

Umjetnici manirizma kao poticaji za likovne aktivnosti s djecom predškolske dobi

Alerić, Antonija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:747631>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-31**

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ**

Antonija Alerić

**UMJETNICI MANIRIZMA KAO POTICAJI ZA LIKOVNE
AKTIVNOSTI S DJECOM PREDŠKOLSKE DOBI**

Diplomski rad

Zagreb, rujan 2022.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ**

Antonija Alerić

**UMJETNICI MANIRIZMA KAO POTICAJI ZA LIKOVNE
AKTIVNOSTI S DJECOM PREDŠKOLSKE DOBI**

Diplomski rad

Mentor rada: prof. dr. art., Antonija Balić

Zagreb, rujan 2022.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Nastanak manirizma.....	2
2.1. Osobine manirizma.....	3
2.2. Manirizam u slikarstvu i umjetnici manirizma.....	4
3. Hieronymus Bosch.....	6
3.1. Horror vacui Hieronymusa Boscha.....	7
4. Jacopo de Pontormo.....	11
4.1. Senzibilnost manirizma.....	13
5. Sofonisba Anguissola.....	14
5.1. Portretno slikarstvo manirizma.....	15
6. Giuseppe Arcimboldo.....	17
6.1. Alegorijski portreti.....	18
6.2. „Četiri godišnja doba” i „Četiri elementa”.....	22
7. Umjetničko djelo kao poticaj dječjeg likovnog stvaralaštva.....	28
7.1. Likovne aktivnosti s djecom potaknute manirističkim slikarstvom.....	29
7.2. Dječji crteži – obavljene aktivnosti u vrtiću.....	30
8. Zaključak.....	41

Sažetak

Maniristički pokret je nastao u kasnom razdoblju visoke renesanse u umjetnosti. Pojavio se u Italiji i trajao između 1520. do 1580. Često ga se nazivalo „anti klasičnim“ pokretom, a istaknuo se idealizacijama tema, isceniranim i preuveličanim prikazima. U umjetničkom kontekstu pojam manirizma potječe od Vasarija, a u uobičajenoj je uporabi i mnogo ranije u književnim i društvenim kontekstima. Vasari rabi „maniera“ kao ekvivalent za „stil“. Osobine manirizma zahtijevaju staloženost, profinjenost, sofisticiranost, istančanost i umjetnička djela koja su selektivna i idealizirana. Istaknuti slikari koji su djelovali u razdoblju manirizma i koji su u ovome radu predstavljeni djeci predškolskoga uzrasta kroz likovne aktivnosti su Hieronymus Bosch, Jacopo de Pontormo, Sofonisba Anguissola i Giuseppe Arcimboldo. Hieronymus Bosch je poznat po djelima u kojima je prevladavao „horor vacui“ ili „strah od praznog prostora“. Jacopo de Pontormo je u svome slikarstvu napravio prijelaz iz klasičnog uobičajenog izraza manirizma do novog stila senzibilnosti manirizma. Sofonisba Anguissola je bila najveća žena koja je stvarala u razdoblju manirizma i bila je netipična u svome probijanju do slave jer nije dolazila iz obitelji umjetnika, a ženama je tada u tom slučaju bilo zabranjeno da postanu šegrti majstora umjetnika. Ona je bila poznata po portretnome i autoportretnome slikarstvu. Giuseppe Arcimboldo je bio obožavan među svojim suvremenicima te je imao čudesan pristup portretnome slikarstvu, prilazio mu je alegorijski. Najpoznatiji je po svoja dva opusa slika „Četiri godišnja doba“ i „Četiri elementa“ u kojima je alegorično prikazao suverenike carskog habsburškog dvora. Djeca predškolske dobi su se upoznala s pokretim manirizma i njegovim osobinama, promatrala umjetnička djela od navedenih umjetnika, te bila inspirirana da se likovno izraze.

Ključne riječi: manirizam, umjetnici, likovne aktivnosti, Hieronymus Bosch, Jacopo de Pontormo, Sofonisba Anguissola, Giuseppe Arcimboldo, dječje likovno stvaralaštvo

Summary

The Mannerist movement arose in the late period of the High Renaissance in art. It appeared in Italy and lasted between 1520. and 1580. It was often called the "anti-classical" movement, and it stood out for its idealization of themes, staged and exaggerated depictions. In an artistic context, the term mannerism originates from Vasari, and it was in common use much earlier in literary and social contexts. Vasari uses "manner" as an equivalent for "style". The characteristics of Mannerism require poise, refinement, sophistication, refinement, and works of art that are selective and idealized. Prominent painters who worked in the Mannerism period and who are presented to preschool children through art activities in this work are Hieronymus Bosch, Jacopo de Pontormo, Sofonisba Anguissola and Giuseppe Arcimboldo. Hieronymus Bosch is known for works in which "horror vacui" or "fear of empty space" prevailed. In his paintings, Jacopo de Pontormo made a transition from the classic, common expression of Mannerism to a new style of Mannerism sensibility. Sofonisba Anguissola was the greatest woman who created during the Mannerism period and was atypical in her rise to fame because she did not come from a family of artists, and women were then forbidden to become apprentices to master artists in such cases. She was known for portrait and self-portrait paintings. Giuseppe Arcimboldo was adored among his contemporaries and had a wonderful approach to portrait painting, he approached it allegorically. He is best known for his two works of paintings "Four Seasons" and "Four Elements" in which he allegorically depicted the sovereigns of the Imperial Habsburg court. The preschool children were introduced to the Mannerism movement and its characteristics, observed works of art by the aforementioned artists, and were inspired to express themselves artistically.

Key words: mannerism, artists, art activities, Hieronymus Bosch, Jacopo de Pontormo, Sofonisba Anguissola, Giuseppe Arcimboldo, children's art creation

1. Uvod

Maniristički pokret u umjetnosti krasi mnoge utjecajne karakteristike koje su obilježile kasne godine razdoblja visoke renesanse. Pojavivši se u Italiji i trajavši čak 60 godina u razdoblju između 1520. do 1580., pokret je izazvao mnoge reakcije, često ga se nazivalo „anti klasičnim“ pokretom, a karakteristike po kojima se posebice istaknuo bile su velika idealizacija tema, iskrivljeni ljudski oblici, iscenirani, namješteni i pomalo neprirodni, ukočeni pokreti, preuveličavanje, poziranje, pretrpane i kaotične kompozicije, nervozne i nestalne linije, oštra paleta boja i dvosmislen prikaz prostora. Manirizam se osim navedenoga dičio i kultiviranom intelektualnom profinjenošću, a upravo taj aspekt bi mogao navesti da se zaključi da bi zbog toga bio previše udaljen od dječjeg likovnog stvaralaštva ili neshvatljiv prosječnom djetetu. Međutim, kada se uzme u obzir dječje likovno stvaralaštvo čija su obilježja sloboda izričaja, nesputana mašta, kaos na platnu, nestalnost linija, sanjivost i nedorečenost, a opet konkretna isceniranost i neprirodna namještenost likova na slici, pa i idealiziranje i uljepšavanje viđenoga u stvarnome svijetu, može se reći da je manirističko slikarstvo bliže dječjem likovnom stvaralaštvu nego bi se pomislilo na prvu. Cilj ovog rada je upoznati djecu predškolske dobi sa istaknutim slikarima koji su djelovali u razdoblju manirizma, te ih potaknuti na likovno izražavanje inspirirano djelima manirističkih umjetnika i umjetnica, točnije djelima njih izabranih četiri - Hieronymusa Boscha, Jacopa de Pontorma, Sofonisbe Anguissole i Giuseppea Arcimbolda. Svaki od ovih umjetnika je imao svoj distinktivni maniristički način stvaranja zbog čega su se iz svačijeg od njihovih opusa mogle osmisliti različite aktivnosti. Međutim, svima im je zajedničko ono ključno što manirizam predstavlja, a to je istančanost, intenzivnu ljepotu stila, uglađenost, ideal, staloženost, gracioznost, šarm, spontanost i karizmu koja privlači pažnju kolektivnog društva. Manirizam je u tom smislu vrlo lako duboko doživjeti, kao što su ga i doživjeli mnogi koji su se susreli s njime u razdoblju njegova nastanka pa je stoga on iznimno plodna tematika za inspiraciju likovnog stvaralaštva i kreativnog izričaja djece.

2. Nastanak manirizma

Manirizam je pojam koji zahtijeva prilično pažljivu definiciju zbog toga što se za razliku od rane ili visoke renesanse, a kasnije i baroka, ne može izjednačavati strogo sa nekim vremenskim razdobljem niti koristiti kao ekvivalent i definicijsku oznaku za sva djela proizvedena u određenom vremenskom okviru. Manirizam je mnogo selektivnija definicija jer je oznaka samo za određena djela određene vrste koje su proizveli određeni umjetnici između 1520. i 1590. godine i to samo u pojedinim dijelovima Italije. Termin sam je nastao 1920-ih jer su stare podjele visoke renesanse i baroka ostavile široki korpus talijanske umjetnosti 16. stoljeća koji se nije mogao ispravno uključiti ni pod jedno poglavlje ne praveći stilsku besmislicu od obje definicije. (L. Murray, 1967)

Savršena vremenska oznaka kasne renesanse postoji u Njemačkoj i ona bi doista bila daleko bolji naziv za umjetnost proizvedenu poslije 1520. koja je rezultirala općom uporabom pojma „manirist”. Kasnijih godina vidljivi su odlučni naponi da se manirizam uže definira, ali to je teško u slučaju ako se ne može u potpunosti odvojiti od veze sa samim razdobljem i od ograničenosti na stil, kao što se djelomično dogodilo sa zbunjujućim oblikovanjem „Quattrocento manirizma” koji se ponekad koristi za opisivanje određenih aspekata Botticellija i Filippina. U umjetničkom kontekstu pojam manirizma potječe od Vasarija, a u uobičajenoj je uporabi i mnogo ranije u književnim i društvenim kontekstima. Vasari rabi „maniera” kao ekvivalent za „stil” u apsolutnom smislu (u stilu), a u prenesenom značenju kao kvalitativni sud (u lijepom stilu) u kojem smislu je u savezu sa riječi „gratia” što znači gracioznost, ljepota, lakoća, šarm, dopadljivost, spontanost i ostali poželjni estetski ekvivalenti onih društvenih kvaliteta koje Castiglione u "Dvorjanu" smatra bitnim za dobre manire te ugledno ponašanje i predstavljanje u društvu. Kasnije, vjerojatno zato što se pojam pomalo srozao društveno te se počeo izjednačavati sa izvještačenošću ponašanja, pretvaranjem i snobovskim ponašanjem, pojam se kritizirao u 17. stoljeću. Bellori je smatrao pojam „manieri” nepoželjnom kvalitetom i neprijateljem prema istinskom predstavljanju prirode. U ovome smislu Vasarijeva primjena riječi „maniera” se počela koristiti kao opis vrste stila koju je on sam prakticirao i koju je 17. stoljeće, a taj stil se razvio iz kasnog Rafaelovog stila i karakterističan je za specifičnu vrstu umjetnosti nastalu u Rimu i Firenci nakon 1520. (L. Murray, 1967)

2.1. Osobine manirizma

Naziv „manirizam” koji je dan tom razdoblju, izveden je iz osobine koja se izdvaja, ubrzo nakon dotičnog razdoblja, kao najviše karakteristična za njega, i od osobine koja se cijeni prije i tijekom tog razdoblja. Dakle, okrenuti se traženju tendencija u umjetnosti 16. stoljeća koje bi opravdano mogle biti nazvane manirističkim, značilo bi zahtijevati da one budu natopljene manijerom i nikako obilježene svojstvima kao što su napetost, brutalnost, nasilje i otvorena strast. Prema Johnu Shearmanu (1967) osobine manirizma zahtijevaju staloženost, profinjenost, sofisticiranost, istančanost i umjetnička djela koja su uglađena, selektivna i idealizirana daleko od prirodnog - kao biljke u stakleniku, uzgajane vrlo pažljivo. Manirizam bi, po tradiciji, trebao govoriti jezikom srebrnog jezika, artikuliranim, iako neprirodnim; trebao bi predstavljati ljepotu, a ne nesuvislost, prijetnju i očaj; manirizam je, jednom frazom, stilski stil. (J. Shearman, 1967) Manirizam se može prilično lako prepoznati i definirati: općenito se izjednačava sa usredotočenjem na akt, često u bizarnim i zakrivljenim pozama, sa izložbenim subjektom ili namjerno nejasnim ili obrađenim tako da ga se postaje teško razumjeti - glavni incident slike gurnut u pozadinu ili preplavljen nebitnim figurama koje služe kao izgovori za iskazivanje virtuoznosti u slikanju figura; s krajnostima perspektive, iskrivljenih proporcija ili mjerila - figure zaglavljene u premali prostor tako da se dobiva dojam da svako kretanje probija okvire prostora slike; sa živim shemama boje, neskladnim kontrastima i korištenjem boja, ne u opisne ili naturalističke svrhe, već kao snažan dodatak emocionalnom utjecaju slike. (L. Murray, 1967) U gotovo svim varijantama stila „maniera” postoji zajednički nazivnik, prepoznatljiv unatoč mnogim različitim načinima na koje može postojati, a to je efekt svjesne obmane ili izvještačenosti, uočljive osobito u obliku te obično i u sadržaju. To je kvaliteta koja poziva na komentar, obično kritički usmjeren, da su ta djela manirana tj. neprirodna ili usiljena. (S. J. Freedberg, 1971.) Prema Shearmanu maniera i s njom povezana obilježja i ideali izoliraju u umjetnosti 16. stoljeća važnu struju, i to onu koja je živahna, produktivna, inventivna i intenzivne ljepote te smatra da bi se moralo vratiti izvornom značenju manirizma, zadržavajući pritom sve što se već dobilo od njega kroz povijest, ali uzeti u obzir i novije pozitivnije interpretacije stila bez predrasuda, kako mu je i primjereno pristupati. Shearman spominje i da je manirizam od svih stilskih pravaca najranjiviji na promjene ukusa jer on traži da mu se promatrač divi te počiva na mnogim reverzibilnim uvjerenjima, primjerice da postoji idealna

ljepota, da je poželjno izrazavati lakoću, da izobilje forme i ukrasa pruža ugodu oku i stimulira um. Za 17., 18., 19. i 20. stoljeće manirizam je bio beznačajan i bio je shvaćen jedino kao izopačenost i dekadencija i te su predrasude dovele do pogrešne primjene termina, ali i odgodile uvažavanje istinskog manirizma kao pokreta. Danas se na manirizam gleda kroz pozitivniju prizmu koja omogućuje priznanje da je umjetnost manirizma jednako legitimna kao i bilo koje druge umjetnosti te da su iz tog pokreta stvorena djela najveće ljepote i vitalnosti. (M. Dvorak, 2000.)

2.2. Manirizam u slikarstvu i umjetnici manirizma

Umjetnost manirizma se razvila od velikih srednjovjekovnih uzora te je bila stilistička reakcija Pontorma, Bronzina, Rossa Fiorentina i drugih. Manirizam nije ostao samo pitanje stila, već je postao životna praksa što potpuno zaokuplja egzistenciju umjetnika, kao što su primjerice Pontormova sumornost i Bronzinova malaksala ekscentričnost. Kada se prosječnome umjetniku maniristu oblik postavlja kao nadopuna stvarnosti, tada oblik postaje osnovna jezgra njegova naglašeno individualističkog stava prema svijetu; ali riječ je više o izobličanju nego o obliku. S manirizmom umjetnik gubi izravan pogled na svijet, te iz tog položaja gleda stvarnost koja mu bježi nedokučivim putovima izvan njegove sfere utjecaja. (A.B. Oliva, 2006) Nadalje Oliva navodi kako manirizam postaje težnja prema osobnom i subjektivnom iskustvu i bori se protiv objektivne izvjesnosti renesansnog razuma, a mnoštvo djela u Palazzo Strozzi svjedoči o takvom stavu, pokazujući kako prostor nalazi mnogo pravaca i raznolikost smjerova koji na slici stvaraju atmosferu bijega, rasutosti i neizvjesnosti. Suvremena umjetnost preuzima takve teme od manirizma, primjerice misao o krizi, ali izvrće njezinu urođenu dramu. Nadalje talijanska transavangarda (Chia, Cucchi, Clemente, De Maria, Paladino i mladi umjetnici) razvija takav izraz koji se zove neomaniristički stav, a on ima različite i složene ishode, te može potvrditi rezultate samo u odnosu na slikarsku tehniku. U svima prevladava smisao za umjetnost koja se smješta ili na prijelaznosti ili neprijelaznosti. Prva prijelaznost proizlazi iz izražajnosti manirizma koji to čini na svesrdan način, te na način koji nije hermetički ili naprosto pojmovni, dakle kroz emotivnu komunikaciju napetog stanja na slici. Druga neprijelaznost proizlazi iz posebnoga unutrašnjeg stanja umjetnosti, a ona se sastoji u tome da je ona plod jedne jezične prirode i prelazi društveni

međuprostor, te u tom smislu djela tih umjetnika ne sadrže nimalo improvizacije. (A.B. Oliva, 2006) Uglavnom se slikarstvo i kiparstvo manirizma udaljava od skladnih proporcija koje su tipične za renesansu, one se izdužuju, a svjetlo i sjena su uznemireni, neprirodni, kao i boje koje više nisu onakve kakve nalazimo u prirodi, nego postaju slobodnije i proizvoljnije. Prve naznake tog nemira i odstupanja od prirodnoga vide se u djelima Rossa Fiorentina i Jacopa Pontorma koji su djelovali uglavnom između 1520. i 1560. i na koje su utjecali Michelangelo, Bronzino i Tintoretto. Parmigianino (1503. – 1540.) s druge strane slika otmjene likove vretenastih proporcija kao što je Dugovrata Madonna. Najbolji prikaz manirističkog pogleda na svijet je njegov Autoportret u konveksnom ogledalu – ruka je uvećana i disproporcionalna te je u prvom planu i u suprotnosti s renesansnim shvaćanjem o nepromjenjivosti ljepote. Vrijedno i zanimljivo je naglasiti da je manirističko doba vrijeme kada žene po prvi put ostvaruju umjetničku slavu. Jedna od prvih je kiparica iz Bologne Madonna Properzia de' Rossi (1490. – 1530.), a daleko najslavnija žena slikarica manirizma je bila Sofonisba Anguissola (1532. – 1625.). Ona je bila službena slikarica španjolskog kralja Filipa II. Sljedeći vrijedan spomena slikar je venecijanski slikar Jacopo Robusti Tintoretto (1518-1594) je jedan od najdramatičnijih umjetnika u europskoj umjetnosti. Na njegovim slikama velikih kompozicija kao što je primjerice Posljednja večera prisutni su bljeskovi svjetlosti i boja, te je prepuna manirističke uznemirenosti i deformiranja oblika što tvori čudesnu sintezu realnosti i nerealnosti. El Greco (1541. - 1614.) je posljednji veliki maniristički slikar. Njegovo najpoznatije djelo je Pogreb grofa Orgaze. Ta slika predstavlja deformirane likove u igri boja i vijugavih izduženih formi, te predstavlja mistični zanos. El Greco postiže jak efekt prožimanja volumena i prostora, a likovi su mu izrazito vijugavi, izduženi, te lomljeni jakim bojama, svjetlošću i sjenama izgledajući veličanstveno i uzvišeno kao što se može vidjeti na primjeru Uskrsnuća Kristova. Još dva važna i poseban slikara koja će se spominjati u ovome radu su Giuseppe Arcimboldo i Hieronymus Bosch. Arcimboldo je slikar savršene tehnike te osebujnog i originalnog manirističkog stila koji je djelovao pretežno u Pragu između 1560. i 1590., a Bosch je bio najčuveniji umjetnik fantastičkih prikaza u zapadnoeuropskoj umjetnosti djelujući na prijelazu iz renesanse u manirizam.

3. Hieronymus Bosch

Vrlo malo se zna o povijesti i osobnom životu Hieronymusa Boscha. Iza sebe nije ostavio pisma ili dnevnike, a ono što je prikupljeno o njemu preuzeto je iz kratkih referenci u općinskim zapisima 's-Hertogenboscha, njegova rodnog grada u Nizozemskoj, glavnog grada pokrajine Sjeverni Brabant. Čak ni umjetnikov datum rođenja nije određen s bilo kojim stupnjem pouzdanosti, procjenjuje se na godinu 1450. zbog rukom nacrtanog portreta (vjerojatno autoportreta) koji je nastao neposredno prije njegove smrti 1516., a koji prikazuje umjetnika u poodmakloj dobi, vjerojatno u kasnim šezdesetima. Ime mu potječe od njegovog rodnog mjesta, 's-Hertogenbosch, koje se obično naziva "Den Bosch" ("šuma"). Bosch je rođen u tom gradu i cijeli je život živio tu, na jugu današnje Nizozemske, u to vrijeme u sastavu Burgundske Nizozemske. Godine 1463. čak 4000 kuća u gradu uništeno je u katastrofalnom požaru kojemu je vjerojatno svjedočio tada mladi Bosch. Za života je postao vrlo popularan slikar i često je bio tražen za narudžbe u inozemstvu. Njegov djed, Jan van Aken (umro 1454.), bio je slikar i prvi put se spominje u zapisima 1430. godine. Poznato je da je Jan imao pet sinova, od kojih su četiri također bili slikari. Boschov otac, Anthonius van Aken (umro oko 1478.), djelovao je kao umjetnički savjetnik Slavnog bratstva Naše Blažene Gospe iz kojega su se i prikupili zapisi o Boschu. Općenito se pretpostavlja da je ili Boschov otac ili jedan od njegovih ujaka naučio umjetnika slikati, iako nijedno od njihovih djela nije preživjelo. Bosch se prvi put pojavljuje u općinskom zapisu 5. travnja 1474., kada se spominje zajedno s dva brata i sestrom. Vjeruje se da je jedna od umjetnikovih najranijih slika Ecce Homo, a bavi se epizodom Isusove muke. Izvorna verzija, s podrijetlom iz zbirke u Gentu, danas se nalazi u Frankfurtskom muzeju Städelsches Kunstinstitut, dok se kopija čuva u Muzeju likovnih umjetnosti u Bostonu. Tema Ecce Homo nije se često pojavljivala među slikarima prije renesanse, a Bosch je jedan od najpoznatijih ranih umjetnika koji su se pojavili na sceni. Slika je dobila naziv od latinskih riječi koje znače "Evo čovjeka", a te riječi je izgovorio Poncije Pilat kada Isusa paradiraju pred bijesnom ruljom u Jeruzalemu, malo prije nego što je osuđen na razapinjanje. (P. Russell, 2017) Tijekom povijesti javljali su se kritički pregledi i stavovi povijesti umjetnosti prema umjetniku Hieronymusu Boschu i njegovom djelu. Vrlo se se razlikovali od njegovog prvog spomena u spisima iz 16. stoljeća do danas. pisci koji su ga komentirali u gotovo pet stoljeća nakon umjetnikove smrti učvrstili su takvu reputaciju njega kao „faiseur de dyables” („tvorca đavola”) (M. Gossart, 1907.), da ga se do modernog razdoblja jedva smatralo umjetnikom uopće. Toliku

pozornost su uglavnom privukle njegove mahnite scene pakla. Kada je prikazivao stvorenja i okruženje tog "pakla" u terminima beskrajno detaljnog naturalizma, bili su toliko uvjerljivi da se činilo kao čista evokacija. Za srednjovjekovni um, čovjek koji je mogao tako jasno otkriti vlastite najgore strahove morao je biti čarobnjak ili luđak, a možda i oruđe samog đavla. Kasniji pisci ili su odražavali to gledište ili su, nakon racionalističkih posljedica renesanse i reformacije, Boscha prozvali kao najgoreg predstavnika srednjovjekovlja. Kad bi ga spomenuli, nisu ga spominjali toliko kao umjetnika nego samo kao čudnog i nakaznog izvođača. S vremenom je Bosch ostao zasjenjen i zaboravljen. Prošla su najmanje dva stoljeća prije nego što je ponovno došlo do oživljavanja zanimanja za njega, to se dogodilo u kasnom 19. stoljeću. U 20. stoljeću je bilo više naglaska na njemu kao na umjetniku nego u bilo kojem trenutku u prošlosti i taj se trend nastavlja s gotovo neodoljivim zanimanjem za njega i u 21. stoljeću. (V. Pitts Rembert, 2008)

3.1. Horror vacui Hieronymusa Boscha

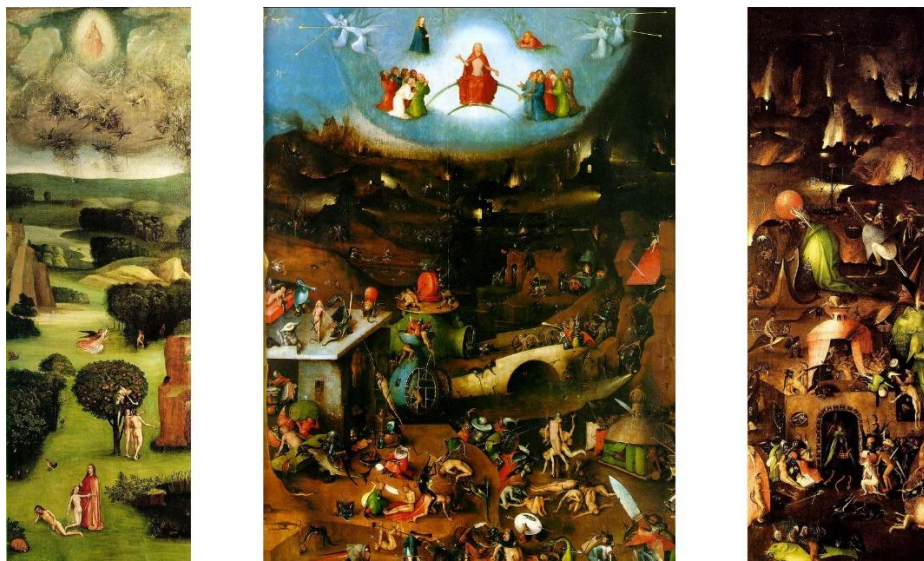
Izraz "horror vacui" dolazi od latinskih riječi kojima je značenje 'strah od praznoga prostora'. U vizualnoj umjetnosti također se naziva i kenofobija što dolazi od grčke riječi i znači također 'strah od praznog'. To je ispunjenje cijele površine prostora ili umjetničkog djela sa što više detalja. U fizici, horror vacui odražava Aristotelovu ideju da se „priroda gnuša praznoga prostora”. Mario Praz, talijanski umjetnički kritičar je koristio taj termin kako bi opisao pretjeranu upotrebu ukrasa u dizajnu tijekom viktorijanskog doba. Primjer horror vacua se može vidjeti na tepisima insuliranih iluminiranih rukopisa čiji su zamršeni uzorci i simboli služili apotropejskoj i dekorativnoj funkciji. Popunjavanje svih praznih prostora se javlja i u islamskoj umjetnosti kod tzv. arabeske dekoracije od antičkih vremena sve do danas. (J. Guilmain, 1987) Ernst Gombrich, austrijski povjesničar umjetnosti je imao teoriju da takvi iznimno dekorativni uzorci mogu funkcionirati kao okvir za svete slike i prostore jer što su elementi okvira bogatiji to će centar više dobiti na dostojanstvu. U antičkoj Grčkoj tijekom geometrijskog doba (1100. – 900. p.n.e.) horror vacui se smatrao stilskim elementom cjelokupne umjetnosti. (D. Carrier, 2008) U postmodernom grafičkom dizajnu horor

vacui je sveprisutan, primjerice u radovima umjetnika Davida Carsona i Vaughana Olivera ili umjetnika iz underground comix pokreta kao što su S. Claya Wilsona, Roberta Crumba, Roberta Williamsa te i kasnijih strip umjetnika, primjerice Marka Beyera. Općepoznati primjer horor vacua su umjetnički radovi u seriji knjiga za djecu „Where's Wally?“, kao i mnoge ostale knjige koje je ilustrirao Edward Gorey. Još jedan suvremeni prikaz horor vacua je slikarski stil Tingatinga iz Tanzanije. Drugi afrički umjetnici kao što je Malangatana iz Mozambika također ispunjavaju platno na način horor vacua. Također se takav raspored uviđa kod staroegipatskih hijeroglifa gdje su se znakovi ponavljali ili dodavali kako bi se spriječile praznine. (W. Lidwell, K. Holden, J. Butler, 2010) Što se tiče Hieronymusa Boscha, horor vacui se najbolje može primijetiti u njegovu djelu „Vrt naslade“ nastalom oko 1503. godine. Genijalna konstrukcija vremena samo je jedan od trenutaka koji tek treba biti otkriven u Vrtu naslade. Usprkos mnogim naporima i mnogim precizno detaljnim opažanjima detalja na slici, nije bilo zadovoljavajućeg razjašnjenja ovog djela sve do kasnije, a pitanja koja su se postavljala su bila što to zapravo rade likovi na slici i gdje su oni. Bilo je kontradiktornih odgovora, ali nijedan nije bio dovoljno uvjerljiv da postigne prednost nad ostalima. Slika je uglavnom objašnjena kao detaljan i razumljiv teološki esej, a potpuno razotkriti značenje Vrta naslade ne znači umanjiti čaroliju slike. Njegova estetska i intelektualna ljepota će, zapravo, fascinirati čak i više nego prije zbog ambicije svog otkrivenog alegorijskog značenja. Slikar nije stvorio misterij ili slagalicu od slike jer i najmanji detalj ima svoju funkciju i svoju preciznost te odgovarajući smještaj na slici. (M. Michael, 2018) Evolucija Boscheva “spektakla spasa” može se pratiti tijekom cijele karijere umjetnika. U njegovom djelu „Posljednji sud” nastalom u Brugesu 1482. godine, kao i u drugom istoimenom djelu, poznatijem pod nazivom “Triptih Haywain” nastalom u Beču između 1505. i 1516. godine, Bosch je položio temelj za ovu pojavu uvođenjem moralnih dvosmislenosti u lijevu ploču i nacrtavši motiv duša koje se uzdižu u nebo. Ikonografija pakla je također proširena u središnju ploču, razvoj koji je bio daljnje pojačan u kasnijoj bečkoj verziji, gdje boje od pakla više predstavljaju "vatru i sumpor". Prizori iz Posljednjeg suda također su prikazani na lijevoj strani bečke verzije slike te oni predstavljaju puno oštrij prikaz zla u izvornom grijehu. Sve ove značajke su još više amplificirane u Vrtu naslade, središte je još više krcato skupinama ljudi i životinja koji su raštrkani na fantastičan način. Te figure su raspoređene tako da ispunjavaju gotovo svaki dio praznog prostora na platnu sačinjavajući tako vrtoglavi horor vacui koji osnažuje privlačnost cijelog Boschova spektakla. Premda Vrt naslade dijeli veliki dio svoje kompozicijske strukture dijeli sa obe verzije Posljednjeg

suda, ne uklapa se u nijednu od tako sličnih tradicionalnih umjetničkih tema, a nedostaje mu i prikaz Krista koji provodi sud nad grešnim smrtnicima kao što je to slučaj u oba Posljednja suda. (N. Büttner, 2016)



Slika 1. Hieronymus Bosch "Vrt naslade" (1503.-1515.)



Slika 2. Hieronymus Bosch "Posljednji sud" (1482.)



Slika 3. Hieronymus Bosch "Triptih Haywain" (1516.)

4. Jacopo de Pontormo

Jacopo Carucci Pontormo je jedan od prvih umjetnika koji je u firentinsko slikarstvo uveo elemente manirizma. Rođen je 1494. u malom selu nedaleko Firenze, a prvo školovanje mu je bilo kod Piera di Cosima i Mariotta Albertinellija, nakon čega je prešao u radionicu Andree del Sarta gdje se kontinuirano razvijao i tako se uzdignuo u svome dobu kao vrstan slikar i predstavnik manirizma. (J.H. Beck, 1999) Bio je jedan od prvih inicijatora talijanskog realističnog portreta te je uveo smione i nekonvencionalne kompozicije koje su se sačinjavale od izričito svjetlijih tonova osebujnih boja koje upadaju u oči promatraču. Kroz svoje je stvaralaštvo u potpunosti definirao i pokazivao brojne mogućnosti manirističkog eksperimenta u svim njegovim oblicima, ali uvijek mu je davao dozu osobnog izraza, prije svega ne zazirući od ekscentričnosti i snažnoj umjetničkoj ekspresivnosti. Jacopo de Pontormo je stvarao inovacije koje se poglavito svode na eksperimentiranje likovnim elementima u potrazi za novim likovnim izrazom koji bi se suprostavljao shvaćanju likovnog izraza rane renesanse. Pontormovo umjetničko stvaralaštvo se može podijeliti na dvije faze – ranu i zrelu fazu. U ranoj se fazi razvijao pod utjecajem učitelja Andree del Sarta, dok je u zreloj taj stil transformirao u svoj osobni izraz manirizma, te je njemu ostao vjeran do kraja života. Rana faza Pontormova stvaralaštva je ona koja je ključna pri razmatranju pojave manirizma u Firenci jer u njoj dolazi do transformacije i konačnog prijelaza klasičnog uobičajenog izraza manirizma do novog stila senzibilnosti manirizma. (C. Falciani, A. Natali, 2014) Na slici „Vizitacije” nastaloj 1516. godine Pontormo ostaje na tragu svog glavnog učitelja Sarta i dalje koristeći meke boje koje sada koristi sa mnogo više utiska, volumeni likova su mu snažni. Tom slikom je firentinska visoka klasika zastupljena na blistav način i shvatljivo je oduševljenje publike sa tako raskošnim koloritom i uravnoteženim kompozicijskim raščlambama. (M. Dvorak, 2000)



Slika 4. Jacopo de Pontormo "Prenošenje Krista" (1525.-1528.)



Slika 5. Jacopo de Pontormo "Vizitacija" (1528.-1529.)

4.1. Senzibilnost manirizma

Pontormo se nenadano 1522. godine upustio u novi stil sa freskama za klaustar Certosu u koji je, prema Vasarijevu izvještaju, pobjegao da se skloni od pandemije kuge. Na zidovima sa gornjim polukružnim završecima je naslikao pet prikaza, tj. postaja Isusove muke. Premda je ta teška tema zahtijevala raskošniji pristup slikanja, Pontormo je u svome pristupu odbacio sve što bi imalo ikakve veze sa raskoši renesanse kakvu ju je shvaćao del Sarta. Bilo je izbačeno sve ono izvanjsko isticanje plastičke tjelesnosti, tvarnosti, njezina kolorizma i naravnost prostora. Umjesto toga, Pontormo prilazi procesu senzibilistički pojednostavljujući, u formalnom i psihičkom smislu. Ritam slike je prigušeniji, ali je još uvijek prisutan lijep kolorizam, samo s manje boja i nijansi, no prije svega je tu prisutna duhovna produbljenost izraza koja je u to doba bila strana. Posebice se ta duhovna produbljenost ogleda u djelu „Krista pred Pilatom” koje prikazuje Krista okrenutog postrance, ruke su mu vezane na leđima što mu čini siluetu posve uskom i izvijenu na gotički način. Haljina na njemu je svijetloljubičaste boje, vrlo nježne boje, te je cijela njegova silueta prikazana na vrlo nježan i senzibilan način; Krist je loman i proziran dok stoji pred svojim tužiteljima i oružnicima sa Pilatom kao predvodnikom na tronu. Svi likovi na slici su prikazani shematski, neplastički i u nestvarnome prostoru, primjerice dva vojnika strše u slici sablasno i bestjelesno stvarajući granicu sa prostorom u središtu slike. „Prenošenje Krista” je još jedno iznimno senzibilno Pontormovo djelo, u nordijskom smislu duboko čuvstveno i formalno pojednostavljeno. Tonovi su izrazito svijetli i nježni, nema uravnotežene kompozicije kao kod renesanse, niti pokreta centriranih likova u slobodnome prostoru. Tugujući likovi su prikazani posve sučelno s koso položenim mrtvim tijelom te stoje na arhaičan i opor način - poput ljuštura pravih osoba od kojih su ostala samo čuvstva, stoje gotovo bestjelesno u odnosu na realnost oko njih. (M. Dvorak, 2000) Pontormo se u čast senzibilnosti namjerno odriče svih oblikovnih postignuća renesansne umjetnosti kao što je dovršeni prostor sa čvrsto uklopljenim likovima. Iz te odluke proizlazi i dojam svjesne regresije, nasuprot renesanse dominacije i stilu punom samosvijesti. Stoga nije neobično da su takve Pontormove slike koje su bile tada različite od uobičajenih, morale probuditi u Firenci veliku znatiželju među ljudima, ali i veliku, poput svega novoga i nepoznatoga, neugodnu pažnju. (M. Dvorak, 2000)

5. Sofonisba Anguissola

Giorgio Vasari, slikar iz 16. stoljeća i autor Života umjetnika, pohvalio je rad Sofonisbe Anguissole, napisavši da je ona radila na poteškoćama dizajna s većom radoznalošću i gracioznošću od bilo koje druge žene toga vremena, te nije samo uspjela crtati, bojati i kopirati prizore iz prirode, nego i napraviti izvrsne kopije djela drugih umjetnika, a uz to je također i sama izradila iznimno kvalitetna djela. Sofonisba Anguissola bila je umjetnica koja je potjecala iz plemićke obitelji iz Cremona koja se nalazi u sjevernoj Italiji. Poznata je po slikama na kojima je slikala sebe i svoju obitelj, ona je naime bila najstarija od sedmero djece. Godine 1559. postala je dvorska dama španjolske kraljice Elisabeth de Valois te je nastavila stvarati djela dok je bila na dvoru kralja Filipa II. Do 1573. Zanimljivo je da je Sofonisba naslikala najmanje dvanaest autoportreta odjednom u doba kada to nije bila osobito česta tema niti praksa za umjetnike, tek u sljedećem stoljeću Rembrandt će biti prvi umjetnik koji će autoportret učiniti glavnim dijelom svog opusa. Ženama u renesansnoj Italiji općenito je bilo zabranjeno da postanu šegrti majstora umjetnika što je bio standardni način na koji su se umjetnici obučavali tijekom renesanse. Umjetnice su uglavnom dolazile iz obitelji u kojima su ili očevi ili braća bili umjetnici jer su jedino na taj su način mogle dobiti obuku. (G. Vasari, G. du C. de Vere, P. Jacks, 2006) Sofonisba je u tom pogledu netipična - njezin otac nije bio umjetnik. Umjesto toga, učila je s drugim umjetnicima - s Bernardinom Campijem kao i s Bernardinom Gattijem (Il Sojaro), koji su Anguissolu upoznali s osnovama slikarstva, poput važnosti crteža, tj. dizajna. Pismo njezina oca napisano 7. svibnja 1557. ukazuje na zahvale koje je tada iskazao velikom talijanskom renesansnom slikaru, kiparu i arhitektu, Michelangelu, za "časnu i promišljenu naklonost koju je iskazao Sofonisbi, upoznavši je s prakticiranjem najčasnije umjetnosti slikarstva." Dok je iz tog pisma jasno da je Sofonisba upoznala slavnog renesansnog umjetnika, također se sugerira da je možda čak i studirala s Michelangelom. U svakom slučaju joj je slava koju je stekla u Italiji pomogla da osigura svoj položaj dvorske dame na španjolskom dvoru. (I. S. Perlingieri, 1992) Sofonisbin međunarodni ugled rastao je tijekom njezina života, a kasnije u njezinu životu, veliki barokni slikar Anthony van Dyck posjetio ju je na Siciliji i naslikao njezin portret. Stoljećima kasnije, s feminističkim pokretom 1970-ih, Sofonisbina slava i značaj ponovno su otkriveni te se ona sada ubraja među važne slikarice ranog modernog razdoblja.

5.1. Portretno slikarstvo manirizma

Portreti naslikani između petnaestog stoljeća i kraja sedamnaestog stoljeća moraju se promatrati u kontekstu s pojavom i razvojem empirizma, tendencije koja se osjećala u umjetnosti od kasnog srednjeg vijeka. Stoga se čini da je njihovo izvršenje vođeno temeljnim racionalističkim impulsima, dojam je pojačan zahtjevima da trebaju biti vjerni životu kojega su ljudi živjeli. Međutim, paradoksalno, portreti iz tog doba još uvijek pokazuju mnogo iluzije ili fetišističkih karakteristika. To je dugo bio običaj, te je takav i ostao sve do duboke ere prosvjetiteljstva. Tada je zakon počeo zahtijevati da u slučaju pogubljenja zatvorenika njihov portret mora biti autentičan prikaz njih samih jer će tako kazna za njihovu delikvenciju biti simbolički primijenjena na sliku kao što bi bila i na njih same u stvarnosti. Sličan fenomen se može pronaći u šamanizmu gdje se moglo svjedočiti grebanju subjektivih očiju na portretnoj slici kako bi se javno proglasilo njihovo ruglo. Takvi portreti su obično iskarikirali svoje subjekte i bili su dizajnirani da isprovociraju promatračevu reakciju prezira i ismijavanja. To je bilo jedno svojstvo portreta u to doba, dok je drugo bila njegova reprezentativna funkcija, otvorena demonstracija moći, prestiža i hegemonije. (N. Schneider, 1992) Što se tiče Sofonisbe, ona je počela sa vlastitim autoportretima koji su izazvali hvale od strane kritičara. Na autoportretu nastalom 1556., Sofonisba se prikazuje u činu slikanja, nanoseći miješane pigmente na platno koje prikazuje Djevicu i Krista koji se nježno ljube. Ona gleda prema van platna - kao da je upravo prekinuta usred poteza. Izraz joj je miran i suzdržan. Palica (uobičajena naprava koja se koristi za podupiranje umjetničke ruke) koju drži u lijevoj ruci podržava njenu desnu ruku dok dodiruje platno kistom. Umjetnica nosi jednostavnu crnu haljinu, vjerojatno kao pokazatelj skromnosti i vrline. Njezina jednostavna moda utjelovljuje ženu s dvora kakva bi trebala biti, gracioznu, diskretno skromnu te poučenu propisima i manirima, kako je to opisao Baldassare Castiglione u svojoj Knjizi dvorjanice napisanu 1528. godine. (L. Eckstein Opdycke, 1903) Osim slikanja autoportreta, Sofonisba je također stvarala i grupne portrete. Mnogi od onih dovršenih prije njezina odlaska u Španjolsku, poput „Igre šaha”, izlažu članove njezine obitelji. Sofonisba nije imala pristup muškim modelima, ali inspiraciju je crpila od onih ljudi koje je susretala u svakodnevnom životu, poput svoje obitelji. „Igra šaha” prikazuje tri Sofonisbine sestre (Luciju, Europu i Minervu) kako igraju šah dok njihova guvernanta gleda preko njih. Sofonisba prikazuje vrlo intimno okruženje sa svojim sestrama. Sestra s lijeve strane, za koju se misli da je Lucia, gleda u gledatelja nakon pobjede u igri. Sofonisba ovdje pokazuje svoju

virtuoznost slikarice postavljajući svoje figure u različite poze. Pogledi subjekata vode oko gledatelja po platnu i na kraju se vraćaju na samu umjetnicu, koja zauzima poziciju izvan platna. Sofonisba također pokazuje svoje vještine i talentiranost slikajući različite teksture na odjeći svojih sestara i na tepihu ispod šahovske ploče. (L. Kilroy-Ewbank, 2016)



Slika 6. Sofonisba Anguissola "Autoportret" (1556.)



Slika 7. Sofonisba Anguissola "Partija šaha" (1555.)

6. Giuseppe Arcimboldo

Sin umjetnika Biagia Arcimbolda i Chiare Parisi, Giuseppe Arcimboldo rođen je u Milanu 1527. godine. Obitelj mu je plemićkog podrijetla i potječe sa juga Njemačke, a s nekim članovima obitelji se preselio u Lombardiju tijekom srednjeg vijeka. Brojne varijacije se mogu pronaći u pisanju njegova prezimena: Acimboldi, Arisnbodle, Arcsimbaldo, Arzimbaldo, ili Arczimboldo; Âboldoê ili Âbaldoê sufiks je srednjovjekovne germanske izvedenice. Također, Arcimboldo je potpisivao svoje ime na nekoliko različitih načina načini: Giuseppe, Josephus, Joseph ili Josepho su neki od primjera koji se mogu pronaći. U svom djelu „La noblità di Milano” (1619.), Paulo Morigi je ucrtao povijest Arcimboldove obitelji i potvrdio njegovo plemićko podrijetlo, unatoč vrlo nesigurnim izvorima. Praćenje njegovih korijena upućuje da oni sežu u doba Karla Velikog, kada je a plemić po imenu Sigfrid Arcimboldo služio u carevu dvoru. Od šesnaestero Arcimboldove djece, trojica su postala vitezovi, a jedan se među njima nastanio u Lombardija. Ovako je talijanska grana obitelji došla do svojega osnivanja. Kako bi potkrijepio svoje tvrdnje, Morigi je izjavio da njegova pripovijest dolazi „izravno od Giuseppea Arcimbolda, pouzdanog gospodin sa uglednim životnim stilom. U Milanu je Arcimboldo dobio obuku u umjetnosti od svog oca, a također i od langobardskih umjetnika kao što su Giuseppe Meda (aktivan u Milanu od 1551. do 1559.) i Bernardino Campi (1522.-1591.), istaknuti slikar iz Cremona. Određena umjetnička i znanstvena fascinacija za Leonarda da Vinci je također je uočen u Arcimboldovoj umjetnosti, a Giuseppeov otac, Biagio, je imao sreću da bude prijatelj s Bernardinom Luinijem, studentom Leonarda da Vinci, koji je nakon da Vincijeve smrti naslijedio nekoliko njegovih radnih knjiga i skica crteža. (L. De Girolami Cheney, 2013) Postojali su rani znakovi velikog prihvaćanja i interesa za Arcimboldove izume, toliko da su drugi umjetnici započeli oponašati njegove slike za njegova života. Godine 1592. Paolo Morigi, suvremeni biograf, pripisuje izume složenih slika Arcimboldu i također kaže da se one nalaze u mnogim grafikama tog vremena. G.P. Comanini, još jedan važan suvremeni komentator i suradnik, kaže da je Arcimboldo slikao originale, a njegovi izumi su se krali i bili često vrlo grubo replicirani. Može se reći da je možda samo nadahnuo druge suvremene umjetnike da naprave slična djela, pa zbog toga neke nisu bile samo puka krađa Arcimboldovih ideja. Na primjer, slikar i pisac Giovanni Paolo Lomazzo, još jedan Milanac i Arcimboldov suvremenik, spominje u svom Trattatu iz 1584. da je Carlo Urbino da Crema naslikao sliku kuhara napravljenog od kuhinjskog pribora, što je nalikovalo i očito bilo inspirirano Arcimboldovim

alegorijskim kompozicijama. Arcimboldo se vratio kući u Milano tijekom godine 1587. Od tamo je nastavio raditi za Rudolfa II., šaljući svoje slike natrag u Prag gdje je bila uspostavljena carska rezidencija. Njegovi su ga lombardijski suvremenici obožavali te uzdizali u pjesmama, biografijama i umjetničkim raspravama. Slavan i afirmiran i do samoga kraja svoga života, Giuseppe Arcimboldo je umro u rodnom gradu Milanu 1593. godine. (T. Dacosta Kaufmann, 2009)

6.1. Alegorijski portreti

Figure i prizori koje je Arcimboldo slikao su bili čudni, fantastični i nadasve originalni - krastavac koji oblikuje gomoljasti nos, otvorena usta vuka koja simuliraju oko, udarno željezo je uho, morski pas je usta, gomila knjiga sastavlja torzo, šareno cvijeće sačinjava kosu – samo su neki od zapanjujućih detalja na kompozitnim slikama Giuseppea Arcimbolda nastalim između 1526. i 1593. godine, a napravljeni su od elemenata koji su različiti jedni od drugih no svejedno povezani jedni s drugima. Portreti od voća, povrća, cvijeća, žita, životinja prikazuju godišnja doba i prirodne elemente, a figure kuharica i upravitelja vina su svi na sličan način napravljeni od predmeta koji se odnose na njihove aktivnosti - u slučaju njih su to lonci, tave i vino. Slike čovjeka napravljenog od knjiga može predstavljati knjižničara i pravnika. Slika Flore predstavlja ženu napravljenju od cvijeća, Vertumnus sastoji se od voća i cvijeća iz svih godišnjih doba, a najpoznatije su njegove slike alegoričnih portreta koji pokazuju znakove sva četiri godišnja doba unutar jedne glave. Nekoliko Arcimboldovih slika ne sačinjavaju samo kompozitne glave subjekta ili mozaici formirani od različitih predmeta, nego također i koherentne slike čak i kada se okrenu naopako. Gledano s jedne strane, te slike nalikuju ostalim izrađenim kompozitnim glavama od voća, mesa ili povrća. Ti portreti okrenuti naopako, mogu se smatrati košarom voća, pladnjem s mesom ili zdjelom korjenastog povrća i orašastih plodova. Iako je Arcimboldovih kompozita relativno malo – samo dvadesetak njih originala nastalih od strane samoga umjetnika su preživjeli, svejedno su nedavno opet mu stekli vrlo slavan status i autentičan, prepoznatljiv stil. (T. Dacosta Kaufmann,

2009) Sva Arcimboldova genijalnost se oslikava u njegovoj kreaciji ciklusa slika „Četiri godišnja doba”. Postoje višestruke verzije te serije, a popraćena je serijama slika „Četiri elementa”, te su sve one zauzele veliki dio njegovih umjetničkih nastojanja za vrijeme njegova boravka na Carskom dvoru. Arcimboldo je mnogo puta ponovio ove dvije teme kroz godine 1563., 1569., 1573., i od 1575. do 1577. Četiri godišnja doba su bila povezana sa Četiri elementa. Nisu sve slike iz ove serije bile potpunodovršene, ili nisu sve bile potpuno sjedinjene i spojene, ili neke jednostavno nisu preživjele i bile sačuvane. Nestanak pojedinih slika unutar serija, ili ponekad pogrešno postavljanje serije kao cjeline, komplicira razumijevanje Arcimboldovih zasluga. Ovim serijama su se divili i hvalili ih umjetnici, teoretičari i književnici potkraj 16. stoljeća. Među njima su bili Giovanni Paolo, Lornazzo, Gregorio Comanini i Paolo Morigi. Dokumenti iz 1568.-1571., koje je otkrio Thomas Dacosta Kaufmann u Nacionalnoj knjižnici u Beču, uvelike objašnjavaju veliku potražnju narudžbi Četiri godišnja doba i Četiri elementa, kao i njihov simbolizam. Kaufmannov briljantan esej o Alegorijama Arcimbolda pojašnjava značenje njegovih slika. Kaufmann proturječi pogrešna tumačenja nastala u 16. stoljeću od strane Arcimboldovih suvremenika, poput one koje je predložio Lomazzo, da su četiri elementa inspirirana slikama konoba, ili Comannijev pogled ovih slika samo kao na šale, ili prijedlog Morigia da ih se naziva bizarnima. Portreti su zapravo bili stvoreni za proslavu carskog habsburškog dvora i njegovih suverenika. Sugerirano je da su te alegorijske personifikacije bile poput grilija, intelektualnih koncepata namijenjenih uvećanju dobronamjerne moći Habsburškog cara, te je Arcimboldo napravio aluziju na skladnu prirodu njegove vladavine sa željom da slike iskažu snažan identitet cara i oda počast njegovoj moći i moći cijeloga bečkoga dvora. S tim objašnjenjem je Kaufmann doveo u pitanje tradicionalnu interpretaciju Četiri godišnja doba i Četiri elementa, prema kojoj su ti serijali bili tek šale ili rugalice protiv Habsburškog carskog suda i cara Maksimilijana II.. (L. De Girolami Cheney, 2013)



Slika 8. Giuseppe Arcimboldo "Knjižničar" (1566.)



Slika 9. Giuseppe Arcimboldo "Admiral" (1560.)



Slika 10. Giuseppe Arcimboldo "Vertumnus" (1591.)



Slika 11. Giuseppe Arcimboldo "Flora" (1591.)

6.2. „Četiri godišnja doba” i „Četiri elementa”

Rezultati odbacivanja „lijepoga slikarstva” iz renesanse su odveli Arcimbolda prema odbijanju klasičnih antičkih pravila iz kojih je i nastao neobični i prepun iznenađenja ciklus slika Četiri godišnja doba. Tim portretima je dao novu dimenziju bizarne alegorijske draži preuzevši poznate tehnike slikanja kao što su anamorfoza i antinomija. (K. Petričević, 2012) Slika „Proljeće” prikazuje djevojku s blagim smiješkom na usnama čije su koža, kosa i odjeća tek iluzija jer je ona cijela zapravo sastavljena od proljetnog cvijeća. Koža lica je napravljena od cvijetova bijele i ružičaste boje, dok je kosa veličanstven prikaz čitavog šarenila proljetnog cvijeća. Nos djevojke je prikazan kao pupoljak ljiljana, uho joj je tulipan, a oko od cvijeta crne bunike. Ovratnik joj je sačinjen od bijelih tratinčica koji odvaja njeno lice od haljine i tijela prekrivenih šumskim lišćem. (T. Dacosta Kaufmann, 2009) Slika „Ljeto” se sastoji od različitih vrsta ljetnog voća i povrća. Kosu i usne čine trešnje, obraz je oblikovan od breskve, nos je krstavac, uho je klip kukuruza, haljina je cijela izrađena od pšenice, a grudi od artičoka. Žarke boje su istaknute crninom u pozadini, a upravo ova slika je jedna od rijetkih koja je potpisana od strane Arcimbolda što je vidljivo na ovratniku Ljeta, uz slovo „F” što stoji za „fecit” (lat. „izradio”), a na rukavu je ugravirana godina nastanka slike, 1573. (Werner Kriegeskorte, 2004) Slika „Jesen” u središte stavlja subjekt čije je tijelo napravljeno od slomljene stare bačve iz koje izlazi glava. Glava je sastavljena od jesenskih plodova – nos je kruška, obraz je zrela jabuka, brada je šipak, dok je uho veliki klobuk gljive. Glavu okrunjuje crveno i bijelo jesensko grožđe, listovi loze i ogromna bundeva. Naušnicu na uhu predstavlja smokva, a dlake na bradi su napravljene od žita. Veličanstvenost ovih plodova je aluzija na plodnost jeseni, a jezik koji se naslućuje kroz bodljikave usne kestena kje također aluira na dolazak jesenskih kulinarskih slastica. (W. Kriegeskorte, 2004) Posljednja slika Četiri godišnja doba je „Zima” prikazana kao starac sačinjen od vrlo starog panja koji je gotovo uvenuo. Starac izgleda jadno, nos mu se ljušti, a krezuba usta napravljena od gljiva nakrivljeno mu stoje na bubuljičavoj bradi. Lice mu je puno ožiljaka i krasta, prekriveno bodljikavom bradom, dok je oko tek pukotina u kori, a uho samo ostatak odlomljene grane. Slamnati ogrtač ga štiti od hladnoće, a na njemu je utkan simbol grba koji upućuje na Habsburšku monarhiju. To je zbog toga što je zima prva sezona u godini u carskom rimskom kalendaru i stoga je od sva četiri doba u bliskoj vezi sa Carstvom. Bršljan koji raste na stražnjoj strani glave starca je tu kao pokazatelj da zima neće trajati vječno, kao i limun i naranča koji vise sa napukle grane

koji u sumornu atmosferu slike uvode dašak topline. (T. Dacosta Kaufmann, 1993) „Četiri elementa” Arcimboldova je serija od četiri ulja na platnu stvorena 1566. za Maksimilijana II. Slike prikazuju ljudska lica u profilu načinjenom od različitih životinja ili predmeta. Serija pokušava izraziti stvaranje harmonije iz kaosa, istovremeno hvaleći cara Maksimilijana sugerirajući da je on vladar koji kontrolira čak i četiri osnovna elementa. Slika „Zrak” prikazuje izobilje malih ptica koje stvaraju vitko muško lice. Većina ptica vidljiva je samo djelomično što umjetniku omogućuje stvaranje lica i kose. Tijelo tvori paun, kozja bradica je rep fazana, a patka formira kapke. Orao i paun su reference na dinastiju Habsburg i njih je Arcimboldo uključio kako bi udovoljio svojim pokroviteljima i stvorio trajnu vezu između slike i Habsburgovaca. Slika „Vatra” se razlikuje od ostalih po tome što je prikazana od neživih predmeta. Kremen i željezo oblikuju nos i uho, a goruće drvo stvara krunu užarene kose. Arcimboldo koristi oružje za stvaranje glavnog dijela tijela, te djelo „Vatra” ima najviše referenci na dinastiju Habsburg – Red Zlatnog runa visi ispred tijela kao prikaz najvažnijeg viteškog reda tog vremena. Dvoglavi orao, simbol za sveto Rimsko Carstvo, ponosno sjedi na torzu subjekta, a dva velika topa odnose se na snagu habsburške vojske u njihovom kontinuiranom ratu s Turcima. Slika „Zemlja” prikazuje snažno debelo lice sačinjeno od kopnenih životinja. Bića s rogovima okružuju glavu, tvoreći krunu, slon stvara obraz i uho dok vuk koji jede miša formira kapak i zjenicu. Krdo krava predstavlja vrat, a kao i životinje u Vatri on je referenca na habsburšku dinastiju. Slika „Voda” sadrži vrlo realne prizore iz prirode. Kaotični nered morskih stvorenja stvara žensko lice, a ispod lica joj stoje rak, kornjača i jastog zajedno sa hobotnicom koja se smjestila na njezinu ramenu. Životinje koje čine njezinu glavu su nejasne, ali bistru krunu tvore bodlje na leđima ribe i dugi komadi koralja. Nosi i bisernu naušnicu, a biserna ogrlica joj leži na vratu uokvirujući joj lice, stavši tako na kraj gornjem kaosu. Obje ove Arcimboldove serije imaju jednak broj komada i logično odgovaraju jedna drugoj; Zrak odgovara Proljeću, Vatra Ljetu, Zemlja Jeseni i Voda Zimi. To udruživanje stvara teme koje su povezale kaos i dovele ga u sklad koji veliča habsburšku dinastiju. (T. Dacosta Kaufmann, 1993)



Slika 12. Giuseppe Arcimboldo "Proljeće" (1563.)



Slika 13. Giuseppe Arcimboldo "Ljeto" (1573.)



Slika 14. Giuseppe Arcimboldo "Jesen" (1573.)



Slika 15. Giuseppe Arcimboldo "Zima" (1573.)



Slika 16. Giuseppe Arcimboldo "Zrak" (1566.)



Slika 17. Giuseppe Arcimboldo "Vatra" (1566.)



Slika 18. Giuseppe Arcimboldo "Zemlja" (1566.)



Slika 19. Giuseppe Arcimboldo "Voda" (1566.)

7. Umjetničko djelo kao poticaj dječjeg likovnog stvaralaštva

Svaki pojedinac kada dođe u kontakt s nekim umjetničkim djelom ima svoj vlastiti doživljaj i percepciju tog djela, a taj doživljaj uvelike ima veze sa psihološkim stanjem pojedinca i sa njegovim životnim iskustvom. Jednako kao što je umjetnost slojevita i ne prikazuje objektivnu stvarnost nego samo umjetnikov subjektivan odnos prema toj stvarnosti, tako će i primatelj koji promatra dati djelu svoj vlastiti smisao. Prema Petrač (2015) važna zadaća roditelja, odgojitelja i učitelja je naučiti dijete kako gledati umjetničko djelo, te ponavljanjem i uspoređivanjem proizvesti kod djeteta duhovno stanje i naviku, da djelo shvati, uživa u njemu, te se tako inspirira idejom koja je oživotvorena slikarskim ili prostorno - plastičnim izrazom. Promatrajući umjetničko djelo djeca razvijaju sposobnost opažanja i bude svoja osjetila, a razgovarajući o svojim doživljajima o likovnom djelu usvajaju likovne vrijednosti i neke osnovne likovne pojmove poput crta, boja, svijetlo, tamno itd. te postaju svjesni da iza djela stoji stvaratelj tog djela time učeći pojmove kao što su slikar, umjetnik, slika i umjetničko djelo. Također tumačeći sliku na svoj jedinstveni način razvijaju maštu i proširuju horizonte stavljajući se u različite pozicije i razmišljajući o nečemu što možda nije uobičajeni dio njihove okoline. Autor Petrač (2015) u knjizi *Dijete i likovno umjetničko djelo* navodi neke od načina promatranja umjetničkog djela s djecom: može biti promatrano prema tematskim, likovno- jezičnim i likovno- tehničkim sadržajima i stilskim odrednicama da bi se razvijanje estetskih vrijednosti i stavova, zatim se može promatrati nakon vlastitog oblikovanja sličnih likovno-jezičnih sadržaja iste teme kako bi djeca uvidjela neke sličnosti i razlike između svoga djela i autorova. Zatim se djelo može promatrati i analizirati tako da se vizualni sadržaj opiše verbalno, a djeca slušanjem likovno izražavaju oni što su čula i zamislila. Djelo se može opisati i nakon njegova kratkoga pokazivanja nakon čega se postavljaju usmjerivačka pitanja upućena na ono što djelo prikazuje što omogućuje djeci da postupno otkrivaju i usvajaju sadržaj. Djeci se djelo može prikazati i tako da se krene od cjeline prema detalju i od detalja prema cjelini, pokazujući tako detalje slike postupno, a slično tako se djelo može prikazati i od nejasnoga prema jasnome gdje se sama tematika djela djeci otkriva postupno razvijajući njihovu maštu i potičući ih na zaključivanje. Posljednja spomenuta tehnika analize je usporedno promatranje umjetničkih djela gdje se djeci prikazuju dva umjetnička djela koja imaju neka zajednička svojstva, a zatim se traže sličnosti i razlike. (Petrač, 2015)

7.1. Likovne aktivnosti s djecom potaknute manirističkim slikarstvom

Sve do sada navedeno o manirističkom slikarstvu je pokazalo koliko ono daje mogućnosti za poticanje dječjeg likovnog stvaralaštva, te se sa takvim aktivnostima može krenuti u različitim smjerovima. Aktivnosti koje slijede su provedene u dječjem vrtiću Trešnjevka sa grupom „Baloni“ mješovite dobne skupine između 4 i 6 godina. Pošto su aktivnosti provedene u ljetnom razdoblju spajanja smjena i godišnjih odmora, u skupini nije bilo puno djece, ali u razdoblju od tjedan dana se dalo prikupiti nekoliko radova od strane nekoliko djece koja su surađivala. Prva provedena aktivnost je bila obrađivanje teme koju možemo naći u razdoblju manirizma, a to je horor vacui kojeg predstavlja umjetnik Hieronymus Bosch. Djeci su pokazane dvije slike kao inspiracija - „Vrt naslade“ i „Triptih Haywain“, s time da je donja polovica „Vrta naslade“ izrezana radi eksplicitnog sadržaja. Djeci je objašnjeno da slikar koji je naslikao te slike nije želio da na papiru ostane nimalo praznoga prostora te da i oni pokušaju crtati tako da ispune cijeli papir i sav prostor na njemu. Tehnike koja im je ponuđena su bile tempere, vodene boje i flomasteri, a većina ih se odlučila za flomastere premda im je s njima teže išlo i duže trebalo da popune cijeli prostor. Druga aktivnost se bavila slavim Arcimboldom i njegovim serijalom Četiri godišnja doba. Djeci su pokazane slike kao inspiracija, a one su im bile vrlo zanimljive i smiješne. Ponuđen im je kolaž, tempere, vodene boje i flomasteri te im je dana slobodna volja da izrađuju čudne portrete. Treća aktivnost se bazirala na svijetlim tonovima koje je koristio maniristički slikar Jacopo de Pontormo. Djeci je pokazano Pontormovo djelo Prenošenje Krista, te im je ukazano da je ovaj slikar preferirao slikati živim bojama i svijetlim tonovima. Djeca su slikala svoje crteže koristeći isključivo svijetle tonove, bez tamnih boja. Ponuđene tehnike su bile vodene boje i tempere. Četvrta i posljednja aktivnost je u središte stavljala portrete velike slikarice Sofonisbe Anguissola. „Igra šaha“ im je bila inspiracija, a oni su sa flomasterima crtali svoje prijatelje u grupi u nekoj aktivnosti i opisivali što rade na slici. Cilj procesa je bio stvoriti opuštenu atmosferu u kojoj će se djeca osjećati slobodno kreativno se izraziti zu uzore ponuđenih djela i pritom se usput upoznati sa manirističkim umjetnicima i njihovim različitim pristupima djelovanja u manirizmu.

7.2. Dječji crteži – obavljene aktivnosti u vrtiću

Prvi slikar kojega su djeca upoznala je bio Hieronymus Bosch, prikazana im je polovica djela „Vrta naslade“ te „Triptih Haywain“. Ukazano im je na to da je ovaj umjetnik ispunio svaki dio prostora koji je mogao na slici stvarivši tako pojam koji se zove „horor vacui“ što znači strah od praznog prostora. Djeca su komentirala različite aspekte na slikama i često zapitkiivala trebaju li popuniti baš svaki prazni dio na papiru. Tehnike koje su sami izabrali su bile drvene bojice i flomasteri. Tematika koju su crtali je bila slobodna, po želji, iako je jedna djevojčica nacrtala svoju verziju „Vrta naslade“, onako kako ga je ona doživjela. Mnogima je bilo naporno popuniti sve pa su odustajali od pokušaja, ali sve u svemu je aktivnost protekla glatko, u međusobnoj priči i komentiranju Bochove slike.



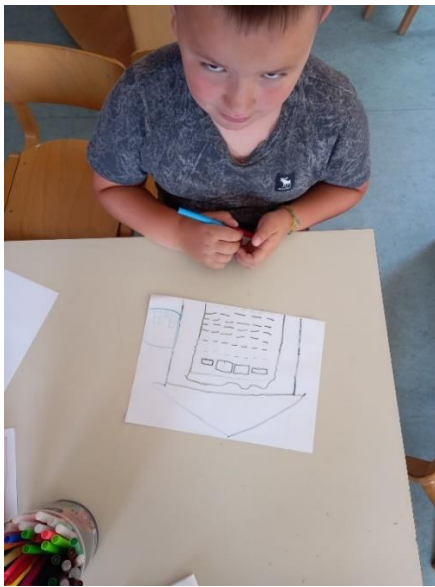
Slika 20. Proces izrade (Bosch)

*“Ova neka kugla je u vodi i kupaju se. Kao da su na onim trampolinima na moru.”
„Puno je ljudi i meni to izgleda k'o neka plaža. Samo što su tu dolje i konji još.”*



Slika 21. M.K. (5 god. i 2 mj.)

“Jel moram popunit' baš cijeli papir?”



Slika 22. D.T. (5 god. i 9.mj.)

“Ja sam nacrtao svoju kuću.”



Slika 23. Proces izrade (Bosch)

“Ima svakakvih boja na slici.”

“A zaš' se zove horor kad nije ništa strašno na slici?”



Slika 24. M.M. (4 god. i 8 mj.)

“Planine, voda i ljudi su tu, i gore lete vile, vidiš. Meni je jako lijepa slika.”

Drugi slikar koji je predstavljen djeci i koji je izazvao najviše oduševljenja je bio Giuseppe Arcimboldo. Pokazani su im alegorijski portreti po kojima je Arcimboldo bio poznat. Oni su im bili vrlo smiješni i komentirali su različite aspekte slike, te dijelove tijela i lica subjekata na portretima. U prvom dijelu aktivnosti je djeci ponuđen kolaž raznog voća, povrća i cvijeća izrezanih iz časopisa. Od tih materijala su izrađivali svoje verzije Arcimboldovih portreta. U drugom dijelu aktivnosti im je ponuđena tehnika vodenih boja i tempera, te su slikali neobične portrete kako god su htjeli i kako god su doživjeli inspiraciju pred sobom što je dovelo do vrlo kreativnih „povrtnih i voćnih“ lica.



Slika 25. Proces izrade (Arcimboldo)



Slika 26. D.T. (5 god. i 9 mj.)



Slika 27. M.K. (5 god. i 2 mj.)



Slika 28. M.K. (5 god. i 2 mj.)



Slika 29. Proces izrade (Arcimboldo)



Slika 30. Proces izrade (Arcimboldo)



Slika 31. Proces izrade (Arcimboldo)



Slika 32. L.K. (6 god. i 3 mj.)



Slika 33. L.Š. (6 god. i 4 mj.)



Slika 34. H.B. (6 god. i 5 mj.)



Slika 35. M.K. (5 god. i 2 mj.)



Slika 36. V.A. (6 god. i 6 mj.)



Slika 37. I.Č. (6 god i 6 mj.)

“Meni se najviše sviđa što su ove cure od cvijeća. Cijela faca joj je od cvijeća i koža i sve.”

“Umjesto uha ima kukuruz. I na glavi mu je salata, a to je zapravo kosa.”

“Izgledaju kao da ih možeš jesti.”

„Smiješan mi je ovaj koji ima krastavac tu na nosu.“

„Oni kad su gladni mogu samo uzet i malo pojest sa sebe.”

“Napravio sam gusara.”

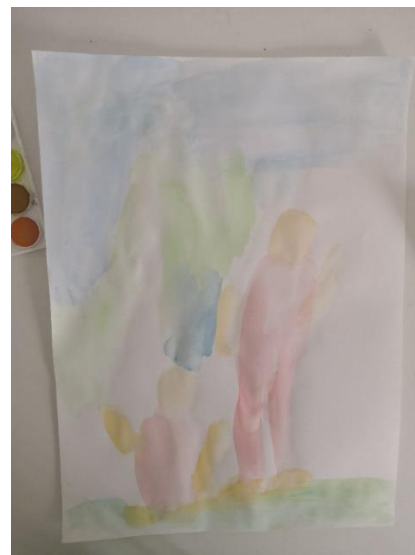
Sljedeća aktivnost je u središte stavljala manirističkog slikara Jacopa de Pontorma i senzibilnost u njegovim umjetničkim djelima. On je bio poznat po tome da je koristio izrazito nježne i svijetle tonove pa je djeci bio zadatak da slikaju samo sa svijetlim bojama. Tehnika kojima su slikali je bila vodena boja da se dodatno ukaže na senzibilnost njegova pristupa umjetnosti.



Slika 38. I.Č. (6 god. i 6 mj.)



Slika 39. M.K. (5 god. i 2 mj.)



Slika 40. M.K. (5 god. i 2 mj.)

Posljednja obavljena aktivnost je predstavila veliku umjetnicu manirizma Sofonisbu Anguissolu koja je bila poznata posebice po portretnome i autoportretnome slikarstvu. Djeca su crtala prikaze svojih kolega u grupi kako rade nešto po uzoru na Sofonisbino djelo svojih sestara kako igraju šah. Tehnika koju su koristili su bili flomasteri.



Slika 41. L.K. (6 god. i 3 mj.)



Slika 42. L.Š. (6 god. i 4 mj.)

“Ja sam nacrtala svoje prijateljice kako se igraju sa lutkama tu u našem centru. Oblače lutke u njihovu robicu.”

“Ja sam nacrtala kad smo danas gledali kroz prozor, kad je padala kiša pa smo svi bili unutra jer je jako padalo. Teta je svirala tamburin i pjevala, i mi smo pjevali.”

8. Zaključak

Nakon svega navedenoga o manirizmu kao umjetničkom pravcu, između ostaloga, se može zaključiti da je tom pravcu cilj bio elegancija i visoka idealizacija svijeta oko sebe. On ide u smjeru namjernog iskrivljavanja prirode i klasičnih društvenih normi kako bi se postigla sloboda od realnosti i konvencija. Uvidjevši da je manirizam često stvarao takva svoja izobličena i nadrealna djela, može se povući paralela s njim i sa dječjim likovnim stvaralaštvom, te sa dječjim pogledom na svijet. Djeca stvaraju svoje svjetove mašte u kojima je stvarnost, koja zna ponekad biti surova, uljepšana i uzdignuta na ideal u kojemu dijete može biti slobodno i u kojega se može skloniti od svoje uobičajene svakodnevnice. Dok to idealiziranje svijeta oko sebe još traje u tako mladoj dobi, ključna je uloga odgajatelja da usmjeri i podrži dijete, te ga potakne na različita kreativna izražavanja upoznavajući ga sa što više materijala koji će mu poslužiti kao inspiracija i okidač da i ono samo izrazi svoje unutarnje svjetove. Upoznavajući djecu sa poznatim likovnim umjetnicima i njihovim djelima su koraci prema proširivanju njihovih horizonata, razvijanju kritičkoga mišljenja, sagledavanju svijeta iz drugačijih perspektiva, poticanju da izraze svoj unutarnji glas, te iskomuniciraju svoje ideje i mišljenja. Likovne aktivnosti s djecom potaknute različitim umjetničkim djelima bi trebale biti prostor u kojemu će djeca biti slobodna izraziti se onako kako poželeva, bez restrikcija ili inzistiranja na identičnom repliciranju pruženih poticaja. Dječji likovni izražaj kada dođe u doticaj sa likovnih izražajem poznatih umjetnika ne bi trebao biti ništa više nego povod za učenje. Tada taj spoj dječjih osobnih, prethodnih iskustava i izvanjskih, novih poticaja pred njima stvara autentičan i nezamjenjiv glas svakoga djeteta likovno ulovljen na papiru.

Prilozi

- Slika 1. Hieronymus Bosch "Vrt naslade" (1503.-1515.); <https://www.europosteri.hr/art-photo/hieronymus-bosch-vrt-naslade-v55599> (preuzeto 27.7.2022.)
- Slika 43. Hieronymus Bosch "Posljednji sud" (1482.); <https://hr.puntomarinero.com/artist-jerome-bosch-paintings/> (preuzeto 27.7.2022.)
- Slika 44. Hieronymus Bosch "Triptih Haywain" (1516.); https://arthive.com/sl/hieronymusbosch/works/372658~The_haywain (preuzeto 27.7.2022.)
- Slika 45. Jacopo de Pontormo "Prenošenje Krista" (1525.-1528.); https://hr.wikipedia.org/wiki/Preno%C5%A1enje_Krista_%28Pontormo%29 (preuzeto 28.7.2022.)
- Slika 5. Jacopo de Pontormo "Vizitacija" (1528.-1529.); <https://sh.wikipedia.org/wiki/Pontormo> (preuzeto 28.7.2022.)
- Slika 6. Sofonisba Anguissola "Autoportret" (1556.); https://hr.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#/media/Datoteka:Self-portrait_at_the_Easel_Painting_a_Devotional_Panel_by_Sofonisba_Anguissola.jpg (preuzeto 30.7.2022.)
- Slika 7. Sofonisba Anguissola "Partija šaha" (1555.); https://hr.wikipedia.org/wiki/Sofonisba_Anguissola#/media/Datoteka:The_Chess_Game_-_Sofonisba_Anguissola.jpg (preuzeto 30.7.2022.)
- Slika 8. Giuseppe Arcimboldo "Knjižničar" (1566.); https://hr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Arcimboldo#/media/Datoteka:Bibliotekarien_konserverad_-_Skoklosters_slott_-_97136.tif (preuzeto 1.8.2022.)

- Slika 9. Giuseppe Arcimboldo "Admiral" (1560.); [https://arthive.com/sl/arcimboldo/works/493268~Admiral still life with fish and seafood](https://arthive.com/sl/arcimboldo/works/493268~Admiral_still_life_with_fish_and_seafood) (preuzeto 1.8.2022.)
- Slika 10. Giuseppe Arcimboldo "Vertumnus" (1591.); [https://en.wikipedia.org/wiki/Vertumnus \(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Vertumnus_(painting)) (preuzeto 2.8.2022.)
- Slika 11. Giuseppe Arcimboldo "Flora" (1591.); <https://arthistoryproject.com/artists/giuseppe-arcimboldo/flora/> (preuzeto 2.8.2022.)
- Slika 12. Giuseppe Arcimboldo "Proljeće" (1563.); [https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri godi%C5%A1nja doba \(Arcimboldo\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri_godi%C5%A1nja_doba_(Arcimboldo)) (preuzeto 4.8.2022.)
- Slika 13. Giuseppe Arcimboldo "Ljeto" (1573.); [https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri godi%C5%A1nja doba \(Arcimboldo\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri_godi%C5%A1nja_doba_(Arcimboldo)) (preuzeto 4.9.2022.)
- Slika 14. Giuseppe Arcimboldo "Jesen" (1573.); [https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri godi%C5%A1nja doba \(Arcimboldo\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri_godi%C5%A1nja_doba_(Arcimboldo)) (preuzeto 4.8.2022.)
- Slika 15. Giuseppe Arcimboldo "Zima" (1573.); [https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri godi%C5%A1nja doba \(Arcimboldo\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cetiri_godi%C5%A1nja_doba_(Arcimboldo)) (preuzeto 4.8.2022.)
- Slika 16. Giuseppe Arcimboldo "Zrak" (1566.); [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements \(Arcimboldo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_(Arcimboldo)) (preuzeto 6.8.2022.)
- Slika 17. Giuseppe Arcimboldo "Vatra" (1566.); [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements \(Arcimboldo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_(Arcimboldo)) (preuzeto 6.8.2022.)

- Slika 18. Giuseppe Arcimboldo "Zemlja" (1566.);
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_\(Arcimboldo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_(Arcimboldo)) (preuzeto 6.8.2022.)
- Slika 19. Giuseppe Arcimboldo "Voda" (1566.);
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_\(Arcimboldo\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Four_Elements_(Arcimboldo)) (preuzeto 6.8.2022.)
- Slika 20. Proces izrade (Bosch) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 21. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 22. D.T., 5 god. i 9.mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 23. Proces izrade (Bosch) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 24. M.M., 4 god. i 8 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 25. Proces izrade (Arcimboldo) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 26. D.T., 5 god. i 9 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 27. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 28. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 29. Proces izrade (Arcimboldo) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 30. Proces izrade (Arcimboldo) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 31. Proces izrade (Arcimboldo) (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 32. L.K., 6 god. i 3 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 33. L.Š., 6 god. i 4 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 34. H.B., 6 god. i 5 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)

- Slika 35. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 36. V.A., 6 god. i 6 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 37. I.Č., 6 god i 6 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 38. I.Č., 6 god. i 6 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 39. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 40. M.K., 5 god. i 2 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 41. L.K., 6 god. i 3 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)
- Slika 42. L.Š., 6 god. i 4 mj. (slika nastala u kolovozu 2022. godine)

Popis literature

1. Beck, James H. (1999). *Italian Renaissance Painting*. Konemann, Koln
2. Büttner, Nills (2016). *Hieronymus Bosch : Visions and Nightmares (Renaissance Lives)*. Reaktion Books
3. Carrier, David (2008). *A world art history and its objects*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press. p. 12
4. Cheney, Liana De Girolami (2013). *Arcimboldo*. Parkstone Press International, New York
5. Dvorak, Max; Pelc, Milan (2000). *Manirizam*. Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
6. Falciani, Carlo; Natali, Antonio (2014). *Pontormo and Rosso Fiorentino: Diverging Paths of Mannerism*. Mandragora Srl, Florence
7. Freedberg, S.J. (1971). *Painting in Italy 1500-1600*. Badger Books, Woollahra, NSW, Australia
8. Gossart, Maurice (1907). *Catalogue Des Incunables D'Origine Neerlandaise*. Kessinger Publishing
9. Guilmain, Jacques (1987). *The Geometry of the Cross-Carpet Pages in the Lindisfarne Gospels*. *Speculum*. 62 (1): 21–52
10. Kaufmann, Thomas DaCosta (2009). *Arcimboldo: visual jokes, natural history, and still-life painting*. The University of Chicago Press, London
11. Kaufmann, Thomas DaCosta (1993). *The Mastery of Nature*. Princeton University Press
12. Kilroy-Ewbank, Lauren (2016) *Sofonisba Anguissola*. (preuzeto 30.7.2022.)
<https://smarthistory.org/sofonisba-anguissola/>.

13. Kriegeskorte, Werner (2004). *Arcimboldo*. Taschen GmbH
14. Lidwell, William; Holden, Kritina; Butler, Jill (2010). *Universal Principles of Design*. Rockport Publishers
15. Michael, Meinhard (2018). *Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights: The Senses and the Soul in Dream and Awakening*. PubliQation
16. Murray, Linda (1967). *The Late Renaissance and Mannerism*. Frederick A. Praeger, Publishers. New York, Washington
17. Oliva, A.B. (2006). *Manirizam i neomanirizam*. *Život umjetnosti*, 78/79 (2), 128-129. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/265309>
18. Eckstein Opdycke , Leonard (1903). *Third Book of the Courtier from Baldassare Castiglione, The Book of the Courtier*. New York: Charles Scribner's Sons
19. Buonarroti Archives, Florence. From Ilya Sandra Perlingieri, Sofonisba Anguissola, *The First Great Woman Artist of the Renaissance* (New York: NY, Rizzoli, 1992), p. 67.
20. Petrač, L. (2015). *Dijete i likovno-umjetničko djelo. Metodički pristupi likovno-umjetničkom djelu s djecom vrtičke i školske dobi*. Zagreb: Alfa.
21. Petričević, K. (2012). *Giuseppe Arcimboldo: Serije slika Godišnja doba i Elementi*. Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, odsjek za povijest umjetnosti, Split
22. Rembert Pitts, V. (2008). *Bosch*. Parkstone Press, New York
23. Russell, P. (2017). *Complete Works of Hieronymus Bosch*. Delphi Classics
24. Schneider, N. (1992). *The Art of Portrait, Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*. TASCHEN, Koln
25. Shearman, J. (1967). *Mannerism (Style and Civilization)*. Penguin Books, London
26. Vasari, G.; De Vere, G. du C.; Jacks, P. (2006). *The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects*. Modern Library, New York

Izjava o izvornosti završnog/diplomskog rada

Izjavljujem da je moj završni rad izvorni rezultat mojeg rada te da se u izradi istoga nisam koristila drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

Antonija Alerić

(vlastoručni potpis studenta)