dotiče materijala korištenog u izradi, koji sam po sebi ima dugu povijest. Spomenuta obilježja, prisutna u različitim kulturama, sa svojim različitim značenjima kao i estetskim vrijednostima, služe kao početno polazište za izradu autorskog rada o kojem se govori u zadnjem poglavlju.



## 2. TEORIJSKI DIO

### 2.1. RAZVOJ MOBILA U SKULPTURI 20. STOLJEĆA

Mobilne skulpture svoje korijene vuku iz konstruktivizma i sličnog umjetničkog principa djelovanja koji se pojavio početkom 20. stoljeća. Govoreći o mobilnoj skulpturi danas često dolazi do asocijacija na Caldera. U opisima Calderovog stvaralaštva autor Jacob Baal-Teshuva navodi: „Calderovi mobilni promijenili su principe plastične umjetnosti. Stoljećima se skulptura smatrala opozitom mobilnog, koji su prolazni i promjenjivi. Umjetnikove ‘mobile’ skulpture učinile su ga pionikom i vodećim predstavnikom kinetičke skulpture.“ (Jacob B. T. : 1998: 5)

Proučavajući druge umjetničke pravce može se zaključiti da Calder nije bio prvi koji je u svojem radu koristio takav pristup. U umjetničkom opusu raznih autora toga vremena, vidljivo je da su se takvim visećim formama bavili i drugi autori, poput Man Raya. U njegovom radu „Opstrukcija“ vidljiva su bazna obilježja mobilnih skulptura koja u ovom slučaju nastaju pravilnom raspodjelom svakodnevnog objekta, vješalica za odjeću.<sup>1</sup> Zbog godine nastanka njegov rad može se uvrstiti među prve mobile.

---

<sup>1</sup>Poirier, Mattheu.: *Suspension A History of Abstract Hanging Sculpture 1918-2018* Oliver Malingue Skira, Paris, 2018, Str 17



Slika 1 Opstrukcija, Man Ray, kolekcija Marion Meyer iz: Klein, Mason; *Alias Man Ray : the art of reinvention* , New Haven : Yale University Press, 2009, Str 138

Američki umjetnik Man Ray se u svojim radovima prvenstveno fokusirao na ideju ili određenu misao te je pritom birao umjetnički medij kojim bi je najbolje izrazi. Tako je došao i do bavljenja fotografijom i stvaranja fotografskih radova. Isprva su to bile fotografije njegovih drugih dijela, kao što su ona slikarska. Kroz svoj rad dolazi do spoznaje kako i svakodnevni predmeti imaju mogućnost prenijeti njegovu određenu viziju. U tim radovima može se vidjeti doticaj s umjetničkim pravcem dadaizmom čiji je značajni predstavnik bio Marcel Duchamp. Međutim, razlike u njihovim radovima su u načinima kojima pristupaju tim objektima. Duchamp svoje objekte bira sasvim slučajno te od njih pritom radi svoje „ready-made“ skulpture.<sup>2</sup>

Cilj mu je da prema estetskoj vrijednosti samog predmeta ostane potpuno ravnodušan te takvom svakodnevnom predmetu daje naziv koji nije direktno povezan s izabranim predmetom, već ta dva elementa zajedno prezentiraju njegovu ideju.<sup>3</sup>

Suprotno od toga Man Ray razmišlja o dizajnu pri izboru predmeta, mijenja njegov originalan izgled, često kombinirajući ga s drugim predmetima te davanju naziva svojim objektima koji prate zamišljenu poetičnu viziju. Rekontekstualizira odabrani objekt samim nazivima koje im

---

<sup>2</sup>Foresta, Mary; Foster, Stephen C.; Lkuver, Billy; Martin, Julie; Naumann, Francis: *Perpetual motif : the art of Man Ray*, Abbeville Pr; New York ,1989, str75

<sup>3</sup>Isto, str 75

daje. Takav pristup činio mu se više oslobađajućim od onog u kojem je svoje ideje izražavao slikarskom tehnikom.

Kao što govori tekst Francis Naumann u prvom poglavlju knjige o umjetnosti Man Raya „fotografije se oštro razlikuju od bilo koje prethodne figurativne tradicije dopuštajući da se predmeti čitaju prije svega onakvi kakvi jesu, s daljnjim asocijacijama koje se pružaju samo dodavanjem evokativnih naslova. Zapravo, dakle, objekti poprimaju vlastiti život, što je Man Ray priznao kada ih je kasnije ujedinio pod toplim i namjerno emotivnim nazivom Objekti moje naklonosti.<sup>37</sup>“ (Naumann, F. : 1988:79)

Osjećajući da u navedenoj slikarskoj tehnici možda ne uspijeva „otresti“ duboku tradiciju slikarstva, koje je baš zbog godina razvijanja imala već određena značenja vezana uz sebe, za koja je smatrao da ga sputavaju u izražavanju određenih ideja.<sup>4</sup> Svakodnevni objekti su mu se činili intrigantnijim područjem za kreativno istraživanje, pogotovo kada su prezentirani u fotografiji, gdje im on određuje kut gledanja, osvjetljenje, pad sjena koje stvaraju. Tu nailazimo još jednu razliku između Duchampa i Man Raya, pošto je Duchamp svoje objekte namijenio da ih se prikazuje i gleda uživo. U počecima Man Ray svoje objekte učestalo dekonstruira nakon njihovog fotografiranja te se oni pritom vraćaju svojem prvobitnom kontekstu i funkciji. Takvu sudbinu imao je u jednom trenu i rad „Opstrukcija“ i predmeti koji ga sačinjavaju, vješalice.

Man Ray je prvi put stvorio „Opstrukciju“ 1920., no na upit kustosa koji ga je smatrao važnim djelom za povijest umjetnosti. Man Ray proizvodi petnaest reprodukcija za važnu izložbu kinetičke umjetnosti održane u Muzeju suvremene umjetnosti Moderna Museet u Stockholmu 1961. godine

Vješalice za odjeću zadržavaju svoje svojstvo da vise, no ono se još više potencira bušenjem rupa na krajevima svake vješalice u koje se mogu umetnuti još takvih modificiranih vješalica. Skulptura razigrano oponaša luster, ali, kako se vješalice naizgled dijele i množe, brzo dolazi do gomilanje forme koja stvara gust preplet elemenata. Struktura se postepeno grana i naposljetku nama kao promatraču postaje, gledajući odozgo prema dolje, sve teže jasno razlučiti prvobitni svakodnevni objekt drvene vješalice.

---

<sup>4</sup>Isto, Str 76

Ovom djelu Man Raya dodjeljuje prigodan naziv „Opstrukcija“. Autor zacijelo naglašava izgled finalnog rada, gdje rad sve više nalikuje zapreci postavljenoj u prostoru ( što se više rad nadograđuje i njegovo grananje postaje sve kompleksnije, tim više rad opstruira sam sebe jer mu se vizura gubi i postaje teško razaznati pojedine elemente u masi).

Postoji mogućnost da Man Ray dolazi do mobilne skulpture istražujući umjetničke ideje potekle iz dadaizma, no do takvih sličnih visećih skulptura dolaze i umjetnici koji djeluju u pravcu konstruktivizma.

Preteča mobilnim skulpturama donekle su i radovi ruskog kipara Aleksandra Rodchenko. Međutim, promatrajući njegova djela, na njima se primjećuje da nemaju razgranate forme koje se povezuje s mobilnim skulpturama. Njegova skulpturalna viseća djela u kojima se može vidjeti ideja slična mobilnoj skulpturi, kao što su novo shvaćanje odnosa skulpture i prostora, još uvijek djeluju djelomično kompaktno držeći se pravilnih geometrijskih obrisnih linija.

Konstruktivizam se kao pojam pojavio okupljanjem mladih umjetnika istomišljenika.

Gdje umjetnici u zagovaraju da su tvornice mjesta gdje se vidi pravi smisao kreativnosti i da bi se umjetnik trebao okrenuti takvoj izradi kakva se događa u tvornici jer tamo nastaje pravo djelo. Smatraju da je to pravi i jedini put za budućnost koja vodi do maksimuma kulturalnih vrijednosti.<sup>5</sup> O konstruktivizmu govori George Rickey u svojoj knjizi: „Do 1920., nakon revolucije, u Moskvi su povučene umjetničke linije. Rasprava o projektima i filozofijama umjetnosti bila je vrlo otvorena, iako je bilo kontroverzi. S jedne strane bili su oni koji su vjerovali da umjetnost pripada radnicima, treba služiti masama, treba biti razumljiva svima i treba koristiti industrijske materijale i tehnike.“( George, R. :1967: 23)

Nadalje, još radikalnije zagovaraju zabranu dotadašnje umjetnosti i okretanje k novoj apstraktnoj formi baziranoj na inženjerskom pristupu materijalu. U njihovom djelovanju jasno se ističu i politički pogledi Marksizma s kojima se inspiriraju u svojim radovima.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>Lodder, Christina, *Ruski konstruktivizam*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 27

<sup>6</sup>Lodder, Christina, *Ruski konstruktivizam*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 3

Kod Man Raya se također vide razlike s Calderovom pristupu mobilnoj skulpturu. Koji se okreće prirodi za inspiraciju i nadahnuću u svom stvaralaštvu. Njegov rad predstavlja sinergija novih pogleda i materijala s prirodom i tradicijom umjetnosti.

Alexander Rodchenko prvi puta izlaže svoje radove na trećoj izložbi Društva mladih umjetnika koja je otvorena u Moskvi 22. svibnja 1921. godine.<sup>7</sup>

Na izložbi su bile izložene njegove trodimenzionalne strukture koje su na svojoj sredini bili obješene na žicu. Prema sačuvanim fotografijama i izvorima izgleda da je sveukupno bilo pet izloženih konstrukcija. Strukture su se sastojale od šesterokuta, elipsa, trokuta, kvadrata i kruga. Sve su bili izrađene od šperploče i obojene srebrom, vjerojatno da imitiraju izgled metala. Sve su skulpturne instalacije imaju zajedničku metodu izrade. Koncentrični geometrijski oblici izrezani su iz jednog ravnog komada šperploče. Počevši od elementa najvećih dimenzija pa prema manjem. Ti su koncentrični elementi zatim raspoređeni jedan unutar jedan drugog i rotirani iz dvodimenzionalne ravnine u trodimenzionalni prostor kako bi se formirala prostorna kompozicija koja se drži na mjestu upotrebom žice.



Slika 2 spiralna konstrukcija 12, AleksandrRodchenko, 1920, MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/81043> , pristupljeno:

20.7.2024.

---

<sup>7</sup> Isto , str. 24

Skulpture su zbog svoje specifične konstrukcije posjedovale mogućnost da se nakon njihovog izlaganja one mogu sklopiti iz trodimenzionalnog objekta nazad u dvodimenzionalnu plohu uklanjanjem žice na kojoj su bile obješene. Takva konstrukcija omogućavala je njihovo lakše skladištenje do sljedećeg izlaganja.

Na svojim radovima se usredotočuje na istraživanje u potencijalu rasta jedne geometrijske forme u prostoru, te na dinamiku samih objekata koja je bila povećana slobodnim kretanjem konstrukcije na žici s koje su visile.

Kombiniranje geometrijskih oblika jedan u drugi, daje među prvim primjerima pomnog planiranja načina proizvodnje umjetničkog dijela u kontekstu načela ekonomičnosti materijala. Takve prakse na primjerima kasnijih godina nastanka postaju središnja načela konstruktivističke doktrine, tretirali su se kao značajna ograničenja na stvaranje umjetničkog objekta. Što prati načelo utroška materijala u industrijskoj proizvodnji koja je konstruktivistima bila uzor.

Kao kod Caldera sami objekt nema određeni mehanički sistem spojen naprimjer na struju koji ga pokreće, već je pokret temeljen na zakonima fizike. Uvjetima u kojima se skulptura nalazi kao što su protok vjetar, slučajan ili namjeran dodir promatrača od kojeg onda nastaje pokret, pomicanje skulpture koja se slobodno kreće držeći se u prostoru stabilno samo na žici.

Takvi viseći radovi, kasnije nastali mobili, zauzimaju prostor na novi način koje prijašnje skulpture nisu zauzimale. Doživljaj prostoru kao jednako važnu formu kao i skulptura. Kao nešto što je sklono promjenama prema viziji autora dijela baš kao i tradicionalne materijale za izradu skulptura. Prostor se doživljava jednako kao skulpturalni materijal koji se može modelirati isto kao što se kod skulpture modelira glina, drvo, kamen ili metal.<sup>8</sup> S takvim shvaćanjem prostora brišu se granice između skulpture i onoga oko nje.

Tendencija odvajanja od klasičnih načina prikazivanja radova u prostoru kao što su zid ili kod skulptura pod. Želja da se otvore granice koje stvara okvir ili postament.<sup>9</sup> Takve želje autora

---

<sup>8</sup> Rickey, George; *Constructivism; origins and evolution*, G. Braziller, New York, 1967, str. 107

<sup>9</sup> Poirier, *Suspension A History of Abstract Hanging Sculpture 1918-2018*, Str 12

razvile su mobilne skulpture i taj spomenuti drukčiji doživljaj prostora, gdje skulptura i prostor zajedno čine cjelinu.

Ta ideja bazira se na tome da skulptura mijenja sam ambient u kojem se nalazi. Nije samo bitan rad već njegova interakcija sa svime što ga okružuje.

Tu se pojavljuje i element zraka koji se nalazi oko rada te i on postaje bitan kriterij u razvitku mobila. Iz zraka, neba autori crpe inspiraciju. Referiraju se na planete i njihovo okretanje oko svoje osi ili jedni oko drugih. Calder u opisima svojih radova često spominje svemir i nova tehnološka dostignuća u njegovom razumijevanju. Nadovezujući se na tematiku zraka nakon Drugog svjetskog rata vide se u ranim radovima autora mobila i utjecaj razvitka avijacije i čovjekovog doseganja novih visina poput svemira. Mobili lebde u prostoru. Konstantno su u prostoru između uzdizanja od tla i padanja.<sup>10</sup> Poigravanje sa silama gravitacije naglašuje promatračevo očekivanje pada.

Takvo što već je vidljivo i kod radova Duchampa, poput lopate za snijeg koja visi sa stropa kao da je zamrznuta u padu, koju povjesničari umjetnosti isto klasificiraju među prve mobilne skulpture.

Skulpturalne strukture koje su često kroz povijest bile kompaktne s mobilima se otvaraju i reagiraju s prostorom oko sebe koji se s njima isprepliće, prolazi kroz njih.

Uočava se dematerijalizacija plohe, te se uvode šupljine koje korespondiraju i proširuju promatračev pogled ne samo na djelo ispred njega već i na ono što je iza i oko njega. U suštini mobile čini skulptura izrađena balansiranjem objekata koji slobodno vise u prostoru, te se radi načina spajanja ,polako pomiču u njemu. U njihovoj izradi primjećujemo da je bitno uskladiti balans između težina objekata ili formi koje se nalaze na njima, kako bi sve strane stvarale podjednaku težinu.

Kao svojevrsni protest na prezasićenost brončane i mramorne skulpture, kipari koji se bave mobilima pristupaju toj grani umjetnosti poput inženjera koji gradi. Kombinirajući tako znanstvene teorije s umjetničkim.

---

<sup>10</sup>Isto, str. 13

Tako dolazi do ideje plošno i linijski istanjenih skulptura toliko laganih da njihove forme reagiraju na lagano strujanje zraka koje ih pokreće. Ugledajući takve skulpture njegov kolega umjetnik Duchamp naziva ih mobilima, ime koje se Calderu dojmilo zbog te reference na njihov potencijalni prirodno nastali pokret, pa ga prihvaća.<sup>11</sup>

Njegove prve skulpture bile su rađene od žice. Prikazi zoomorfnih oblika, malih figurica i nalik igračkama. 1926. godine u publikaciju daje objaviti knjigu skica napravljenih u zološkom vrtu New Yorka.<sup>12</sup> Dobre reakcije publike donijeli su mu brojne buduće mogućnosti, te sljedeće godine održao je u izložbu u New Yorku. Na povratku u Pariz počinje je izrađivati zoomorfne figure u drvetu, a zatim ljudske portrete žice koji su prikazani na nekoliko izložbi.

Od žica radi i svoju poznatu kolekciju interaktivnih cirkuskih figurica. One uključuju razne prikaze akrobata koje bi Calder pokretao kao kazališne lutke. Danjim istraživanjima u linijskim skulpturama te plošnim formama dolazi do mobile skulpture. Detaljno njegov ciklus cirkuskih figura opisuje Jacob Baal-Teshuva u svojoj knjizi o Calderovim radovima:

„ S druge strane, figure njegovog slavnog Cirquea Caldera, na kojima je Calder radio od proljeća 1927., nisu bile samo pokretne. Sam Calder djelovao je kao kolovođa i operater u njihovoj sredini. Poput djeteta, sjedio je usred svoje “igračke”, oživljavajući zvukovima i pokretima klaunove, hodače po žici, muzičare i životinje napravljene od žice, pluta i drugih otpadnih materijala. Ove izvedbe, uz glazbu tada popularne pjesme Ramona, slavljene su u pariškim umjetničkim krugovima, održavajući se pred velikom i malom publikom...Cirque Calder preteča je kasnijih mobila.“ (Jacob B.T. : 1998: 12)

Paralelno s mobilnom razvijala se i kinetička umjetnost u kojoj se pokret postiže različitim motoričkim putem. Sam naziv „kinetika“ potječe od grčkoga „kinetikos“ što označava pokret ili kretanje određenog objekta. Kinetička se umjetnost potpuno oslanja na pokret kao njenu glavnu funkciju, bez njega djelo nije potpuno. Tako da pokret kod kinetičke umjetnosti nije ukomponirano kao nuspojava prirodnih sila gravitacije kao što bi se moglo primijetiti u

---

<sup>11</sup>Maillard, Robert: Riječnih moderne skulpture, New York, Tudor Pub. Co, 1962, str 44

<sup>12</sup>Baal-Teshuva, Jacob: *Calder, 1898-1976*, Košn ; New York : Taschen, 1998, str 10



mobilnoj skulpturi koja se lagano pokreće kao nuspojava vanjskih uvjeta poput vjetra ili njenog stabiliziranja nakon što ju netko dotakne.

## 2.2.MOBILI U SVAKODNEVNOM ŽIVOTU– DJEČJE IGRAČKE

Kada bismo takve forme proučavali još dublje van konteksta početka 20.stoljeća mogla bi se stvoriti poveznica sa stvarima poput dječjih visećih igračaka često postavljenih iznad kolijevke za bebe, ili raznih dekoracija za terasu domova koje na sebi imaju viseće, često i zvučne elemente koje koriste pokret nastao pomoću vjetra koji kroz njih prolazi.

Pogledom na mobilne skulpture nastaju česte asocijacije na dječje kolijevke iznad koji vise različiti motivi kako bi dijete u njima pronašlo smirujuću zanimaciju. Među njihovom proizvodnjom ističu se Christian and Grethe Flensted. Danski bračni par koji 1954.godine u čast rođenja svojeg djeteta rade upravo takav mobil, te su time postavili temelje na kojima su osnovali tvrtku koja do danas proizvodi i prodaje mobile za kolijevke.<sup>13</sup>

Nešto što u Danskoj ima dugu povijest no promijenivši njihov dizajn obitelj Flensted napravila ih je pokretnijim te povećala njihovu komercijalnu prodaju.

Postoje i balansirajuće igračke koje svojom karakteristikom da se sukobljavaju ili pak surađuju sa silama gravitacije isto tako bi se mogle usporediti s mobilima u skulpturi. Igračka koja se sastoji od cirkuske figure balansira na posebno izrađenoj drvenoj podlozi, najpopularniji je primjer iz devetnaestog stoljeća.

Mnogi primjeri ovakvih igračaka datiraju iz drevne Kine i Indije gdje su bile izrezbarene od mekog drva.<sup>14</sup>

Moderniji primjeri koriste pretežito metalne igračke s pričvršćenim žicom s kuglom na kraju. Težina kugle jednaka je figuricama s kojom je u balansu na stalku. Ilustracije balansiranja

---

<sup>13</sup>Quin, Scala: *Collectables: 20th Century Classics*, Fox Chapel Publishing, Mount Joy, PA, 2013

<sup>14</sup>Provenzo, Eugene f. ; Provenzo Asterie B: : *The historian's toy box* Prentice Hall, New Jersey, 1979, str. 107

igračaka mogu se naći u knjigama iz osamnaestog stoljeća. Popularni primjerci igračke iz devetnaestog stoljeća uključivali su plesačicu čije je tijelo pozicionirano da izgleda kao u pokretu piruete dok balansira na jednoj nozi.

Među sačuvanim podacima balansirajućih igračaka izrađene su u Francuskoj za vrijeme vladavine Luja XVI., 1778. godine, a mnoge od njih ovisile su o živi za pokret uravnoteženja.

Sačuvane su i male lutke koje su se kotrljale iz Njemačke koje datiraju oko 1850. godine. Bile su povezane šupljim šipkama koje su sadržavale živu, čije je gravitacijsko kretanje vuklo lutke niz rampu tako da izgleda da idu jedna preko druge.<sup>15</sup>

Postoji i nekoliko serija aluminijskih igračaka koje prate sličan koncept. Na gornjoj strani stalka nalazila se figura koja često prikazuje konje i konjanike, oni su sa zaobljenom metalnom žicom povezani s kuglom u donjem dijelu igrače. Postiže se balans između ta dva dijela koji drži gornju figuru u blago podignutom položaju. Isti princip vidljiv je i kod mobila koji zahtijevaju ravnomjernu raspodjelu težine sa svake strane

Gwen White govori o još jednoj mobilnoj igrači u svojoj knjizi: „Neke engleske igračke zaradile su prijeko potrebne dolare, a među njima su bile patke koje piju Hilly Billy... Kako bi radili, glave i kljunovi su im umočeni u vodu, a zatim su stajali pokraj čaše s vodom. Počeli su se njihati i postupno su se njihali naprijed-natrag između pijenja. Tijela pataka sadržavala su hlapljivu tekućinu koja je inače ležala u donjem dijelu. Ta je tekućina isparila na sobnoj temperaturi, a patke su se ljuljale gravitacijom, pritiskom i isparavanjem.“ (Gwen W. :1971: 171)

Prikazivali su se i životinje korištene u cirkusu u pozicijama kao da nastupaju, pa čak i prikazi ljudskih akrobata koji drže metalnu šipku s dvije kugle na krajevima koje balansiraju.

### 2.3.PRIMJERI MOBILA U ETNOGRAFSKOJ BAŠTINI

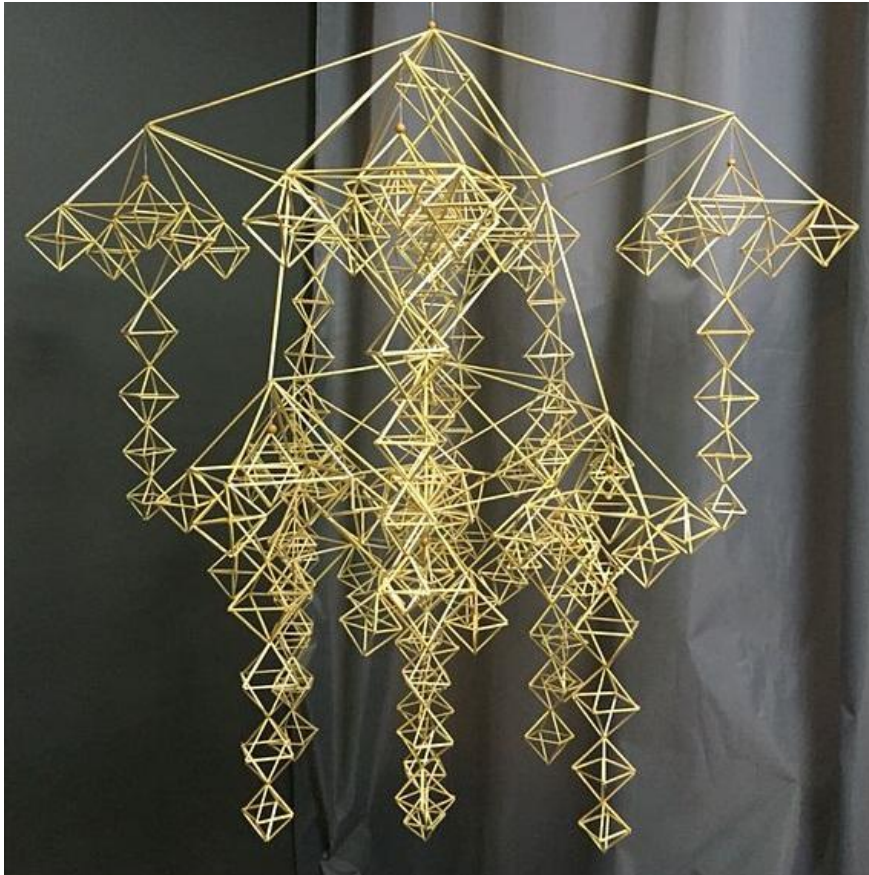
Takvi radovi mogu se pronaći i prije suvremenih skulptura. Na primjer u tradicionalnim skandinavskim visećim dekoracijama himelima koji su napravljeni od slame.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>White,Gwen:*Antique Toys andTheirBackground*., ARCO Publishing, London,1971, str. 171

<sup>16</sup>Poirier, *Suspension A HistoryofAbstractHangingSculpture 1918-2018*, str. 13

U Finskoj ove geometrijske konstrukcije tradicionalno su načinjene od suhe slame tradicionalno se nazivaju himmeli. Promatrajući podrijetlo riječi dolazi se do činjenice da kao takvo ono ne postoji u Finskom jeziku te da je posuđenica iz nekog drugog jezika poput Švedskog ili Njemačkog.<sup>17</sup> Pretpostavka je da i sama tehnika izrade proizlazi od neke slične tehnike ondje .No dolaskom u Finsku postaje dio njihove nacionalne tradicije.



Slika 3 slamnata tradicionalna dekoracija himmeli, autor fotografije Spekozols

[https://en.wikipedia.org/wiki/Straw\\_mobile#/media/File:Latvie%C5%A1u\\_puzurs.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Straw_mobile#/media/File:Latvie%C5%A1u_puzurs.JPG)

pristupljeno 15.6.2024

Njihov izgled isto upućuje na sjedinjenje različitih kultura. Sama struktura smatra se da je proizašla iz konstrukcije baldahina a tradicija koja stoji uz njih povezuje se sa Staro

---

<sup>17</sup>Hulan, Richard H: *Good Yule :the pagan roots of nordic Christmas customs*, American FolklifeCenter, LibraryofCongress, Washington, D.C. ,1988 str. 7

Nordjiskim paganizma i novim vjerovanjima europskog Kršćanstva koji dolaze na te geografske prostore.<sup>18</sup>

Obje religije u svojim vjerovanjima u zimskome periodu zajedno dijele simbole nastanka novoga života, povratka svijetla i sličnog. Vidljivog u samom himmelu koji se poigrava sa svjetlom koji kroz njega prolazi, te samim materijalom slamom koja je povezana s nadom u povratak proljeća koji dolazi s buđenjem života prirode, simbolima rođenja, hrane, darovanja. Te se zbog tih razloga i dalje koristi kao tradicionalna dekoracija domova u Božićno vrijeme. Takvi slamnati objekti pronalaze se i u drugim kulturama na području Europe.

Viseći objekti vidljivi su i u Tintinnabuluma. Brončanim figuricama koji su pronađeni da datiraju još od prvog stoljeća.<sup>19</sup> Bili su prezentirani tako da vise sa stropova crkvi kao totemi koji donose sreću.

#### 2.4. TEKSTILNI MOBILI S DEKORATIVNOM PRIMJENOM-KIĆANKE

Kada bi se svemu tome trebala pronaći paralela u povijesti tekstilne izrade došlo bi se do takozvanih resa koje jednako kao mobilni ili različiti spomenuti viseći objekti slobodno padaju u prostoru zataknuti za razne tekstilne proizvode.

Kićanke označavaju velik raspon dekorativnih predmeta različitih dizajna koji dijele istu funkciju. Koriste se u različite svrhe. Njihovi jednostavni oblici nalaze se na raznim svečanim odorama kao onima na fakultetima u današnje vrijeme. Kako o njima govori Nancy Welch pronalazimo ih posvuda: „Kao i mnoge druge stvari u životu, jednom kada ih postanete svjesni, činit će se da će vas rese pronaći, iskočiti kada se najmanje očekuje. Otkrit ćete ih kako vise na prozorima vikendica i dvoraca, kao i u motelima i kamp kućicama. Sjedaju na antene automobila, njišu se na retrovizorima, lepršaju sa zastava, drže vrijeme na uniformama marširajućih orkestara, a pronađeni su čak i kako se ljuljaju na boksačkim cipelama svjetskog prvaka u teškoj kategoriji Muhammeda Alia. „(Nancy W. : 1992: 10)

---

<sup>18</sup>Hulan, *Good Yule :the pagan roots of nordic Christmas customs*, str. 7

<sup>19</sup>Poirier, *Suspension A History of Abstract Hanging Sculpture 1918-2018*, str. 13

Povijesno gledano pojavljuju se paralelno pojavom tkanine u formi slobodnih niti osnova koje padaju bez da ih protka nit potke. Ubrzo poprimaju i vlastiti samostalni oblik slobodnih niti zavezanih u vrhu koje formiraju kružni oblik.

Njihova dekorativnost se doseže u izradi namještaja i zastora te izradom različitih dekorativnih traka, resa i drugih tekstilnih predmeta u svrhu njihovih dekoracija poznatih pod jednim nazivom na engleskom jeziku „passementerie“. Pod tim nazivom koriste se u engleskom jeziku no svoje korijene vuku iz francuskog jezika.

Riječ „tassel“ koja je engleska riječ za kićanku, svoje korijene ima u Srednjem vijeku. Pojavila se na srednjovjekovnim ogrtačima koji su se vezali oko vrata s takozvanim „tassels“ od latinske riječi za kopču. U to vrijeme oni su označavali špagu koja se provlačila u gornjem dijelu ogrtača. Postepeno poslije dvanaestoga stoljeća taj naziv koristio se i za samu resu odvojenu od odjevnog predmeta. Kićanke se pojavljuju i na drugim mjestima poput kutovima jastuka, zavjesa i dekoracija iznad kreveta u kombinaciji s baldahinom. Kićanka naglašava luksuznost predmeta uz koji je postavljena.

Njihov razvoj počinje u srednjem vijeku i svoj vrhunac dostiže u baroku i rokokou kada je potražnja za takvim dekoracijama bila velika. Popularizaciji je doprinijela politička situacija o kojoj govori Annabel Westman: „Restauracija Charlesa 11 (1630.-1685.) 1660. donijela je sa sobom ponovno oživljavanje modernog ukusa i proizvodnje luksuznog namještaja na engleskom dvoru. Charles i njegov brat, vojvoda od Yorka (kasnije James 11, 1633-1701), nakon što su živjeli svoje rane živote okruženi ekstravagantnim kolekcionarskim navikama svojih roditelja, proveli su svoje godine progonstva od 1651. prvo u Francuskoj, zatim u Haagu. Tijekom tog vremena, obojica su razvili oštro oko za europsku dvorsku kulturu i Charles je bio odlučan stvoriti sličan svjetlucavi prikaz u svojim iscrpljenim palačama kada se vratio kao monarh.' Kao i svi europski vladari u to vrijeme, uzor mu je bila Francuska, s raskošnim životnim standardom koji je promovirao Luj XIV. Već do 1663.godine Francuzi su bili najavljavani u Londonu kao pokretači 'novih načina i novih ukusa i sve nas su mučili, a nakon što smo među nama povećali značajnu trgovinu, svjedočite ogromnom mnoštvu širokih i uskih tkalaca svile, proizvođača naočala, papira, resa i pozlaćena koža.“

(Annabel W. : 2020: 38)

Učestali su i segmenti poput tkanih traka no i resa nalazili i na odjeći i obući viših klasa. Padom monarhije prestaje takva raskošna proizvodnja te se njihova potreba ne pojavljuje u

toj mjeri sve do viktorijanskog doba gdje se u velikom broju nalaze primijenjene na odjeći. Razni izvori iz devetnaestog stoljeća govore nam o preporukama za lijepu dekoraciju doma i sugerira da zastori budu zavezani kićankama izrađenih od materijala koji bojom i sirovinskim sastavom prate materijale od kojih su izrađeni i sami zastori.

Korištenje takvih tekstilne dekoracije bilo je poželjno kako bi se naglasili određeni dijelovi drugih funkcionalnih tekstilnih predmeta s otmjenim i raskošnim dizajnom za kakve se smatralo da kićanke pružaju. Sama potreba za što većim brojem dekorativnih dodataka održala je znanje izrade različite tehnike resa i spriječila njihov zaborav.

Oni najraskošniji i skuplji bili su rezervirani za privezivanje zastora i dekoracije doma viših staleža. No zbog svoje varirajuće kompleksnosti izrade postojale su i opcije koje su brže za napraviti i radi toga i jeftinije. Kićanke i ostali ukrasi bili su lako dostupni jer jednostavne varijante nisu imale visoku cijenu.. Na što je svakako utjecala i industrijalizacija izrade koja se počela javljati. Primjena tkanih traka s resama bila učestalija jer su se one mogle aplicirati za svaki rub na namještajima u interijerima.

U današnje vrijeme kićanke i ostale dekorativne forme poput traka vidljive su primarno na zastorima česte primijenjene u skupim hotelima, rađene nalik onima iz razdoblja kada je njihov dizajn bio poželjan. No njihova pojava javlja se u raznim kulturama van Europskog područja. U njima često imaju religijska i magična svojstva.

Ukrasne tkane trake, različite izrade špage i ostale forme koje čine dekorativne tekstile primijenjene u industriji interijera svakako u izradi kićanki na kojima se znaju pojaviti različite tehnike objedinjene u jedan tekstilni objekt. Tehnike poput tkanja, izrada tkanih dekorativnih traka, makramea, raznih ukrasnih bodova koji se koriste i u čipkastu na iglu i drugog, no svakako najistaknutija od njih u pogledu na samu strukturu resa jest izrada pređe, konca i konopa. Obamitanjem konca oko tradicionalnih drvenih baze ili oko baza načinjenih od papira ili kože ističe se njegova struktura i linearan izgled te se naglašavaju različiti efekti načinjeni tehnikama predenja konca i konopa te izradom efektnih pređa. Promjenom boje jednog od konca u izradi ili uvijanjem u suprotnu stranu dobivaju se različite varijacije.

Postoje i druge tehnike izrade nalik tkanju, gdje se preplitanjem niti pređa koje slobodno vise na alatu za izradu mogu dobiti različiti efekti nalik uzorcima u tkanju.

U svojoj formi kićanke načinjene su od niza oblika najčešće drvenih, no u moderno doba i plastičnih, formi koji variraju u svom obliku, kao što je kružni, konkavno konveksni, duguljasti, uvijeni, no zajedničko im je izdubljeni dio u sredini gornjeg i donjeg dijela kroz koji se oni nižu na užu.

Osim samih varijacija u obliku izrezbarenih drvenih dijelova svaki dio na sebi može biti obamitan na velik broj načina koristeći razne tekstilne tehnike izrade. Najčešći način je obamitanje konca oko forme no i tu dizajneri resu dolaze do različitih rješenja u kombinaciji boja konca, njihovim uvijanjem ili efektom u samoj pređi. Na zadnji segment često se postavlja slobodno padajući niz konca nalik onom kojeg formiraju neporubljene niti osnove u tkanju .

Taj segment isto se dobiva tkanjem, no ne samo da se niti ostave slobodnim jer takvo što je sklono paranju. Tkalački stanovi za izradu tih resu imaju različite dodatke ovisno o vrsti resu koje se žele dobiti. Naprimjer najjednostavniji način je umetanje tanke metalne šipke nedaleko od osnova koje će formirati traku na tkalačkom stanu. Oko te metalne šipke prilikom tkanja provlači se nit potke.

Uz takvu tehniku ako se želi dobiti efekt da je resu uvijena potka se izvlači iz posebnog kružnog alata nalik kotaču koji se smješta pored tkalačkog stana. Na njemu se nalaze pređe no njegovim uvijanjem dopijeva se isti postupak kao i kod uvijanja klasičnog konopa, ali ovdje se takve zajedno uvijene pređe provlače kroz podignute osnove.

U takvim trakama tkanine većinom se nadodaje još setova potki koji se pritkaju za osnovu no ne prolaze njome u svakom redu. Takve potke često nešto debljih uvijenih pređa koriste se u više setova i imaju određenu interakciju s ostalim potkama u setu kao što je međusobno preplitanje ili naizmjenično tkanje koje formira uzorke.

Na vijeću u Vatikanu 1248. Usklađena je odora svećenika a kićanke su, na njima, dobile posebno mjesto. Postaju važni motiv razlikovanja različitih pozicija u crkvi. Tako je šešir s kićankom postao odjevni predmet usvojen za sve katoličke svećenike. Njihov broj ovisio je o poziciji osobe u crkvi koja ga nosi, iako je usvojen i djelomično definiran njihov broj pomalo

varira tijekom godina sve dok nije potpunosti određen 1832. godine kad se pojavio standard koji se primjenjuje do danas.<sup>20</sup>

Prema njemu Kardinale na sebi imaju po petnaest resi sa svake strane, nadbiskupi koriste zeleni šešir s deset resi na stranu, biskupi imaju pravo na šest resi, dok svećenici, kanoni, kanonici i vikari nose crni šešir s jednom resom svake strane.

Isto tako rese se pojavljuju i kao sami simboli izvezeni na odorama. Značenje kićanki i određeni simbol statusa koje one sa sobom nose je nešto sto naizgled svakako ima veliko značenje pošto se one pojavljuju čak se nalaze i na Vatikanskoj zastavi

Kićanka se pojavljuje i u Židovskoj kulturi. Nju nose pripadnici rabinske skupine. Smješta se svakom od četiri ugla gornjeg odjevnog predmeta zvanog talit. Nalik šalu koji se smješta na područje glave tijekom molitve koji osim kićanki posjeduje i rese.

Dok u nekim vjerovanjima kićanke služe kao svojevrsni statusni simbol u određenim religijama sama kićanka ima sama po sebi vjersku funkciju.

U raznim kulturama rese i kićanke koriste za kontrolu duhova koji prema vjerovanju nastanjuju šamanski svijet. Ritualni i kostimi koji se nose tijekom njih se razlikuju, no svakako uključuju na sebi rese ili kićanke.

Bitni za šamanski kaput su razni privjesci odnosno kićanke čija je uloga da privlače duhove koji ih čuvaju i štite od zlih sila. Duhovi se prema vjerovanju raznih plemena pojavljuju u snovima i poučavaju šamana koji potom prati njihove zahtjeve tijekom izvođenja rituala koji nalikuju na ples. Tresenjem svoga tijela trese i kićanke i druge viseće objekte na kostimu kada osjeti prisutnost zlih duhova, tako ih omamljuje, a dodaci na kićankama poput metala stvaraju buku koja ih tjera i osiguraju brzi odlazak duhova.

Vjeruje se da se duhovi boje kićanki, tako da one služe kao izvor zaštite. U Shinto vjerovanju kićanke se vješaju ispred oltara kako bi napravile granicu između svetih i ne svetih mjesta. Njihove kićanke napravljene su od papira i slame koja se uvija u pređu nalik konopu koja se zajedno spaja. U azijskim kulturama tijekom nove godine kićanke se vješaju ispred kuće kako bi osigurale sreću njenim stanovnicima u nadolazećoj godini.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup>Welch, *Tassels : the fanciful embellishment*, Str 27

<sup>21</sup> Nancy, *Tassels: the fanciful embellishment*, str. 30



U raznim kulturama rese se pojavljuju na dijelovima odjeće kao simboli moći pojedinca koje su na prvi pogled vidljive društvu. Mnoga plemena koriste rese kao simbole moći. Svoje štitove i oružja kako bi im po vjerovanju pojačali snagu ukrašavaju kičankama napravljenim od trave, perja ili lišća palmi. Dugo lišće palmi i valjaju ih po bedrima kako bi oblikovali kičanke, koje su zatim pričvršćene na strane ratnih štitova. Isti materijali koriste se i za muške i ženske odjevne ukrase.<sup>22</sup>



Slika 4 Kičanka u obliku čovjeka, 17. stoljeće, Italija, dar Mrs. J. Pierpont Morgan, Muzej umjetnosti Metropolitan, New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221218>, pristupljeno 15.6.2024



Slika 5 Kičanka u obliku zvijezde, 17. stoljeće, Italija, dar Mrs. J. Pierpont Morgan, Muzej umjetnosti Metropolitan, New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221233>, pristupljeno 15.6.2024

<sup>22</sup>Welch, *Tassels : the fanciful embellishment*, str. 37

Korelacije s mobilima vidljiva je možda i iz potrebe prikazivanja nečeg većeg od sebe vidljive su i u dekorativnim kićankama nalik ljudima iz ili u obliku zvijezde.

One možda i nemaju sve karakteristike na kakve smo danas navikli i kakve očekujemo kada govorimo o kićankama. Primjerice niti koje slobodno padaju i vise, ili kompaktniji geometrijski motivi baziranih na kuglu ili valjku. No namjena ovih tekstila bila je jednaka kao i onima standardnog oblika.

## 2.5. GOTIČKE VODORIGE I TRADICIONALNE KINESKE ZAGROBNE MASKE KAO INSPIRACIJA VLASTITIM RADOVIMA

U proučavanju mobila i njihovog naizgled nadrealnog kršenja zakona fizike prvenstveno dolazimo do takvih asocijacija. Magičnih nesvakidašnjih bića koja lebde u zraku. Pogled na dotadašnje inspiracije mobila bazirane su u makro svijetu Sunčevog sustava kad je u slučaju Alexandar Calder. S te dvije poveznice počinjemo promišljati o ovozemaljskim bićima s kojima se ne susrećemo lice o lice na dnevnoj bazi, bar ne tako da ih vidimo golim okom. Promatrajući mikroorganizme njihove fotografije uhvaćene specijalnim mikroskopima i tehnologijom dolazi se do asocijacije s vodorigama i groteskama općenito.

Njihova svrha smatra se da nastaje početkom dvanaestog stoljeća. Kada se na kuteve krovova katedrala postavljaju cijevi koji pomažu u slijevanju kišnice, noseći vodu dalje od površine zgrade, štiteći ju od erozije materijala i čuvajući njen prvobitan izgled.

No nisu svi vodorigi imali svrhu. Na građevinama se pojavljuju i slične skulpture čija je funkcija naizgled dekorativna. Slični fizionomiji skulpturama vodoriga no ne i funkcijom da iz njih lije kišnica. Njih se naziva samo groteskama ili chimeras. Talijanski srednjovjekovni termin za njih referira se na njihove grimase koje poput babuna rade takva stvorenja. Taj termin *babewyns*, nastao od talijanske riječi za babun koji se primjenjuje za sve takve skulpture na građevinama, neovisno o tome da li su imali praktičnu funkciju vodoriga ili ne.<sup>23</sup> Za neke od njih danas je teško odrediti funkciju zbog raznih oštećenja od vremenskih uvjeta, alteracija na građevini ili drugih modifikacija.

---

<sup>23</sup>Benton, Janetta Rebold: *Holy terrors : gargoyles on medieval buildings*, Abbeville Press, New York, 1997, str.10

Njihovi groteskni prikazi možda su upravo i bila njihova svrha jer prema nekim teorijama oni služe kao zaštitnici crkvi i građevina na kojima se nalaze. U srednjem vijeku smatralo se da se s takvim prikazivanjima skulptura što ružnijim, plaše sami demoni, štiteći ljude koji su unutra. Takve teorije i interpretacije koje rade razlike između značenja u prikazivanju vanjskog i unutarnjeg dijela crkve nisu u potpunosti točne jer se slični groteskni prikazi pojavljuju i unutar same građevine, no svakako u puno manjem broju.<sup>24</sup>

Mistična svrha takvih objekta koji pružaju zaštitu može se povezati s vjеровanjima koje se pojavljuju uz svrhu tekstilnih kićanki. Danas se na njima izgubio raskoš boja koji su nekada bile prisutne. Jarki tonovi narančaste, crvene, zelene bili su često prisutni, no danas isprani zbog njihovog položaja koji ih je izložio čestom udaru vanjskih elemenata i promjena klime, a na nekima na kojima su ostali preživjeli tragovi nekadašnjeg originalnog stanja bili su odstranjeni u mnogim obnovama srednjovjekovnih građevina koje su bile česti val restauracije devetnaestog stoljeća.<sup>25</sup>

Izazivana nelagoda moguća kod promatranja mobila lako se može povezati sa zapažanjem osjećaja koji stvaraju s visokih zgrada, straši promatrače. U knjizi o vodorigama Janetta Rebold Benton se dotiče pitanja njihovog samog izgleda, koji sam po sebi nema svrhu i često nije lako vidljiv sa tla gledajući prema visokim krovovima katedrala na kojima se nalazio: „Iako bi funkcionalnu ulogu vodene pljuske imao i jednostavan polucilindar, vodorizi su postali oblik umjetnosti. Koncentriranje takve kreativnosti na vodene pljuske moglo bi se smatrati gubitkom ne samo vremena i novca, već i estetskog izražavanja. Jer iako su neki vodorigi na lakoj udaljenosti za gledanje, mnogo ih više nije. Obični zemaljski posjetitelji srednjeg vijeka, od kojih je malo njih imalo čak ni naočale, ne bi mogli vidjeti mnoge gargojle.“ (Janetta R. B. : 1997 : 21)

Vodorigi svojim grotesknim izgledom postavljaju mnogo pitanja o njihovoj svrsi osim onoj prvobitnoj da s njih curi kišnica koja silazi s krovova crkvi. Uzimajući u obzir da njihov izgled često plaši te ih je teško povezati s uobičajenim religijskim elementima koji se pojavljuju na sakralnim građevinama, no moguće, da im je preplašiti upravo bila i namjera. Burnim reakcijama gledatelja podsjetiti na vjerovanja o zagrobnom životu koji ih čeka ako se

---

<sup>24</sup>Benton, *Holy terrors : gargoyles on medieval buildings*, str. 24

<sup>25</sup>Isto, str. 20

ne prate vjerska pravila. Neki od njih stavljeni su u komične poze koje su možda bile namijenjene da zaintrigiraju srednjovjekovno stanovništvo.

No nisu svi od njih u svojim prikazima bili namijenjeni za plašenje društva neki od njih se čine kao da služe u druge svrhe osim onih sakralnih. Nekada se da su bili u službi razonode i zabave. Nekima je bila moguća svrha da zabave tadašnje društvo svojim karikaturalnim prikazima. Katedrala Svete Etienne u Toulou, Francuska, ima prikaz fratra koji na svojem ramenu drži bačvu iz koje naizgled sipa njezin sadržaj na ulicu.<sup>26</sup>

Naslučuje se da su njihovi izobličeni prikazi čak bili način ismijavanja demona ili zlih sila. Promjene koje su kroz stoljeća bile vidljive na vodorigima opisuje u svojoj knjizi i Janetta Rebold Benton: „Do petnaestog stoljeća vodorigi su postali manje demonski, zabavniji kroz energične i pretjerane poze i izraz lica, kao što se vidi u dvorištu kuće Jacquesa Coeura, izgrađene 1443.-51.godine. Kako je kasnogotička skulptura počela uključivati sve više nereligioznih tema, čini se da su i vodorigi izgubili neke od svojih religijskih konotacija, postajući komičniji, a njihova prijašnja zlonamjernost svedena na minimum“ ( Janetta R.B. : 1997:15)

Pretpostavlja se da su groteskne maske koje je često pojavljuju na keramici koja potječe s područja Kine imale za cilj spriječiti ili odvratiti zlo. Spomen na maske čudovišnog izgleda pojavljuju se u tekstovima o kineskim grobnicama iz petog i šestog stoljeća.<sup>27</sup>

Takve su se maske često nalazile i na ulazima u grobnice. Pozicionirali su se na glavnim ulazima u prostoriju. Smatra se da je njihova svrha bila zaštita koja odbija zle sile. Čudovišna lica pojavljuju se u reljefnim skulpturama koji u svojim ustima drže vratne ručke u obliku prstena. Takva svrha grotesknih prikaza nalik životinjama koje služe kao oslonac za ručke tradicionalno se nazivane „pushou“.<sup>28</sup>

Takve prikaze izrađene od raznih materijala kao što su metal, uklesani u kamen ili napravljeni na keramičkim vazama. Tradicija ovih „pushou“ ručki za maske čudovišta seže iz Kine prema raznim izvorima još iz brončanog doba. Tradicionalno se koriste i druge figure

---

<sup>26</sup>Benton: *Holy terrors : gargoyles on medieval buildings*, str. 37

<sup>27</sup>Valenstein.,Suzanne, *Cosmopolitanism in the Tang Dynasty*, Metropolitan Museum of Art, New York ,2007, Str 31

<sup>28</sup>Isto, str. 31

poput ratnika pronađenim u brojnim sjevernokineskim grobnicama. Međutim takva stvorenja mogu se pronaći i na velikom broju njihovih štitova.<sup>29</sup>

Njihove skulpture postavljene se blizu ulaza u grobnu komoru kako bi ju čuvali.

Ovakva se upotreba groteska kao čuvara na štitovima ratnika bila je učestala u šestom stoljeću s prelaskom u rano sedmo stoljeće. Tijekom rane dinastije Tang. Koji vladaju u razdoblju od 618. do 907. godine. Kasnije štit nestaje, a motiv groteskne prenesen je na površine glaziranih i neglaziranih keramika.

Izvori ga opisuju kao glavni dio zaštitne ikonografije tog razdoblja. Dizajn ukrasne maske na štitu može se pratiti još u staroj grčkoj. Javlja se na brojnim minijaturno oslikanim štitovima. Za njihove funkcije, osim dekorativnih, sugeriraju da su imale za cilj povećati zaštitnu učinkovitost štitova na kojima su se nalazile. Osim upotrebe u grobnoj dekoraciji iz petog i šestog stoljeća i grobnoj skulpturi i drugim zaštitnim ulogama na štitovima, maska čudovišta može se pronaći i kao dio arhitektonskih ornamenata koji ukrašavaju pojedine kineske građevine, baš poput vodoriga u europskoj kulturi.

### 3. EKSPERIMENTALNI DIO

#### 3.1. ISTRAŽIVANJE MATERIJALA ZA IZRADU VLASTITOG RADA KROZ RAZLIČITE TEHNIKE IZRADA

Izrada papira ima dugu povijest koja se proteže kroz razne kontinente. Sama potreba za takvim materijalom povezana je uz potrebu za zapisivanjem određenih podataka. U tu svrhu nastale su i različite kompanije koje su se razlikovale u svojem načinu izrade vlastitim receptima koje su označavale na proizvodu posebnim potpisom.

Vodeni žigovi na papirima imaju dugu povijest korištenja. Svaki od njih se razlikovao u motivima, te su takvi različiti motivi bili obilježje raznih proizvođača papira. Gledajući vodene žigove jasna nam je lokacija gdje je papir proizveden pošto je svaka tvornica ima svoj dizajn vodenog žiga na papiru.

---

<sup>29</sup>Isto, str. 32

Naziv za takve reljefne strukture u papiru djelomično je nejasan pošto se jednako koristi voda za cijelu proizvodnju papira neovisno o samom žigu. Točniji je danski izraz „papermarke“ koji bi značio u direktnom prijevodu obilježje na papiru.<sup>30</sup>

Takve su se oznake i koristile radi obilježavanja proizvođača. Posebno dizajnirani vodeni žigovi radili su se od žice koja se aplicirala na sam okvir za izradu papira. U trinaestom stoljeću takve su žice bile malo grublje što nije omogućavalo preveliku fleksibilnost i lakoću njihovog savijanja, pa su žigovi iz tog perioda bili nešto jednostavnijeg dizajna. Tek tijekom kasnijeg razvitka u petnaestom stoljeću korištena žica postaje tanja te se s njom mogu raditi detaljniji motivi.

No takva razlika ne može jasno datirati papire, čak i ako na vodenom žigu postoji godina. Razlog tome je dugoročno korištenje okvira za papir. Zbog financijskih razloga izrade okvira sami kalupi za formiranje papira na kojima su se vodeni žigovi nalazili koristili bi se u manufakturama papira dugi niz godina. Datacija takvih papira još manje je točna ako se uzme u obzir činjenica da su takvi papiri, na kojima je napisan određeni dokument ili knjiga kojoj treba odrediti godinu, dugi niz godina bili skladišteni dok ih netko nije kupio i upotrebio u određene svrhe.

Materijal za odjeću koji se potpunosti može nazvati papirom u povijesti se zaista koristio. Njegovi korijeni sežu u Japan.

Tajna takvih materijala je u posebnom biljnim premazu koji upija do samih vlakana te im daje čvrstoću i vodootpornost. Baš kao i premazi 60ih godina koji su imali sličnu, no manje kvalitetniju funkciju, pošto ovaj prirodni premaz nije sklon ispiranju.

Konnyaku je gomoljasti korijen biljke đavoljeg jezika iz roda Arum, čiji se škrob koristi za proizvodnju tvari nalik želeu uobičajene u japanskoj prehrani, ali također korisne kao škrobna sluz. Konnyaku sluz se stoljećima koristi za premazivanje papira, posebno u proizvodnji kamiko papira.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup>Hunter, Dard: *Papermaking : the history and technique of an ancient craft*, Dover Publications, New York, 1978, str. 264

<sup>31</sup>Hughes, Sukey: *Washi the world of japanese paper*, Kodansha International, Japan, 1978, str. 205

Osim premazivanja tom supstancom koristile su se različita biljna brašna, ali i ulja kako bi se postigao sličan efekt različitih kvaliteta.

Proces kojime su se koristili bilo je i utrljavanja, djelomično masiranje papira između dlanova ruke ili glatkim drvenim pomagalima.

Takav procesi masiranja omekšalo je vlakna i dalo im određenu elastičnost do te mjere da je papir bio mekan i fleksibilan nalik tkanini.

Nadalje su se takvi papiri stavljali ispod madraca i poda te spavalo na njima kako bi se oni osušili pod težinom koja djeluje na njega i dodatno ga izravna.<sup>32</sup>

Takvi materijali imaju različite vrste izrade, pa su dobili različite nazive. Japanski pogledi na papir su drugačiji od onih u zapadnjačkom svijetu. Od njega su razvili i materijal koji u mnogim svojim svojstvima dijeli sličnosti s tekstilom. Samuraji su koristili dvije vrste papirnate tkanine, Kamiko i Shifu.<sup>33</sup> Oba materijala u svojoj izradi koriste papire od vlakna dobivenih iz kore Kozo grma iz sorte duda.

Vanjska kora drveta se uklanja kako bi se otkrila svjetlija unutarnja kora. Ova unutarnja kora se natapa u vodi i kuha kako bi se napravila vrsta papira koja se zove Washi. Kamiko je čvršća vrsta papira napravljena tako da se obloži biljnom tvari i nabora. Papir se dodatno učvršćuje premazivanjem otopinom ploda ili korijena. Listovi papira se trljaju i gužvaju kako bi upili premaz, što rezultira mekim, ali čvrstim papirom nazvanim Momigami. Ovaj se papir koristi za izradu odjevnih predmeta lijepljenjem prirodnim sredstvima i šivanjem krojnih dijelova.

Kamiko datira još iz razdoblja Heian koja traje od 794. godine do 1185. godine

Osobito su ga favorizirali budisti, zbog njegovog neživotinjskog podrijetla i povezanosti s čistoćom i jednostavnošću.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Hughes:, *Washi the world of japanese paper*, str. 211

<sup>33</sup>Carey, Jacqueline: *Samurai Undressed*, CareyCo, Devon, UK 1995, str 46

<sup>34</sup>Carey, Jacqueline: *Samurai Undressed*, CareyCo, Devon, UK 1995 str.46

Ove su ga kvalitete također učinile popularnim među samurajima. Kako bi se zadovoljila želja plemstva da pokaže rang, Kamiko ima mogućnost bojadisanja na isti način kao i tekstilne tkanine.

Shifu naziv za tkaninu tkanu od papirnatih materijala. Jednako je izvedena je iz istih Kozo vlakana, iako je papir napravljen tako da vlakna leže paralelno. Papir je narezan na tanke trake, zatim navlažen, smotan i ispreden. Zatim se može bojadisati i tkati na isti način kao i druga pređa.

Shufu materijal razvio se kasnije kombiniranjem tehnike izrade papira i tkanja. Njegov nastanak proizlazi od konstrukcije užadi od uvijenog papira. Takav papir bio je zamjena za slamu u proizvodu sandala.

U završnoj fazi njegove izrade, nakon tkanja, materijal se šije i potom uranja u vruću vodu s kalupom. Ručno se gužva i masira kako bi vlakna kozo drveta od kojih je napravljen poprimila oblik kalupa gdje se vlakna pravilno križaju.<sup>35</sup>

Takav materijal postao je standard u oklopu Samuraja i civilnoj odjeći.

Papiri korišteni za izradu odjevnih predmeta, no i raznih drugih proizvodi za kućanstvo bili su u širokoj upotrebi 60ih godina dvadesetog stoljeća. Njihov trend nije bio dugog vijeka no bio je rasprostranjen i različiti proizvođači dotakli su se njihove produkcije. Njihov početak bio je 60ih godina dvadesetog stoljeća pogotovo primjetljiv u Sjedinjenim Američkim Državama. Oni su masovno proizvodili takve proizvode koji su uključivali i odjeću, no zbog samog materijala i zbog njihove promidžbe koja ih je prikazala kao nešto jednokratno što se baci nakon par upotreba, mali broj ih je sačuvan do danas.

Moda od papira pojavila se u vrijeme novih trendova.

Generacija koja je pokretala nove modne trendove željela je dizajn koji je lako nabaviti a refleksija je nada u bolju budućnost i napredak koristeći se novim eksperimentalnim materijalima. Na tržištu se za predmete za koje se koristila tkanina, kao što su odjevni, počela koristiti plastika ili metal, tako da je papir bio prirodan slijed novih materijala.

---

<sup>35</sup>Hughes, *Washi the world of japanese paper*, str.212



Papirnati odjevni predmeti osmišljeni su i stavljeni na tržište za masovnu potrošnju. Svojom nižom cijenom, no prateći tadašnju odjevnu estetiku u krojevima ili trendovima, te tako prilagodili širokom spektru potrošača. Često za to doba tipične A linija kratke haljine, koje dosežu iznad koljena, bez rukava, s upečatljivim uzorkom poput pop arta ili nekim drugim jednako primamljivim printom.

Kao manifestacija popularne kulture često su na nju tiskani tada značajni glazbeni idoli, mnogi od njih svoj značaj dosežu i do našeg suvremenog vremena. Prve papirnatih haljine proizvela je tvrtka Scott Paper Company krajem ožujka 1966. godine izrada haljina bila je promotivna kako bi prikazali svoje nove linije papira.<sup>36</sup>

Napravljeni materijal zapravo nije bio papir, u proizvodnji tadašnjih takozvanih papirnatih haljina koristio se materijal sličiji netkanom tekstilu. Tvrtka Scott za svoje haljine upotrebljavala je svoj patentirana Dura-Weve celulozna usitnjena vlakna ojačane mrežicom od rajona.

Tkanine od materijala nalik papiru papira proizvedene su postupkom sličnim filcanju, jeftinijim postupkom od kompleksnijega tkanja gdje se svaka nit pređe treba posebno uvesti u stroj.

Tvrtka Scott Paper Company razvila je ovo 1958. godine za upotrebu u jednokratnim bolničkim i laboratorijskim zaštitnim odorama i posteljini u bolničkim sobama. Scott Paper Company brzo je stekla popularnost u modnoj industriji.<sup>37</sup>

Uspjeh papirnatih odjeće doveo je do uključivanja više od šezdeset proizvođača u proizvodnju sličnih odjevnih predmeta, što je označilo značajan napredak u američkoj industriji odjeće.

Više od šezdeset proizvođača počelo je proizvoditi odjeću s njihovim patentom. Sve ovo bilo je posljedica razvoja Američke industrije koja je napredovala i pratila potrošnju kupaca svojom proizvodnjom. Podatak koji je ostao zabilježen i koji govori o njihovoj popularnosti

---

<sup>36</sup>Cunningham, Patricia Anne; Lab Voso, Susan: *Dress and Popular Culture*, Popular Press, Bowling Green State University, Ohio, 1991, str. 85

<sup>37</sup>Isto, str. 85

među potrošačima je da je čak je zabilježena i nestašica materijala potrebnog za njihovu proizvodnju 1967. godine.

Sama popularnost papirnatih odjevnih predmeta dovela je i do raznih društvenih događanja upravo u svrhu pokazivanja ovog novog trenda. Opis takve zabave zabilježila je Aleandra Pu: „Jedna od prvih važnih društvenih prilika stiliziranih oko papirne mode bila je Bal papirne haljine, održan 23. listopada 1966.godine u Wadsworth Atheneumu, Connecticut. Bila je to pogodnost za građevinski fond muzeja. Došlo je sedam stotina gostiju, mnogi u 'designer' papirnatim haljinama naručenim posebno za događaj. Muzej je zatražio od Tziama Lukusa, dizajnera tkanina, da dizajnira šest papirnatih haljina, koje su sve kasnije donirane. Jedan je bio dugačak pod i otisnut crvenom, bijelom i plavom bojom kao kompliment brošu gđe Rebekah Harkness' Salvador Dali koji se nosio tom prilikom. Rudi Gernreich napravio je prozirnu plastičnu haljinu s papirnatim naljepnicama kružnih boja smještenim na nekoliko diskretnih mjesta“ (Aleandra P. :1991: 94)

Promoviranje jednokratne upotrebe i ponove kupnje nije bio samo radi profita. Razlog zašto se takva odjeća nije mogla prati standardno ili kemijsko čistiti je jer bi takvo čišćenje uklanjalo s nje kemikalije koje joj daju određena svojstva. Poput čvrstoće, fleksibilnosti ili usporavanja gorenja.<sup>38</sup>

To nije predstavljalo problem budući da je glavna prodajna promidžba takvih odjevnih predmeta i bila njihova jednokratna priroda, koja bi olakšala njihovog nositelja od potrebe za napornim čišćenjem i pranjem.

Takav dizajn promovirao se kao moderan za space age doba prigodno za nošenje u svemiru na drugim planetima, kakva estetika je tada i bila tražena zbog podizanja društvenog interesa o istraživanju svemira potaknuta različitim postignućima u znanosti. Promovirana u filmovima i publikacijama poput sci-fi knjiga i stripova koji tada izlaze.

---

<sup>38</sup>Cunningham,; Lab Voso: *Dres sand Popular Culture*, str.94

### 3.2 PROCES NASTANKA VLASTITOG RADA OD RAZRADE IDEJE DO REALIZACIJE FINALNOG PRODUKTA - MOBILA

Inspiracija za izrađene mobile skulpture kreće od zamjećivanja sličnih motiva nadahnuća kod prvobitnih autora 20. stoljeća je ona koja se okreće prema nečemu većemu od sebe poput dalekih planeta kod Aleksandra Caldera ili snažnih strojeva kod Rodchenka. Ideja koja vodi radove tijekom procesa dizajniranja jest okretanja prema nečemu manjemu od sebe za razliku od otprije spomenutih monumentalnih ideja svemira ili industrijskih strojeva iz kojih crpe inspiraciju umjetnici mobila. No oba kraja spektra u sebi svejedno posjeduju kompleksnost. Ideje su dolazile iz pojava poput mikroorganizama u ljudskom tijelu ili u prirodi.

Povezujući takve ideje s kićankama, razvija se koncept naglašavanja različitih elemenata koji se nižu i formiraju resu. Slično poput perlica koje formiraju ogrlicu. Same rese se na istom principu sastoje od segmenata s rupom u sredini kroz koju se nižu na baznu špagu. Već spomenuta asocijacija koja je nastala pri promatranju mikroorganizama bili su vodorigi i spomenute druge groteske. Same kićanke postat će nešto nalik njima na kojima je svaki element kićanke drugi dio njihovih bioloških karakteristika. Prve skice razrađuju takve ideje, no radi poticanja kreativnosti u ovoj fazi još nije određen krajnji izgled koji će biti realiziran.



Slika 6 prve skice 1, autorski digitalni crtež



Slika 7 prve skice 2, autorski digitalni crtež

Ako ponovo promotrimo Calderove skulpture i usporedimo to s takvim prvobitnim dizajnom na skicama, uočava se djelomični nedostatak pokretnih dijelova koje čine mobile. Osim što su elementi pozicionirani na baznoj osnovi koja se lagano pomiče, sami mobili u sebi bi trebali posjedovati više dijelova koji slobodno stoje i mogu dovesti do laganog pokreta.

Na početnoj skici redizajnirani su detalji kojima se postiže dodatni pokret koji korespondira za svaki dio tijela koji on predstavlja. Tako će na primjer prsti na prvobitnoj skici svaki dobiti poveznicu na kojoj stoje na baznom dijelu što će proizvesti veću mogućnost pokreta, za razliku on onoga prvobitno zamišljenog. Usta će naprimjer dobiti jezik koji se pomiče. Uši bi isto tako mogle biti manje, fiksirane na osnovici kako bi se lagano gibale poput životinje koja osluškuje svoju okolinu. Neki dijelovi spojeni su u novi dizajn, a neki elementi nisu posjedovali detalje koje bi mogli biti pokretni pa su izbačeni iz finalne izrade.

U ovim izmjenama potrebno je postići balans i smislenost pri odabiru elemenata koji će dobiti veću mobilnost.

Izrada rada bazira se na strukturi kićanki sačinjenoj od segmenata koji su smještena na vertikalnu osnovu. Kod klasičnih povijesnih kićanki koristili su se drveni geometrijski oblici s rupom u središtu. Oko tog elementa obavitala bi se pređa u raznim bojama ili efektne pređe, nekada i manji tkani elementi, znali su se doradivati i nekim drugim tehnikama nalik makrameu ili čipkarstvu na iglu. Kada bi se napravili segmentni, kroz njihov središnji otvor nizali bi se na konop koji je često kao završni segment imao rese pozicionirane na posljednji segment na kićanki. Potom se za krajnji dio konopa vezao čvor kako segmenti na njemu ne bi ispali kada bi se objesili.

Izrađeni radovi zadržavaju takvu temeljnu ideju njihovog izgleda. Nizanja elemenata na konop ili nešto slično. Svaki od elemenata bio bi nekako različit s drugačijim pristupu njegovom dizajnu, no da prati određenu temeljnu ideju izgleda rada kako bi svaki element mogao funkcionirati međusobno. Motiv nizanja elemenata razvijen je tako da se postigne jednostavno pomicanje tih individualnih elemenata. Cilj je postignuti mogućnost slobodnog nizanja elementa po želji, za razliku od klasičnih kićanki gdje su takvi elementi već bili nanizani na baznu vertikalnu pređu.

Takva vertikala na kojoj će oni stajati i treba na svome donjem kraju imati određeni graničnik ili čvor kako ne bi došlo do sklizanja i padanja naslaganih elemenata na njoj. Oblici na njoj trebaju funkcionirati tako da se mogu postaviti oko te baze i preslagivati po želji. Za tu funkciju oni bi trebali imati određeni otvor kroz koji bi se mogli izvući s vertikalne linije a bez rasplitanja donjeg čvora ili graničnika koji drži mobil u zraku.

Kod izrađenih radova takva opcija njihovog nizanje postizati će se tako da se oblici s vertikalnog konopa pomiču otvaranjem na njihovoj bočnoj strani, a ne kroz otvor u njihovom središtu odozgo, kakav je slučaj kod klasičnih kićanki. Oni mogu posjedovati sistem sličan kutiji sa sistemom za otvaranje na nekoliko pozicija na jednoj strani i s elementima za čvrsto zatvaranje na suprotnoj strani.

Oblici od kojih su građene klasične kićanke načinjeni su od drveta ili u moderno vrijeme plastike, no za ideju mobila i njihovog laganog pokreta ciljano se gleda pri odabiru materijala da on bude što je moguće lakši. U slučaju izvedbe skiciranih radova to je ključno jer bi oni bili nešto većih dimenzija od standardnih kićanki. Radeći ih od drveta stvorila bi se prekomjerna težina, ali i bespotreban utrošak resursa. Spomenuti dijelovi ionako su namijenjeni da služe samo kao baza koja se pokrije drugim materijalom i ne vidi u finalnom

radu. Vraćajući se na povijest mobila i slamnatih himela, sama konstrukcija elemenata mogla bi se bazirati na sličnoj skeletalnoj formi na koju bi se onda slagali plošni dekorativni elementi, koji bi stvarali dojam plohe u tradicionalnim drvenim elementima na koje bi se zatim daljim obradama obamitala pređa.

Slama naravno nije dovoljni čvrst materijal za nešto s čime je namijenjena određena interakcija. No u tehnici izrade slamnatih objekata vidljivo je korištenje prirodnih materijala koji imaju određenu fleksibilnost potrebnu za njihovo daljnje spajanje, savijanje i tkanje.

Takva svojstva posjeduju i razne grane kakve se primjenjuju pri izradi košara. Pri odabiru materijala u obzir se uzimala i njegova dostupnost u okolini autora. Zbog tih razloga izbor materijala se nakon istraživanja sveo na odbačeno granje te bambus koji raste na autorovom dvorištu. Ovalna struktura bambusa bila je pogodna da se lako izreže na sitnije uzdužne dijelove kako bi se dobilo više materijala za rad. Njihovim korištenjem iskoristio se materijal koji bi inače bio bačen u biootpad. Specifičnosti bambusa su takve da je fleksibilan za rad a kada se osuši stvrdne se.



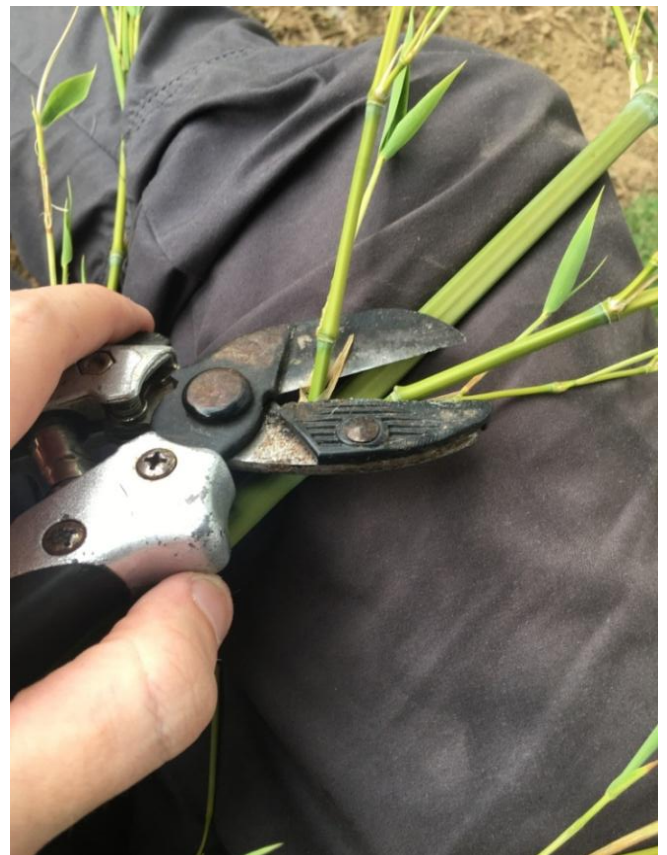
Slika 8 bambus prije odvajanja lišća i različitih deblina grana, vlastita fotografija

Izvori koji su korišteni u istraživačkom dijelu govore o preradi slame za izradu skulptura prvobitni postupak nakon skupljanja biljki i njihovog sušenja njihovo namakanje u vodi kako bi mu se vratila elastičnost i dobio pogodan materijal za izradu. Koji nije sklon pretjeranom pucanju, već se s lakoćom savija te omogućava njegovo oblikovanje po želji. U probnim fazama izrade bolje se prikazalo korištenje svježih biljaka koje su prirodno elastične. Mičući faze sušenja, te stavljanja tih suhих biljaka u vodu gdje bi trebale stajati neko vrijeme, ubrzalo je proces izrade dajući podjednake rezultate.

Na sakupljenim biljkama potrebno je odvojiti s bazne stabljike njene sporedne grane. One su nešto mekše no i dalje prigodne za rad i daju podjednaku čvrstoću kada se osuše. Takvo odvajanje vršilo se ručnim čupanjem kod tanjih grana, te rezanjem vrtlarskim škarama kod debljih grana. S tih sporednih grana trebalo je maknuti lišće koje je premekano za rad, te kada se osuši puca i mrvlji se. Tako da je lišće postao jedini otpadni materijal. Stabljike su same po sebi djelomično tvrde te ih je bio potrebno pažljivo saviti cijelom njihovom duljinom pazeći pritom da ne puknu.



Slika 9 ručno odvajanje najtanjih grana, vlastita fotografija



Slika 10 odvajanje nešto debljih grana škarama, vlastita fotografija



Slika 11 različite debljine grana bambusa, uskoredba količine grana različitih debljina sakupljenih iz dvije najdeblje grane, vlastita fotografija

Zatim, kako bi nastala željena skulpturalna forma, potrebno takve pripremljene materijale saviti u željene oblike. Spajajući njih nekoliko kako bi povećao čvrstoću. Takve svježe stabljike bile su savitljive nekoliko dana, tako da se njihova forma mogla popravljati sve dok se ne bi potpuno osušile. Nakon dva, tri dana mijenjaju boju u nijansu maslinasto zelene. S tom promijenim boje dolaze i druge njihove promijene. Postaju manje savitljive, no dalje ne pretjerano krute i mogu se raditi sitne prepravke u željenom obliku.

Krajeve formi šiju se koncem i vezanjem čvora stvara se čvrsti spoj koji drže tanje dijelove bambusa. Na isti način spajani su kraći dijelovi granja za osnovne većih. Pri izradi kreće se od polukružnih i kružnih elemenata koji formiraju dio rese koja se postavlja na konop. Polukrugovima su dodani lagano zaobljeni vertikalni dijelovi koji stvaraju kompleksnije forme.



Na to dodani su dekorativni elementi koji se razlikuju jedan od drugoga ovisno o dizajnu dijela rese. Tako su nekima dodani elementi sačinjeni od manjih krugova koji će formirati prste ili većih krugova za elemente kao ruke ili jezik.

Prvobitni dizajni kićanki nastali su referirajući se uglavnom na prstenaste forme kićanki te osmišljanje kako bi te željene forme izgledale i funkcionirale međusobno.



Slika 13 deblji bambus nakon odvajanja radi mogućnosti rada s njime, vlastita fotografija



Slika 12 razlike u debljim i tanjim granama bambusa iz bliza, vlastita fotografija

Širi dijelovi nisu se mogli savijati samo rukom. Za njih je bilo potrebno udaranjem čekićem razdvojiti ih na plohe. Udarajući od sredine prema prstenovima koji ih spajaju. Sličan princip se radi i u profesionalnoj izradi košara no u njima su te plohe rezane posebnim nožem kako bi se postigla jednakost.

Kako bi se pokretni dijelovi držali u balansu između dvije strane. Trebaju postojati podjednake raspoređenost težine kako oni ne bi padali samo na jednu stranu već kako bi se

lagano gibali, te stvarali pokret koji se i povezuje za mobilnom skulpturom. Dodana je težina posebno odabranim kamenjem kako bi se postigao željeni nagib elemenata. Kamenje se fiksirano šivanjem.



Slika 14 unutarnja konstrukcija od bambusa spajana ručnim šivanjem, prikaz životinjske šape, vlastita fotografija

Na bazu konstrukciju postavlja se papir s određenim efektima. Papir iako naizgled osjetljiv materijal ima mogućnosti postići veće čvrstoće. Tradicionalno su se takve tehnike koristile i za izradu odjevnih predmeta jer se može postići čvrstoća kakve posjeduju i tekstilne tkanine. Tekstil i papir oboje koriste vlakna u svojoj izradi samo sto vlakna za papir ne moraju imati ista svojstva koja ih čine pogodnim za dalju obradu poput uvijanja u pređe koja bi išla u proces tkanja. U papiru su vlakna, najčešće ona celulozna, međusobno spojena različitim

dodatnim medijima koji ih lijepi zajedno. Tradicionalno su se koristila razna prirodna ljepila dobivena prokuhavanjem određenih biljaka.

U radovima za takvu svrhu upotrebljiva se sintetički polietilen oksid (PEO). On ima funkciju spajanja vlakana no djeluje i na električnu nabijenost vodene kupelje te pravilno raspoređuje vlakna u vodi, kako bi se vlakna pri uranjanju okvira za papir ona ravnomjerno rasporedila na njega, bez formiranja pretjeranih grudica ili prevelikih praznih prostora bez vlakana.

Korišteni papir je otpadni papir za printanje, karton različitih načina proizvodnje i kvaliteta. Oni se prvo stavljaju u vodu i ručno trgaju na manje komade. Ovaj dio je potreban kako ne bi zapeli za masinu u sljedećoj fazi. Natrpani dijelovi miksani su u ovom slučaju štapnim mikserom s oštricama. Cilj je dobiti razdvojena vlakna koja su prigodna za rad. Takvi postupci rade se i drugim strojevima, klasičnim mikserima u kojima se prerađuje hrana, no i u profesionalnim strojevima koji brže i bolje razvlaknuju veće količine papirnatog materijala. Rad na takvim strojevima iziskuje znanje njihovim rukovanjem, no svakako ubrzaju postupak jer je preskače dio gdje se ručno usitnjuje papir, čak su prigodni i za razvlaknjivanje tkanina. Nešto što je zajedničko svim ovim postupcima je da se rade u vodi u kojoj plivaju papiri i kruže više puta do sistema rotirajućih oštrica koji ih usitnjavaju. Korišteni je alat ručnog miksera s oštricama. Nakon nekoliko minuta miksiranja dobivena su vlakna u njih su potom stavljena i pomiješana s vlaknima vune.

Cijela smjesa potom je bojadisana postupkom dodavanja pigmenta u vodu s fiksatorom. Za bojadisanje se koriste tekstilni sintetički pigmenti u prahu. Bojadisanje samih vlakana ili pređa ovisilo je u dizajnu, te samoj upotrebi. Za papire koristio se postupak načina bojadisanja vlakana za papir gdje se bojilo stavlja u samu smjesu vlakana u kojima se u vlastitom slučaju nalazila celuloza od recikliranih papira te vunena vlakna.



Slika 15 natrgani reciklirani papir u vodi, štapni mikser, vlastita fotografija



Slika 16 papir u vodi nakon miksiranja, nastaje vlaknasta pulpa prije dodavanja pigmenta, vlastita fotografija

Obojena smjesa vlakana pritom se stavlja u kupelj dovoljne širine, kako bi okvir za izradu papira mogao biti uronjen u nju. U njega se stavlja tvar sluzave strukture zvana neri koji se tradicionalno može dobiti od biljaka. U vlastitoj izradi upotrebio sam sintetički polietilen oksid (PEO) koji dolazi u prahu radi lakšeg skladištenja. Miješa se s vodom kada se želi upotrijebiti. On ima funkciju ljepila, no i mijenja električnu nabijenost u kupelji te pritom čini ravnomjernu raspoređenost vlakana. Kako bi se ona ravnomjerno rasporedili na okvir.

Njegovo korištenje pospješuje stvaranje vodikovih veza, poboljšanje distribucije vlakana; sprečava grudanje kod dugačkih vlakana, te pomaže pri formiranju tankih listova papira. Tijekom pripreme otopine postepeno se sipa prah u vodu uz stalno miješanje kako bi se onemogućio nastanak grudica. Zatim mora bubriti najmanje pola sata uz povremeno miješanje.

Kod izrade papira okvir se umače u kupelju s vlaknima. Zatim se pritišće na podlogu od netkanog tekstila. Podižući ga ostavlja vlakna na podlozi. Naredni papiri se suše. Sušenje papira traje otprilike jedan do dva dana. Ono ovisi o dimenziji izrađenog papira, no i o

lokaciji samog sušenja. Izrađeni papiru sušili su se vani na suncu. Vrijeme sušenja papira ovisi i o tome da li je papir prešan nakon završetka njegovog rada.



Slika 17 izrada papira, vidljiv papir sa podlogom, okvir za izradu i kadice u kojima su vlakna u vodi, vlastita fotografija

Prešanje papira isprobano je na nekoliko načina. Prvi i drugi način imaju isti postupak pripreme razlika je samo u metodi prešanja. Prva isprobana opcija je pritisak s ručnim alatima za zatezanje, a druga je s mehaničkom prešom. Priprema radova za prešanje vrši se tako da se zajedno stave podloga od netkanog tekstila i papir napravljenim na njoj na drvenu dasku dovoljno veliku da na nju stane površina podloge. Zatim se papir prekriva s namočenom iscijeđenom tkaninom kako bi ih zaštitio od direktnog kontakta s drvenom daskom. Potom se sve to prekrije još jednom daskom istih dimenzija. Nakon toga kreće prešanje.

Prvi način pritiska nije se pokazao kao najbolji jer ne pritišće potpuno ravnomjerno i jer pritisak nije jačine kakav bi se mogao postići na stroju. Mehaničkom prešom stvara se ravnomjeran pritisak na cijeloj površini papira i iz njega, no i iz podloge, iscjeđuje znatnu količinu vode. S njom se skraćuje postupak sušenja papira.



Slika 18 preša korištena tijekom izrade papira, vlastita fotografija

Osušeni papiri pažljivo se odvajaju od podloge kako ne bi došlo do njihovog traganja, kako što svaki papir mogu potrgati nagli pokreti ruke. Određene podloge za izradu tijekom izrade pokazale su se bolje od drugih, ovisno o glatkoći njihove površine. Oni nešto čupaviji netkani tekstili vlakna ostaju na jednoj strani proizvedenog papira. Takva vlakna pomalo i otežavaju odvajanje papira s podloge jer nastali papir za njih zapinje ili ih čupa ostajući zalijepljen na njih.



Slika 19 odvajanje papira od podloge nakon sušenja, vlastita fotografija

Za izradu radova koristi se osim reciklirane celuloze od papira i sirova vuna koju je prvobitno bilo potrebno oprati. Prije samog pranja sortiraju se tamnije vune zasebno od onih svijetlih. Pranju sam pristupio tako da sam u kupelj s vodom stavio vunu, pazeći da ne dođe do procesa filcanja. Oprana vlakna potrebno je iščešljati te pritom razvrstati ovisno o korištenju. Vlakna su služila ili za formiranje pređe ili ako su se koristili za papire posebno su odvojeni za takvu upotrebu.



Slika 20 sirova vuna u fazi čišćenja i potom češljanja, vlastita fotografija

Pristupajući materijalu kao tekstilnom, tijekom samog procesa izrade u standardna celulozna vlakna za papir mogu se staviti i ona tekstilna. Radi jačanja samih papira koja je potrebna radi zamišljenog rukovanja s radom, papir se učvršćuje.

Pri izradi takvog materijala, tradicionalno zvanog Morigami potreban je premaz koji se proizvodi u različitim recepturama. Za jačanje papira na ovim radovima koristi se konjac brašno od korijena biljke Glucomannan. Brašno je prvobitno potrebno miješati u vodi, te potom staviti na laganu termičku obadu od nekoliko minuta.

Sam premaz papira radi se tako da se smjesa nanosi u tankome sloju prvo na jednu stranu papira, pri svakom premazu potrebno je nabrati materijal, kao što je navedeno kako bi se osigurala elastičnost i dalo mogućnosti smjesi da prodre u srž papira. Nakon toga materijal se pažljivo izravna kako ne bi došlo do trganja, te se stavlja na sušenje. Zatim se nakon sušenja isti postupak ponavlja za drugu stranu papira. Obje faze poželjno je ponoviti nekoliko puta kako bi se povećala svojstva koje premaz daje, poput čvrstoće ili vodootpornosti koja ovisi i o debljini papira. Vlastiti cilj u postupku bio je primarno dobit svojstvo čvrstoće i elastičnosti nalik tekstilu koji čini materijal prigodan za šivanje.



Slika 21 prikaz faze premazivanja papira radi njihovog jačanja i mogućnosti šivanja, vlastita fotografija

Iako izvori govore o vodootpornosti premaza, ona nije takva na kakvu smo navikli od vodootpornih tkanina. Vodootpornost bi se mogla govoriti u kontekstu općenitih standardnih papira. Dovođenja u kontakt s vodom takav materijal se ne razvlaknuje iz prva no svakako voda stvara mogućnost da se uz određenu tlačnu silu papir raspadne. Nakon sušenja materijal se vraća na čvrstoću koja je bila prisutna prije postupka nanošenja vode. Takva reakcija



možda je i poželjna pošto to znači da se takvi materijali mogu s lakoćom ponovno pretvoriti u papire i reciklirati iako vizualno djeluju nalik nekom sintetičkom tekstilnom materijalu ili krućoj plastici kod debljeg premazivanja.

Deblji premaz prikazao se kao manje poželjan jer stvara krući materijal no učinkovit za prekrivanje rupa u kojima nakon sušenja formira prozirnu membranu. U njenoj unutrašnjosti vidljivi su mjehurići i nepravilna struktura. Vjerojatno se tradicionalno koriste još neki biljni premazi koji se spominju u literaturama u kombinaciji s ovime kako bi se dobila istinska vodootpornost sa svojstvima koji ne narušavaju čvrstoću samog materijala.

### 3.3 LIKOVNA ANALIZA REALIZIRANIH RADOVA

Svaki segment izrađene kićanke se može promatrati kao zasebni rad sa svojim pojedinačnim karakteristikama. Rad je u svojoj cjelini figurativan, pokazujući dijelove tijela imaginarnog lika nanizane jedan ispod drugoga. Svaki dio razlikuje se po boji i obliku istakne na njemu. Na svakom od dijelova takve istakne ponavljaju se kružno oko rada stvarajući simetriju u radu.

Korišteni materijal u izradi je papir, no ako pogledamo unutar rada vidjeli bi da je za njegovu izradu bio potreban i bambus spajan šivanjem pamučnim koncem koji formira čvrstu konstrukcijsku jezgru oko koje je stavljen ručno rađen papir. U papirima vidljivi su različiti materijali, ovisno o segmentu kićanke koji se analizira.

Segment kićanke nalik njuške divlje zvijeri u svojoj formi je zbijenog oblika dimenzija visine 17 centimetara i 37 centimetara promjera. U obliku prevladavaju u donjem dijelu izbočenja dvije spojene kugle ispod koje su pozicionirani zubi od vune. Gledajući kroz zube u unutrašnjoj primjećuje se papir tamno sive boje koji stvara dojam dubine a ujedno omeđuje i skriva špagu koja teče kroz skulpturu i drži ju u formi.

Plavo bojadisana vuna formira akcent iznad njih nalik na mačje brkove. Takav akcent pojavljuje se i na vrhovima ušiju, no u prirodnoj bijeloj boji vune. Trokutaste uši lagano se njišu na bočnim stranama objekta stvarajući dinamiku.

Na dijelovima iz kojih izlaze ti mobilni elementi pojavljuju se i šupljine koje omogućavaju lakšu pokretnost, no oni daju i uvid u unutrašnju konstrukciju koja je prirodne boje bambusa.



Slika 22 segment kićanke nalik njuške divlje zvijeri, vlastita fotografija



Slika 23 segment kićanke nalik njuške divlje zvijeri, vlastita fotografija



Slika 24 segment kićanke nalik njuške divlje zvijer, detalji, vlastita fotografija

Segment koji je nalik donjoj čeljusti dimenzija 22 centimetara visina i 34 centimetra promjer. U gornjem dijelu sačinjavaju zubi izrađeni od vune prirodnog kolorita. Trokutasti oblik zubiju završava u vertikali vunene pređe koja se slobodno savija pri vrhu. Između dva takva zuba nalazi se plošno istanjen segment nalik jeziku. Po njegovoj sredini vidljiv je šav vunene pređe.



Slika 25 segment nalik donjoj čeljusti, vlastita fotografija



Slika 26 segment nalik donjoj čeljusti, vlastita fotografija

Jezik je u kontrastu s ostatkom papira na ovom elementu kićanke. Kontrast je u boji u kojemu se komplementiraju topla roza i hladni tonovi tirkizno zelene i svijetlo plave. Pronalazimo kontrast i u reljefnosti površine, gdje je jezik gladi. Tekstura tirkiznih papira doima se reljefnom zbog piljevine koja je dodana u njega tijekom njegovog stvaranja. Hrapava površina tamnozelenih tonova u kontrastu su s naizgled mekšom svijetlo plavom bojom koja lagano izvire iz njih.

Te dvije teksture i boje međusobno se miješaju na radu. Iz svijetloplave izvire tamni krugovi. Na njima se uočavaju i smeđe teksture koje stvara piljevina u papiru. Mrlje su za razliku od prethodnog dijela, pravilno raspoređene po površini. Kružne forme koje se granaju poredane u nizu. Prevladava tamnija zelena boja koja je čak prodire i ispod svijetlo plave akcenti na radu su rozi tonovi koji ističu dijelove poput nosa, unutrašnjosti uha ili istaknutih zubiju.



Slika 27 Dio kićanke "Zelena ruka" pogled odozgo, vlastita fotografija

Treći dio kićanke je oblik zelene ruke. Valjkasti objekt dimenzija je 13 centimetara visine i 100 centimetara širine. Na bočnim stranama ima dvije formacije nalik ruci. Na njihovim krajevima pojavljuju se izduljeni prsti koji se lagano ljuljaju. Takav raspored stvara horizontalnu kompoziciju. Papir od koje je načinjena u svojoj teksturi i ima raznovrsne pređe koje izvire iz nanosa zeleno obojenih vlakana. Na vršnoj strani ruke su završeci koji se uvijaju u pređu poput noktiju. Vuneni materijal formira i spirale na ovalnoj strukturi svakoga prsta upućujući na „zglobove“. Iznad prstiju nalazi se reljefni detalj u tamnijoj zelenoj boji.

Šesterokuti različnih dimenzija raspoređeni su po plohi, formiraju neravnu teksturu sličnu ljuskama.



Slika 28 "Zelena ruka" detalj, vidljivi prsti sa vunenim detaljima, vlastita fotografija



Slika 29 "Zelena ruka" detalj, vidljiv reljef, Vlastita fotografija



Slika 30 dio kićanke nalik torzu, prikaz odozgo, vlastita fotografija

Četvrti dio nalik je torzu dimenzija visine 56 centimetara i promjera 38 centimetara. Naglašene je vertikalne kompozicije. Valjkasti oblik nadograđen je izbočinama na bočnim stranicama iz koje izlaze vijugavi objekti nalik rukama ili životinjskim šapama. Vrh ruke istaknut je sirovom vunom koja svojim prirodno formiranim vijugama uokviruje ruku.



Slika 31 dio kićanke nalik torzu, vidljiv rejef, vlastita fotografija

Preko tih vijuga na papirnatom materijalu izrezana je bordura stiliziranih vunениh vijuga. Takva slična stilizacija vune pronalazi se i na prednjoj strani u gornjem dijelu objekta. Ondje su u redovima raspoređene vijuge koje su u ulegnutom reljefu formirane na površini papira. Cijelu plohu papira s njima omeđuje vidljivi šav u koji je smještena vuna iste vijugaste formacije kao i ona na bočnim izbočinama.

Papir stvara meku plohu, no dodatne obrade koja zahtijeva gužvanje materijala naglašava oštre rubove stvarajući sjene koje daju naglasak naborima na njima. Takva tekstura najviše dolazi do izražaja u središnjoj plohi ovoga segmenta. Na vrhovima šapa nakaze se i konkavne forme u svijetlo plavoj boji koje repliciraju oblik jastučića na životinjskim šapama.



Slika 32 različiti dijelovi spojeni u kićanku

#### 4.ZAKLJUČAK

Kićanke imaju mnoge funkcije koje su se razvijale kroz povijest. Njihove upotrebe variraju u značaju od samo estetske pa sve to sakralnih vjerovanja u kojima kićanke imaju ključni značaj u tjeranja zlih sila.

Viseće forme imaju varijacije i van konteksta tekstila. U modernoj umjetnosti pokrenuta je njihova izrada u mobilnoj skulpturi koje i u današnje vrijeme potiču na inspiraciju. Njihov najistaknutiji predstavnik Alexander Calder imao je još uz sebe nekoliko autora koji su se tada, kao prvi počeli time baviti. Man Ray koji ih proizvodi u kontekstu svojih fotografija i Aleksandr Rodchenko koji do njih dolazi kroz konstruktivizam. Iako ti autori dovode mobile u kontekst moderne umjetnosti mobilne skulpture sežu i dalje u povijest s navedenim



himmelima ili balansirajućim predmetima koje su dio svakodnevnoga života u određenim kulturama.

Prolazeći kroz fazu izrade istražuju se različiti materijali, te dobivaju ideje koje mijenjanju originalni prvobitni dizajn prikazan na prvobitnim skicama. Susret s novim tehnikama daju uvid autoru u drugačije načine izrade i upućuju ga tijekom istraživanja prilikom formiranja budućih radova.

Promatrajući povijesne izvore dolazi se do skice rada. Povijesni izvori utječu na odabir materijala za rad. Tu doprinose slamnati himmeli koji vode realizaciju prema odabiru elemenata u dizajnu, poput unutarnje konstrukcije koja se mijenja od prvobitne ideje žice ili plastične konstrukcije u ekološki materijal bambusa. Korišteni bambus i reciklirani papir, te dodaci u papiru poput piljevine ili otpadnog tekstila utječu na izradu radova.

Pronađene kićanke figurativnog oblika spajaju se u radu s formama nizanja dijelova na špagu kao što su građene klasične kićanke. Uzimajući pritom u uvid interakciju između rada i promatrača koji ima mogućnost postati aktivni sudionik u izradi finalnog rada, raspoređujući ga po želji.

Spajajući značenja kićanki i određenih tradicionalnih mobila koji su bili preteći skulpturama 20. stoljeća, te inspiracija raznovrsnih groteska te njihove simbolike u radovima nastaje koncept koji dijeli obilježja svih navedenih inspiracija.

## 5. POPIS LITERATURE

1. Poirier ,Mattheiu; *Suspension A HistoryofAbstractHangingSculpture 1918-2018*, Oliver MalingueSkira, Paris, 2018
2. Foresta, Mary; Foster, Stephen C.; Lkuver, Billy; Martin, Julie; Naumann, Francis:*Perpetualmotif : the art of Man Ray*,Abbeville Pr; New York ,1989
3. Lodder, Christina, *Ruski konstruktivizam*, Yale University Press, New Haven, 1983
4. Rickey, George; *Constructivism; originsandevolution*,G. Braziller, New York, 1967
5. Maillard, Robert: *Riječnih moderne skulpture*, New York, Tudor Pub. Co, 1962
6. Baal-Teshuva, Jacob: *Calder, 1898-1976*,Koĉn ; New York : Taschen, 1998
7. Quin, Scala: *Collectables: 20th CenturyClassics*, Fox Chapel Publishing,Mount Joy, PA, 2013
8. Provenzo, Eugene ; ProvenzoAsterie B: : *Thehistorianstoybox* Prentice Hall, New Jersey, 1979
9. White,Gwen;*Antique Toys andTheirBackground,,* ARCO Publishing, London,1971, str. 171
10. Hulan, Richard H.: *GoodYule :the pagan roots of nordic Christmas customs*, American Folklife Center, LibraryofCongress, Washington, D.C. ,1988
11. Welch, Nancy; *Tassels : the fanciful embellishment*, Asheville, N.C. : LarkBooks 1992
12. Benton, Janetta Rebold: *Holy terrors : gargoyles on medievalbuildings* ,Abbeville Press, New York,1997
13. Valenstein,Suzanne, *Cosmopolitanism inthe Tang Dynasty*, Metropolitan Museumof Art, New York ,2007
14. Hunter, Dard:*Papermaking : the history and technique of anancient craft*, DoverPublications, New York, 1978
15. Hughes, Sukey: *Washi the world of japanese paper*, Kodansha International ,Japan, 1978
16. Carey,Jacqueline: *Samurai Undressed*, CareyCo,Devon, UK 1995
17. Cunningham, Patricia Anne; Lab Voso, Susan: *Dressand Popular Culture*,Popular Press, Bowling Green State University, Ohio, 1991

## 6. POPIS VIZALNIH IZVORA

Slika 1 Opstrukcija, Man Ray, kolekcija Marion Meyer iz: Klein, Mason; *Alias Man Ray : the art of reinvention*, New Haven : Yale University Press, 2009, Str 138

Slika 2 spiralna konstrukcija 12, Aleksandr Rodchenko, 1920, MOMA, <https://www.moma.org/collection/works/81043>, pristupljeno: 20.7.2024.

Slika 3 slamnata tradicionalna dekoracija himmeli, autor fotografije Spekozols [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Latvie%C5%A1u\\_puzurs.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Latvie%C5%A1u_puzurs.JPG), pristupljeno 15.6.2024

Slika 4 Kičanka u obliku čovjeka, 17, stoljeće, Italija, dar Mrs. J. Pierpont Morgan, Muzej umjetnosti Metropolitan, New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221218>, pristupljeno 15.6.2024

Slika 5 Kičanka u obliku zvijezd, 17 stoljeće, Italija, dar Mrs. J. Pierpont Morgan, Muzej umjetnosti Metropolitan, New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/221233>, pristupljeno 15.6.2024

Slika 6 prve skice 1, autorski digitalni crtež

Slika 7 prve skice 2, autorski digitalni crtež

Slika 8 bambus prije odvajanja lišća i različitih deblina grana, vlastita fotografija

Slika 9 ručno odvajanje najtanjih grana, vlastita fotografija

Slika 10 odvajanje nešto debljih grana škarama, vlastita fotografija

Slika 11 različite debljine grana bambusa, uskoredba količine grana različitih debljina sakupljenih iz dvije najdeblje grane, vlastita fotografija

Slika 12 razlike u debljim i tanjim granama bambusa iz bliza, vlastita fotografija

Slika 13 deblji bambus nakon odvajanja radi mogućnosti rada s njime, vlastita fotografija

Slika 14 unutarnja konstrukcija od bambusa spajana ručnim šivanjem, prikaz životinjske šape, vlastita fotografija

Slika 15 natrgani reciklirani papir u vodi, štapni mikser, vlastita fotografija

Slika 16 papir u vodi nakon miksiranja, nastaje vlaknasta pulpa prije dodavanja pigmenta, vlastita fotografija

Slika 17 izrada papira, vidljiv papir sa podlogom, okvir za izradu i kadice u kojima su vlakna u vodi, vlastita fotografija

Slika18 preša korištena tijekom izrade papira, vlastita fotografija

Slika 19 odvajanje papira od podloge nakon sušenja, vlastita fotografija

Slika 20 sirova vuna u fazi čišćenja i potom češljanja, vlastita fotografija

Slika 22 prikaz faze premazivanja papira radi njihovog jačanja i mogućnosti šivanja, vlastita fotografija

Slika 23 segment kićanke nalik njuške divlje zvijeri, vlastita fotografija

Slika24 segment kićanke nalik njuške divlje zvijeri, vlastita fotografija

Slika 25 segment nalik donjoj čeljusti, vlastita fotografija

Slika26 segment nalik donjoj čeljusti, vlastita fotografija

Slika 27 Dio kićanke "Zelena ruka" pogled odozgo, vlastita fotografija

Slika 28 "Zelena ruka" detalj, vidljivi prsti sa vunanim detaljima, vlastita fotografija

Slika 29 "Zelena ruka" detalj, vidljiv reljef, Vlastita fotografija

Slika 30 dio kićanke nalik torzu, prikaz odozgo, vlastita fotografija

Slika31 dio kićanke nalik torzu, vidljiv rejef, vlastita fotografija

Slika 32 različiti dijelovi spojeni u kićanku