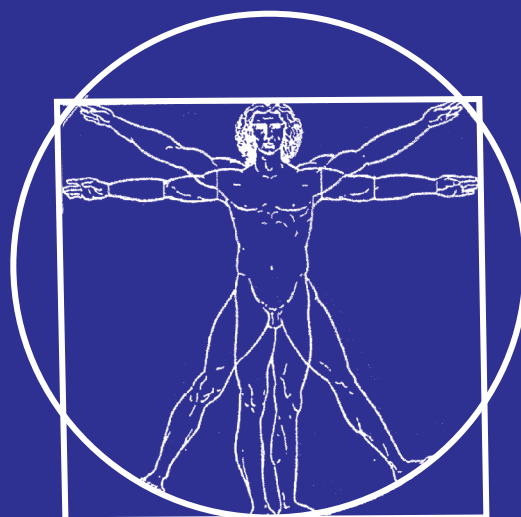


ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

ЗА III ГОДИНА

За гимназиско образование



**ДАНЧО ОРДЕВ
МАЈА РАУНИК КИРКОВ
АЛЕКСАНДАР ОРДЕВ
ИГОР ВАСИЛЕВ
ВИКТОРИЈА ЕРЕМЕЕВА-
НАУМОВСКА
МИШКО РАЛЕВ**

ДАНЧО ОРДЕВ
МАЈА РАУНИК КИРКОВ
АЛЕКСАНДАР ОРДЕВ
МИШКО РАЛЕВ
ВИКТОРИЈА ЕРЕМЕЕВА-НАУМОВСКА
ИГОР ВАСИЛЕВ



ПРОСВЕТНО ДЕЛО АД

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ
ЗА III ГОДИНА

Уредник:

Весна Дукоска

Рецензенти:

Проф. Васил Василев, професор
по вајарство на Факултетот за
ликовни уметности - Скопје

Лидија Саздовска, професор
по ликовна уметност во
ДСУ „Р. Ј. Корчагин“

Павлина Божинова,
професор по ликовна уметност
во ДСУ „Никола Карев“ - Скопје

Со решение на министерот
за образование и наука бр. 11-3880/1
од 15.7.2004 година се одобрува
употребата на овој учебник

Драги ученици,

Како прво, особено ја почитуваме Вашата определба за овој предмет како изборен. Содржините на овој учебник се изведени според наставниот план и програма, поставени во теми и поттеми со текст и илустрации.

Концепцијата на учебникот ја има предвид и специфичноста на предметот, кој има функција да ги задоволи вашите општи и посебни интересирања.

На почетокот на претставувањето на темите, со текст и визуелна илустрација, ви го презентираме ликовниот јазик како теорија на ликовното творештво, но и како негова примена во ликовните дела од споменатите области. Оваа тема е тесно поврзана со другите области како илустрација на присутноста на одредени ликовни вредности и карактеристики на делото.

Содржините што ги придружуваат другите уметнички области се во функција да ве запознаат со карактерот и можностите на одредениот израз кој може да го привлече вашето внимание и евентуалната определба за работа. Кога ќе се запознаете општо со сите понудени области, Вие ја избирате темата на која ќе ја насочите Вашата творечка работа. Под раководство и менторство на Вашиот професор по ликовна уметност, Вие изработувате проект што во текот на годината го остварувате преку практична и теоретска разработка.

Учебников ви ги дава основните информации за содржините што Ве интересираат, а Вие, ползувајќи дополнителна литература и други медиуми, ги проширувате Вашите интереси и сознанија.

На крајот на учебников Ви презентираме и пример на проекти со цел општо да Ве упатиме во остварувањето и обликувањето на Вашите интереси.

Ние, како автори, Ви посакуваме успех во работата по овој предмет, задоволство од учебникот и од творбите што ќе ги создадете по ликовна уметност.

Од авторите

СОДРЖИНА

4



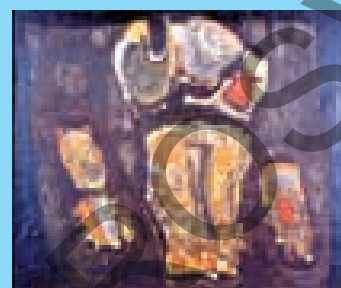
1. ЛИКОВНА УМЕТНОСТ.....7

2. ЛИКОВЕН ЈАЗИК.....8

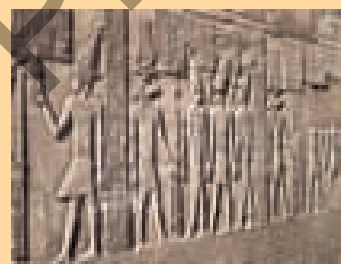
3. Линија	10
4. Боја.....	12
5. Тон.....	16
6. Текстура.....	17
7. Насока.....	19
8. Големина.....	21
9. Форма.....	23
10. Простор.....	25
11. Контраст.....	27
12. Ритам.....	28
13. Хармонија.....	30
14. Рамнотежа.....	32
15. Градација.....	34
16. Пропорција.....	35
17. Единство.....	36
18. Композиција.....	38



19. ЦРТАЊЕ.....	40
20. Молив.....	42
21. Јаглен.....	43
22. Креди во боја.....	44
23. Туш.....	45
24. Лавиран туш.....	47



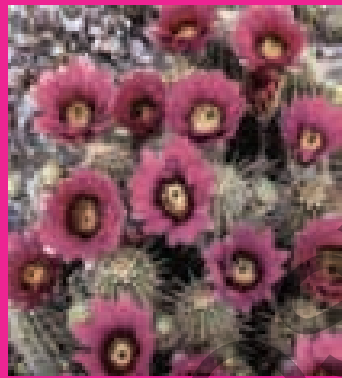
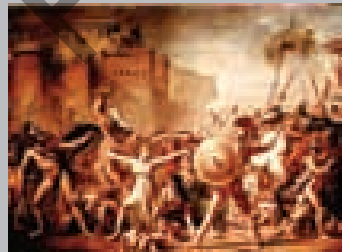
25. СЛИКАЊЕ.....	48
26. Акварел.....	50
27. Темпера.....	51
28. Колаж.....	52
29. Мозаик.....	53
30. Витраж.....	54
31. Фреско - сликарство.....	55
32. Маслена техника.....	56
33. Акрилик.....	58
34. Таписерија.....	59



35. СКУЛПТУРА.....	60
36. Глина.....	62
37. Гипс.....	63
38. Дрво.....	64
39. Камен.....	65
40. Метал.....	66
41. Синтетички материјали.....	68
42. Обликување на хартија.....	69
43. КОМБИНИРАНА ТЕХНИКА.....	70

СОДРЖИНА

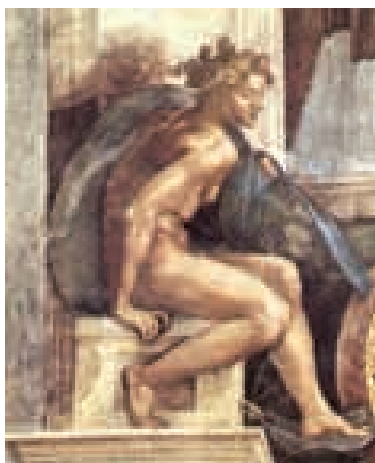
5

	44. ГРАФИКА	72
	45. Монотипија.....	74
	46. Дрворез.....	75
	47. Бакропис.....	77
	48. Бакрорез.....	78
	49. Акватинта.....	79
	50. Литографија.....	80
	51. Комбинирана техника.....	81
	52. Компјутерска графика.....	82
	53. ДИЗАЈН	84
	54. Графички дизајн.....	86
	55. Индустриски дизајн.....	88
	56. Дизајн на накит.....	90
	57. Калиграфија.....	91
	58. Дизајн на текстил.....	94
	59. Костимографија.....	95
	60. Кукларство.....	96
	61. ФОТОГРАФИЈА	100
	62. Хронологија и развој.....	102
	63. Светлина.....	104
	64. Фотоапарат.....	106
	65. Објектив.....	108
	66. Бленда.....	109
	67. Експозиција.....	110
	68. Светломер.....	111
	69. Филм.....	112
	70. Развивање.....	114
	71. Темна комора.....	115
	72. Мотиви.....	117
	73. АРХИТЕКТУРА	118
	74. УРБАНИЗАМ	122
	75. ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА	126
	76. ЕСТЕТИКА	142
	77. ПРОЕКТ	147

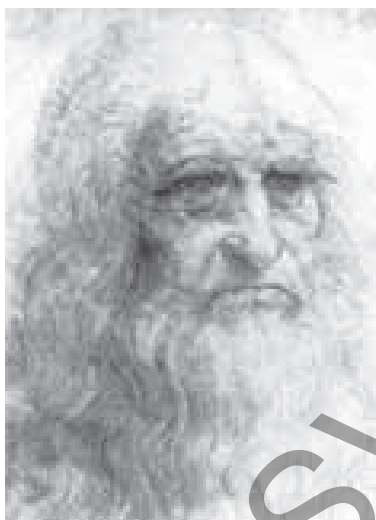
Човекот се изразува на најразлични начини. Ликовната уметност е дел од неговото творечко изразување во кое спаѓаат и другите уметнички изрази, како што се: книжноста, музиката, театарот, филмот, играта, фотографијата и архитектурата.

Ликовното дело, за разлика од театарот и играта, се создава со одредени материјали кои се специфични во изразувањето. Може да се рече дека секој ликовен материјал, всушност,

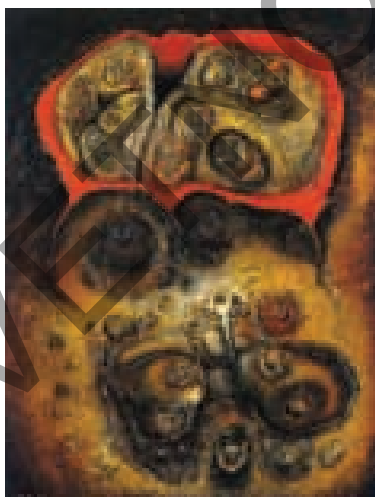
претставува специфичен и неповторлив ликовен инструмент со свои одредени ликовно - изразни особености. Честопати уметникот како автор, според својот сензибилитет на изразување, одбира и твори преку



ФРЕСКА



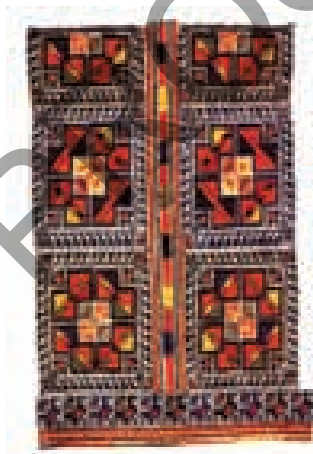
ЦРТЕЖ



СЛИКА



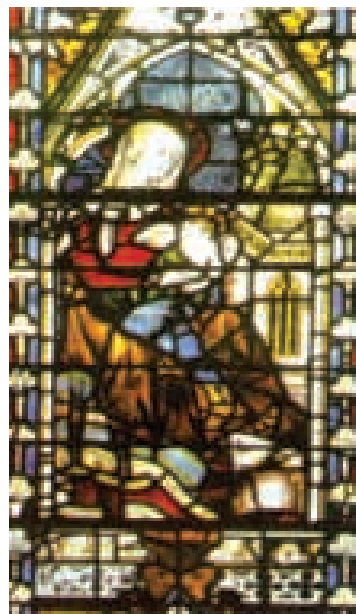
ТАПИСЕРИЈА



НАРОДНО ТВОРЕШТВО



МОЗАИК

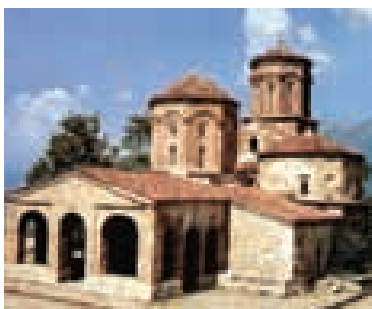


ВИТРАЖ

соодветни блиски материјали за изразување, кои во целост можат да го изразат неговиот карактер.

Ликовната уметност се создава во дводимензионален и тридимензионален простор, што ја обусловува и ликовната општа поделба на три, односно четири основни области на ликовното изразување: цртање, сликање, графика и пластично обликување. Цртањето, сликањето и графиката се остваруваат на дводимензионална површина, а пластичното обликување се остварува во просторот, односно тридимензионално.

Во овој учебник ќе се запознаеме и со други сродни области што се блиски со ликовната уметност и во кои визуелната креативност е доминанта како ка-



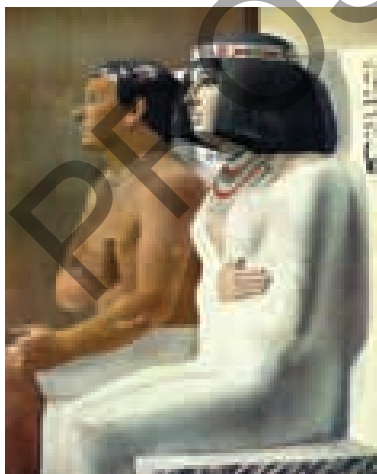
АРХИТЕКТУРА



РЕЛЈЕФ



АРХИТЕКТУРА



СКУЛПТУРА



ГРАФИКА

рактеристика. Области што се преплетуваат со ликовното творештво се архитектурата, дизајнот и фотографијата. Историјата на уметноста и естетиката се науки кои теоретски ја проучуваат и валоризираат ликовната уметност во текот на историјата и денес.



МОБИЛ



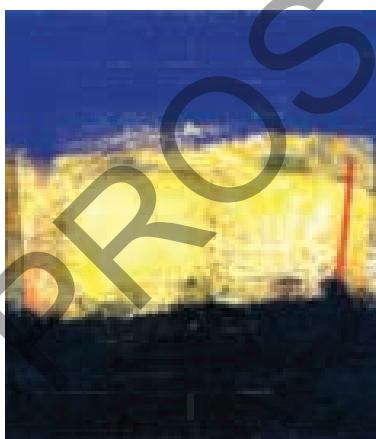
ПЛАКАТ



ДИЗАЈН

Ликовниот јазик е основа на секое ликовно дело, создадено како цртеж, слика, графика или скулптура. Ликовниот јазик, исто така, како вредност постои и во дизајнот, архитектурата и фото-графијата.

Ликовниот јазик е изведен од теоријата на ликовното творештво и оттука разликуваме **ликовни елементи и принципи**. Елементите и принципите на ликовниот јазик визуелно и сепитно го опкружуваат и го придружуваат човекот од неговото раѓање. Тие постојат во природата што го опкружува човекот, во домот со разновидни предмети како и во ликовните уметнички и применети творби. Ликовните елементи за човекот не се непознати, ниту новост, тие постојат во свеста на човекот, тие се познати, со нив тој секојдневно се среќава, со ликовниот јазик тие само се осознаваат и се подредуваат во еден систем на знаења како визуелни квалитети, карактеристики и разлики.



НАСОКА

Насоката е визуелна сила што го насочува движењето на околото во едно ликовно дело.

Ликовните елементи се основа на ликовното творештво. Секој елемент има свои ликовни карактеристики, видови и посебни вредности со кои се создава ликовното дело (цртеж, слика, скулптура, графика или дизајн). Постојат осум ликовни елементи, и тоа: линија, боја, тон, текстура, насока, големина, форма и простор.



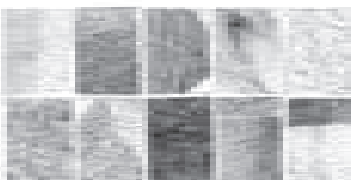
ЛИНИЈА

Линијата е првиот и основен ликовен елемент што постои во сите дела на ликовната уметност.



ТОН

Тонот го означува присуството на светлината во бојата.



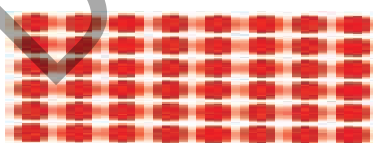
ТЕКСТУРА

Текстурата е прикажување разновидни површини на материјалот и на ликовното дело.



БОЈА

Бојата постои кај сите нешта што нè опкружуваат, како и во делата на ликовната уметност.



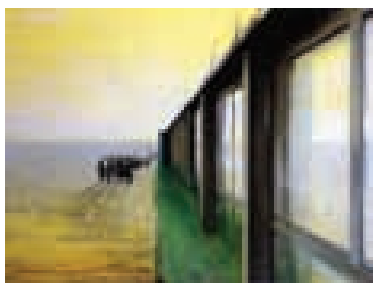
ГОЛЕМИНА

Големината ги означува меѓусебните нешта во природата и во ликовното дело.



ФОРМА

Сите предмети околу нас и во ликовната уметност имаат одредена форма (облик) по која се препознатливи.

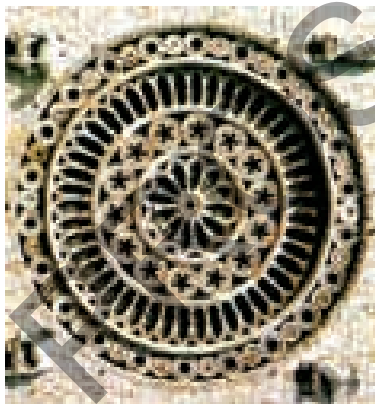


ПРОСТОР

Простор е сето тоа низ кое се движиме, како и илузијата на просторот што ни се претставува во ликовните дела.

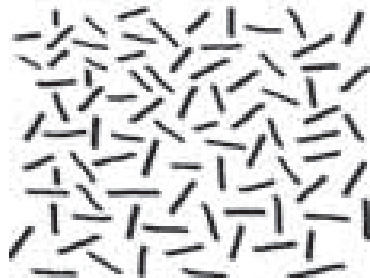
Ликовните принципи се регулатори на една ликовна творба. Тие ги дефинираат меѓусебните односи на елементите во една ликовна творба, како што се квалитетот на односите во една целина. Иако принципите ги дефинираат тие односи, истовремено комбинациите во кои можат да се најдат ликовните елементи се неограничени, како и креативноста на авторот кој во тие креации внесува свој печат, односно го проектира својот индивидуален сензибилитет. Преку индивидуалниот пристап во ликовното изразување, со познавање на ликовниот јазик се гради индивидуален ликовен говор на творецот. Тој говор се изразува преку специфична меѓусебна употреба на ликовните елементи и принципи.

Постојат осум ликовни принципи, и тоа: контраст, ритам, хармонија, рамнотежа, градација, пропорција, единство и композиција.



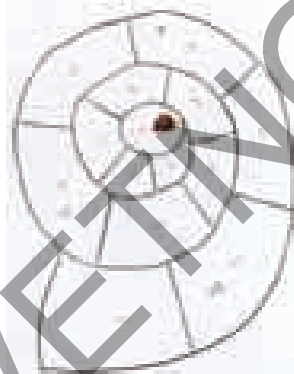
КОМПОЗИЦИЈА

Распоредот на ликовните елементи во делото ги регулира композицијата која има безброј комбинации.



ЕДИНСТВО

Постигнувањето целина на деловите во една ликовна творба го регулира принципот единство.



ГРАДАЦИЈА

Со градацијата осознаваме како постепено се менуваат ликовните вредности во едно ликовно дело.



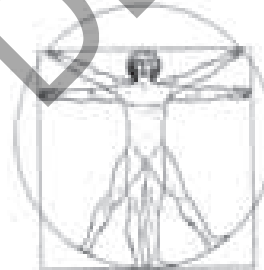
РИТАМ

Ритамот е основа на живеењето на човекот и природата. Во ликовната уметност ритамот постои од предисторијата до денес.



РАМНОТЕЖА

Одмерениот и рамномерен распоред на елементите во ликовното дело го регулира рамнотежата.



ПРОПОРЦИЈА

Сообразноста на меѓусебните односи на ликовните елементи во едно дело ги регулира пропорцијата.



КОНТРАСТ

Контрастот е противставување на разни ликовни вредности во едно ликовно дело.



ХАРМОНИЈА

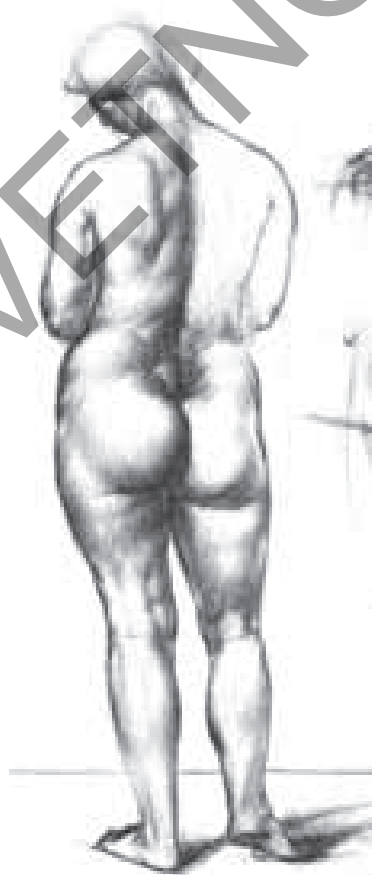
Хармонијата ја регулира сообразноста и убавината на ликовните вредности во едно уметничко дело.

Еден од првите, основни и многу важни ликовни елементи е линијата. Линијата е најприсутна во ликовното творештво, односно во создавањето на цртежот, сликата, графиката, скулптурата, дизајнот, архитектурата или фотографијата. Следејќи го развојот на ликовната уметност, од предисторијата до денес, ќе забележиме дека линијата има главна улога во ликовното изразување на човекот. Надвор од ликовното творештво, човекот линијата секојдневно ја користи речиси во сите области на своето живеење и изразување во литературата, печатот, науката, архитектурата, во идејната и техничката подготовка во индустријата, во народното творештво итн.

Може да се приведат повеќе дефиниции за тоа што ние го чувствуваме како линија. Можеме да речеме дека линијата е продолжено движење на една точка во просторот, или дека линијата е поврзување на две



Ордан Петлески: „Фантомагија“ 11, масло на платно



Цртеж со јаглен



Амадео Модилјани: „Жена“, туш, перце

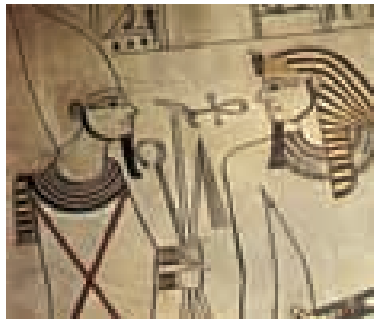
оддалечени точки, но, сепак, линијата, сама по себе, бидејќи има извесна широчина и должина, всушност, е само една издолжена форма. Во просторот околу нас линијата се јавува и како илузија при сечење или преклопување на две површини, односно таа се јавува како граница на некоја форма или облик.

Во основа, линиите можеме да ги поделиме на два дела - на **прави** и **криви**. Правата линија се движи секогаш во иста насока и не го менува својот правец. Кривата линија е брановита на повеќе начини, ја менува својата насока на движење, од најмало бранување до појава на остри агли и свиткувања. Со можностите за менување на насоката во текот/течењето на линијата, кривата линија може да создаде многу варијации на бранувања, испупчена, вдлабната, цикцак, кружна, аглеста и безброј други варијанти. Линиите, кои некои лаички ги нарекуваат дебели, тенки, куси и долги, всушност, не се видови линии, туку само криви и прави линии кои имаат различна големина на широчина (дебела и тенка) и должина (куса и долга).

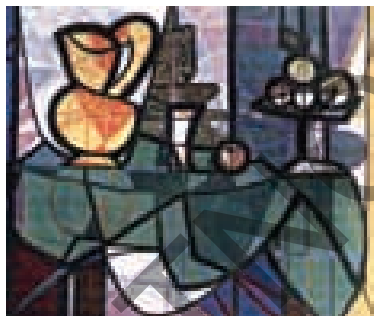
Линиите исползувани во една творба можат да бидат, повеќе или помалку, **слични** или **контрастни**. Слични или хармонични криви линии се линиите што имаат близок агол на свивање, различни се линиите што имаат поголема разлика на аголот, а контрастни се кривите линии што меѓу себе имаат најголеми разлики на искривеност. Линиите може да се комбинираат и како контраст на големини, подебели и потенки, подолги и покуси, со што се зголемува вредноста на ликовната творба.

Во ликовното изразување разликуваме и **контурна** и **текстурна** линија. Контурната линија е затворена или отворена линија што ја одредува и ја означува надворешната граница на одредена дводимензионална или тридимензионална форма или облик и ја разграничува формата од друга форма, или од просторот во која е поставена. Текстурната линија го претставува карактерот на површината на некоја одредена материја, односно текстурата на одредена површина. Со линијата се опишува карактерот на површината, на пример, на кора од дрво, камен, текстил, земја, сунѓер, јаглен, стакло, пластика, односно се дава карактерот на мазно, рапаво, грубо, нежно, темно, мат итн. Според карактерот на материјалот што се претставува, линијата може да биде најразновидна и најразновидно нанесена, дебела, тенка, кратка, долга, права, крива, нанесена во разни насоки и со различна густина, колку што е можно поблиска во означувањето на површината на материјалот што треба да се претстави. Текстурната линија е особено застапена во цртежот, сликата, скулптурата, а особено во графиката, каде што претставува едно од основните средства на изразување.

Карактерот на линијата го означува и основниот ликовен квалитет на самата линија во ликовното изразување. Преку карактерот на линијата, уметникот го изразува својот сензибилитет, перцепцијата и експресијата што ја носи во себе како особен ракопис и состојба на духот. Линијата, според карактерот, може да биде дебела, тенка, нежна, груба, тешка, лесна, просирна, густа, еднолична,



Детал од цртеж од гробница на Аменофис II, Египет



Пабло Пикасо: „Бокал и сад со овошје“, масло на платно



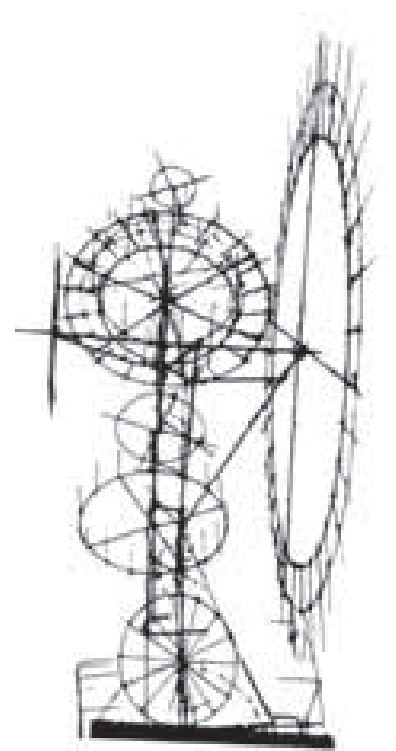
Рембрант: „Три крста“, бакропис



Плутеј со паун, релјеф

монотона, жива, нееднаква, динамична, експресивна, мирна, мека, тврда итн. Каков ќе биде карактерот на линијата, освен од сензибилитетот на авторот, односно од субјектот, зависи и од специфичноста на материјалот и средствата со кои се работи, како и од подлогата на која се нанесува линијата, јагленот, моливот, тушот, графитот, перцето, пастелот, четката, дрвцето итн. Овие материјали оставаат разновидни траги, а се уште поразновидни во зависност од подлогата - дали таа е мазна, рапаво или полумазна итн.

Линијата е застапена во сите видови на ликовното творештво, со цртежот како доминантен елемент, во сликата, во графиката, скулптурата, дизајнот, архитектурата и фотографијата.



Јан Тивелк: „Мета механика“, жица

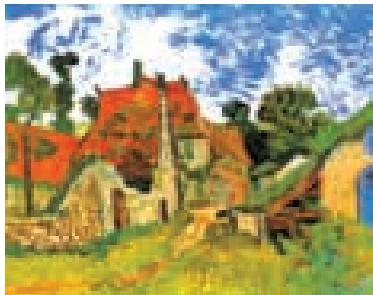
Материјалниот свет станува обоен само при постоење светлина, природна или вештачка. Без светлина нема боја. Белата светлина, прекршена преку рамнострана призма, се преобразува во бои што го составуваат сончевиот спектар, односно во шест основни бои, и тоа: црвена, портокалова, жолта, зелена, сина и виолетова.

Впечатокот кај човекот дека одредена материја е обоена со одредена боја се создава во зависност од тоа кои бранови на светлината допираат до окото, а кои ги впива материјата. Одбиените светлински бранови окото ги забележува како обоеност, односно како црвена, зелена или некоја друга боја. Белите површини ги одбиваат сите светлински зраци и таа површина има бела боја, а црните површини ги впиваат сите светлински зраци, па таа материја нема боја, односно површината се нарекува црна.

Постојат повеќе видови поделби на боите. Првата поделба на боите е на **основни или примарни** и **мешани или секун-**



Обоен круг

Милан Штајнер: „На дожд“,
масло на платноЗлатко Прица: „Превиткувачи на челик“,
масло на платноПабло Пикасо: „Капачка што седи“,
масло на платноВинсент Ван Гог: „Селски сокак во
Аверс“, масло на платно

дарни бои. Основни или примарни се боите што не може да се добијат со меѓусебно мешање на други бои, туку директно се добиваат како такви, или од природата, или се произведуваат во индустријата. Примарни бои се црвената, жолтата и сината. Мешани или секундарни бои се: зелената, портокаловата и виолетовата боја. Овие бои се добиваат со меѓусебно мешање на две од примарните бои.

Меѓубои се добиваат со меѓусебно мешање на една примарна и една секундарна боја, и тоа: црвена и портокалова, при што се добива црвено-портокалова, портокалова и жолта и се добива жолто-портокалова, жолта и зелена боја, при што се добива жолто-зелена, сина и зелена и се добива сино-зелена, сина и виолетова, при што се добива сино-виолетова, виолетова со црвена и се добива виолетово-црвена.

Боите при сликањето, во повеќе случаи, се добиваат со мешање по физички пат, кога мешаме сина и жолта добиваме зелена боја, со мешање на црвена и жолта добиваме портокалова

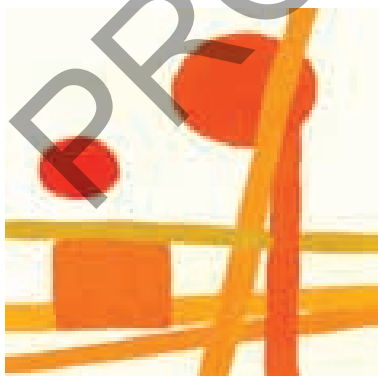


Комплементарен контраст

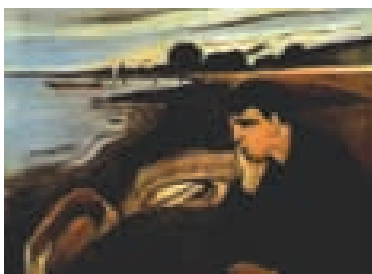
итн., но боите можат и оптички да се мешаат. При **оптичкото мешање** боите меѓусебно не се мешаат физички како материја, туку на површината за сликање боите се нанесуваат густо во облик на точки, така што сините и жолтите точки при гледањето даваат илузија дека пред себе имаме зелена боја, значи се случува оптичко мешање во окото. Во историјата на ликовната уметност, а и денес, постојат сликари кои своите дела ги создаваат исклучиво врз основа на оптичко мешање на боите. Овој правец во уметноста се нарекува **поинтилизам**.

Освен со претходните поделби, боите се делат и според нивните својства и карактеристики на повеќе видови, и тоа: на **хроматски** и **ахроматски**, **топли** и **студени**, **хармонични** и **контрастни** бои.

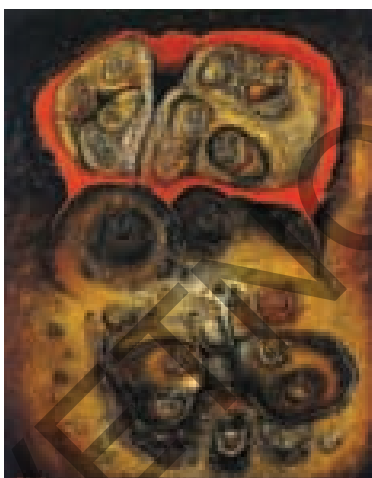
Поделбата на **хроматски** и **ахроматски** бои произлегува од фактот дека еден дел од боите со кои работиме, всушност, и не се бои. Хроматски се сите бои што постојат во спектарот на боите, и тоа: жолта, сина, црвена, портокалова, виолетова и зелена, а ахроматски се белата и црната боја и сите сиви тонови меѓу белата и црната боја. Белата



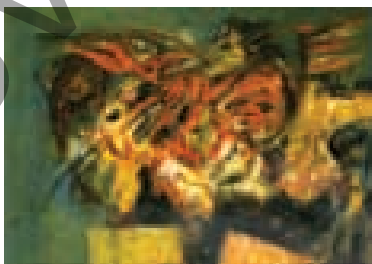
Хармонија по аналогиија со боја



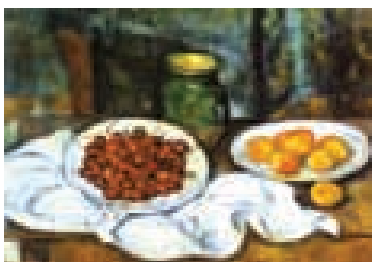
Едвард Мунк: „Меланхолија“, масло на платно (психолошко влијание на бојата)



Ордан Петлески: „Знамен“, масло на платно



Тања Балак: „23“, масло на платно



Пол Сезан: „Мртва природа со кајсии“
масло на платно (локална боја)

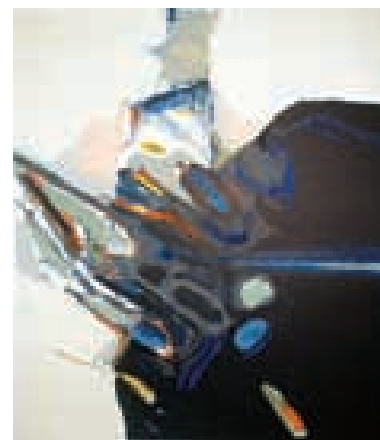
и црната не се сметаат за бои, туку означуваат светлина или темнина што се додаваат на другите бои. Ахроматските бои, мешани со која било спектрална боја, не создаваат друга, нова боја, туку само ги осветлуваат или затемнуваат боите, со што се добиваат разни видови тонови.

Според психичкото дејствување врз човекот, боите се делат на **топли** и **студени**. Боите што дејствуваат како топли, се: жолтата, жолтопортокаловата, портокаловата, портокалово-црвената и црвено-виолетовата боја, а бои што дејствуваат студено, се: жолто-зелената, зелената, зелено-сината, сината, сино-виолетовата и виолетовата боја.

Боите во себе содржат три својства, и тоа:

- **обоеност** - боја
- **светлина** - (тон)
- **интензитет**.

Обоеноста на бојата ја означува самата боја, обоена како црвена, сина, жолта, виолетова, портокалова и зелена. При мешањето боја со боја се менува и обоеноста, односно од жолта и



Данчо Ордев: „Алфа 90/2“, ситопечат
(боја во графика)

сина се добива друга боја, со друга обоеност, зелена. Обоеноста не се менува кога една боја се меша со бела или црна боја, односно кога се осветлува или се затемнува. Бојата содржи во себе одредена **светлина**, што се менува со додавање бела или црна боја, со што се менува тонот на бојата. Секоја боја има и одреден **интензитет**, кој е својствен за секоја боја, и која како таква и се произведува. При мешање на бојата со друга боја, или со додавање светла или темна боја, се менува и интензитетот на бојата, која станува појака или послаба.

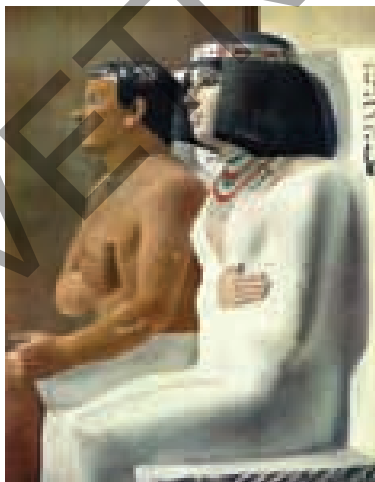
Бојата многу ретко е нанесена сама на некоја творба; таа секогаш се во комбинира со друга боја, или се граничи со повеќе бои. Боите, освен што дејствуваат врз своите површини, тие дејствуваат и како целина, хармонично или контрастно, според сензибилитетот или идејата на авторот. Ако сакаме боите на творбата да се во хармонија, користиме блиски бои како што се поставени во обоениот круг. Секои две до четири бои кои се блиски според местото на обо-



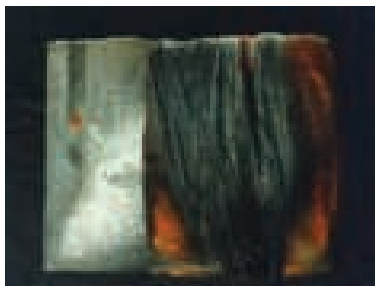
Глава на кнез, обоена теракотата, Багдад



Релјеф од храмот на Сети I, Египет



„Принц Рахотеп и неговата жена Нофрет“, обоен варовник, Египет



Владо Аврамчев: „Предел I“, керамика

ениот круг, се нарекуваат **хармонични** бои по аналогија (по сличност). Хармонична комбинација на бои добиваме, ако ги користиме, на пример, жолтата, жолтопортокаловата, портокалово-црвената, портокаловата, црвено-виолетовата боја итн.

За разлика од хармоничното поставување, постои и **контрастно** комбинирање на боите според одредени својства и способности на бојата. За разлика од хармонијата, како сличност, контрастот на боја со друга боја или други бои е однос на спротивставување. Разликуваме повеќе видови контрасти на бои:

- **контраст на светло - темно;**

- **контраст на топли и студени бои и**

дени бои и

- **комплементарен контраст.**

Контрастот на **светло - темно** се однесува на хроматско-хроматскиот и ахроматско-ахроматскиот контраст. Најсилен контраст на светло - темно, сигурно, е контрастот меѓу црното и белото, односно ахроматскиот контраст, а натаму е помал со светло и темносивите тонови. Во овој ахроматски контраст во науката на ликовното творештво се поставени цела низа соодноси и комбинации, како скали на тонови, со посебно именување и дефинирање (низок, висок, светол, дурски, молски клуч). Од хроматскиот, значи обоениот контраст, најизразен е меѓусебниот контраст на примарните бои, послабо е изразен меѓу секундарните бои, а најслабо е изразен меѓу третостепените бои. Топлите и студените бои меѓусебно се контрастни, изразито психолошки, просторно и како светло - темно, а поединечно топлиите бои меѓусебно и студените бои меѓусебно се помалку контрастни.

Боите имаат и одредено својство меѓусебно да ја засилуваат или намалуваат својата обоеност, во зависност во какво соседство се поставени една до друга. Некои бои поставени една до друга ја намалуваат својата обоеност, односно зелената изгледа помалку интензивно зелена, а во друга комбинација и зелената и нејзината соседна боја го зголемуваат максимално својот интензитет. Ова својство е карактеристично за **комплементарниот** контраст, односно комплементарните парови меѓусебно се истакнуваат и се засилуваат. Комплементарен контраст се добива со комбинација на една примарна и на една секундарна боја, односно комплементарна боја на една примарна боја; црвената е секундарна боја добиена од две други примарни бои (сина и жолта = зелена).

Така, црвената е комплементарна на зелената, сината е комплементарна на портокаловата и жолтата е комплементарна на виолетовата боја и обратно. При овој контраст двете бои стануваат појаки, жолтата - пожолта, црвената - поцрвена, сината - посина итн.

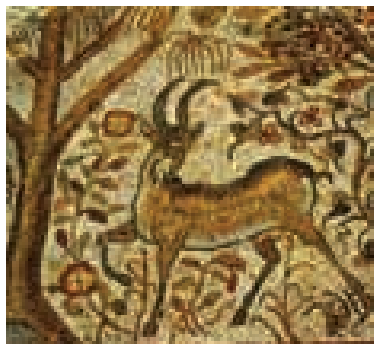
При работа со боја го среќаваме терминот **локална боја**. Овој термин се употребува кога со една боја се дефинира општата обоеност на некои објекти, растенија, луѓе, животни или појави и нешта во природата. Овие нешта, во целина, се среќаваат како црвени, сини, жолти, итн., но не мора да значи дека, како исклучок, не се и со друга боја. Така, на пример, локалната боја на тревата е зелена, на покривите е црвена, на небото е сина, на морето е сина, на облаците е бела, на крошните на дрвјата е зелена, на јаболкото е



Марисол: „Семејство“, комбинирани материјали



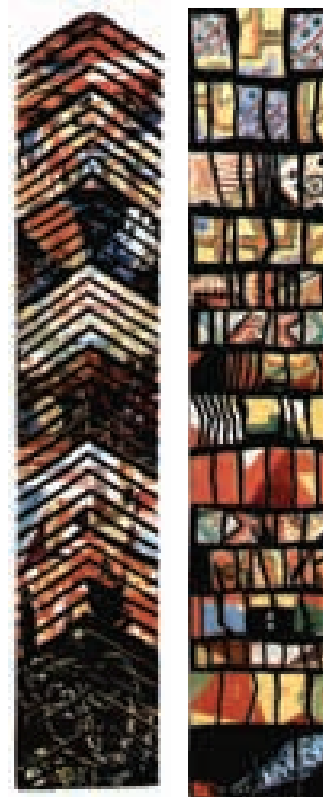
Витраж од Катедралата во Шартр, Франција



Мозаик од Хераклеја, Битола

црвена, на огнот е црвена, на лимонот е жолта, на домотот е црвена, кожата на човекот е бела, црна или жолта итн. Автомобилите, облеката, играчките, цвеќето итн. немаат локална боја, бидејќи се среќаваат во најразновидни бои. Треба да се напомене дека локалната боја не значи дека тревата е со иста зелена боја, покривите со иста црвена, небото со иста сина боја, туку дека внатре во локалната боја има низа од најразновидни тонови од локалната боја.

Бојата е помалку или повеќе присутна во сите ликовни дела, во цртежот, доминантно во сликата, во графиката, дизајнот, фотографијата, архитектурата и поретко во скулптурата.



Васил Василев: „Вертикална асоцијативна форма XI и XIII“, дрво

Насекаде околу нас каде што има светлина има и боја, а секаде каде што има боја има и тон. Секоја боја во себе има одредена светлина, поголема или помала, така што таа боја е посветло сина или потемно сина, посветло црвена или потемно црвена, односно тонот на таа боја е посветол или потемен. Народот освен поимот тон ги користи и термините нијанса, нијанса на боја. Тон е количество светлина во една боја, без разлика дали таа боја е хроматска или ахроматска. Според Фромантен, тон или валер е количество на темно или светло во еден тон, независно од неговата обоена вредност.



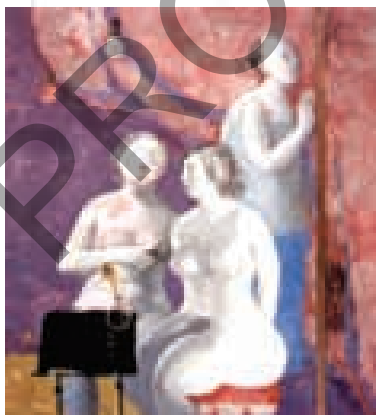
Хроматски тонови



Шарден: „Враќање од пазар“, масло на платно (илузија на волумен со тон)



Тонови со линија



Крсто Хегедушиќ: „Трите од Хамбург“, масло на платно (илузија на волумен со тон)



Никола Мартиновски: „Женски акт“, масло на платно (тон)

Тон се добива кога една боја се меша со црна или бела боја, или црна и бела боја се мешаат меѓу себе. Во зависност од количеството на светлина во бојата може да се добијат повеќе тонови, кои постепено градат тонска скала со три, пет, десет, триесет или повеќе тонови. **Хроматска тонска скала** е кога тоновите се добиени со мешање на хроматска боја (црвена, сина, портокалова...) со бела и црна, а **ахроматска тонска скала** се добива кога црната и белата боја се мешаат меѓусебно и се добива скала од сиви тонови.

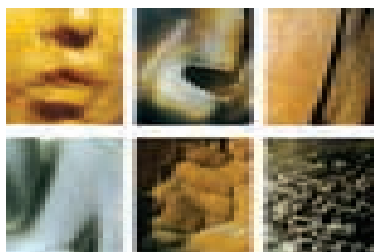


Часлав Марковиќ: „Без ангели“, комбинирана техника (тон)

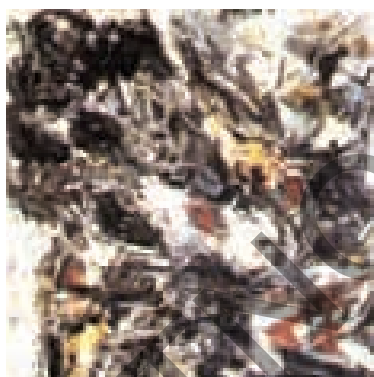


Димче Николовски: „Предел 10“, акватинта (тон во графика)

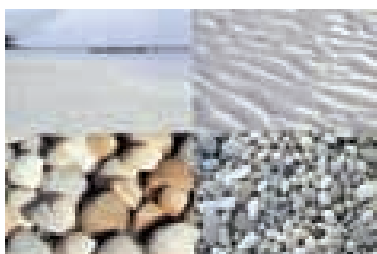
Сè што е направено од материја има своја карактеристична градба и површина. Градбата, односно структурата како внатрешна особеност на материјата, не може визуелно да се перцепира, ниту пак, сетилно да се почувствува со допир. Секоја површина на некоја материја може и визуелно и сетилно да се перцепира. Текстура е надворешна карактеристика на површината на секоја природна и вештачка материја. **Природните** текстури се наоѓаат на материјалите од природно потекло, **Вештачки** текстури се сите површини на



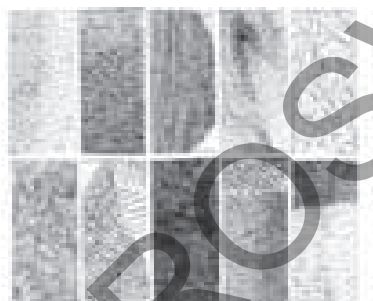
Текстура во скулптурата



Емилио Ведова: „Спагна“, масло на платно (текстура со боја)



Текстура со предмети



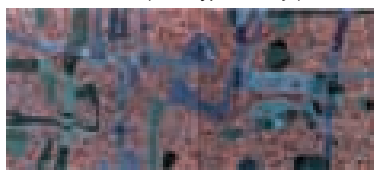
Илузија на текстура со перце



Ван Гог: „Поле со кипариси“ (текстура)

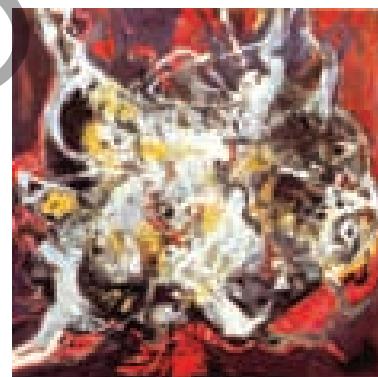


Ордан Петлески: „Сув период“, масло на платно (текстура со боја)

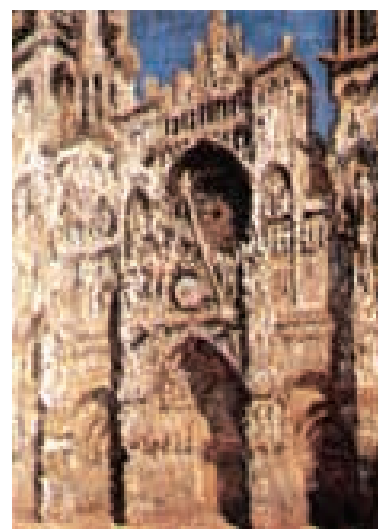


Глигор Васков: „Патот за Матејче“, масло на платно (текстура)

материјали што ги создал човекот. Освен овие текстури, кои можат да се почувствуваат визуелно и со допир, во ликовното изразување постои и релјефна **имитација** на текстура што се добива со употреба на разни видови материјали, разни алатки и разни начини на нивна употреба. најчесто во скулптурата и сликарството. Оваа текстура во ликовната уметност се нарекува фактура, а во сликарството текстурата постои и како илузија, значи не со релјефни карактеристики што можат сетилно да



Текстура со боја



Клод Моне: „Катедралата во Руен“, масло на платно (текстура со боја)

се допрат, туку како визуелна текстура на одредена површина што се добива на разни начини на сликање со бојата и четката.

Како **функционална** или **естетска вредност** текстурата е широко применета во секојдневниот живот, во дизајнот, во ентериерот, архитектурата и во уметноста како рапава, мазна, сјајна, тврда или мека, во зависност од тоа за што ни служи предметот или објектот. Во дизајнот, кај предметите за секојдневна употреба текстурата се применува или како естетска вредност, или повеќе како функција. Некои материјали се со рапави површини (гуми за автомобили, рачки за велосипеди, рачки за садови, површини на патишта), а некои се со мазна површина (садови за исхрана, чаши, чинии, виљушки и ножеви) поради полесно одржување на хигиената, површини за маси, прозорци, врати, мебел, автомобили. Во архитектурата, во екстериерот и ентериерот се комбинираат, исто така, мазни и

рапави, сјајни и мат површини со декоративна и функционална намена.

Во ликовното творештво текстурата речиси секогаш постои како ликовен квалитет, како илузија или како имитација. Разликата е во тоа што при илузијата имаме само визуелен впечаток дека површината е рапава или мазна, а во имитацијата текстурата навистина и визуелно и сетилно постои и е реална како постоење.



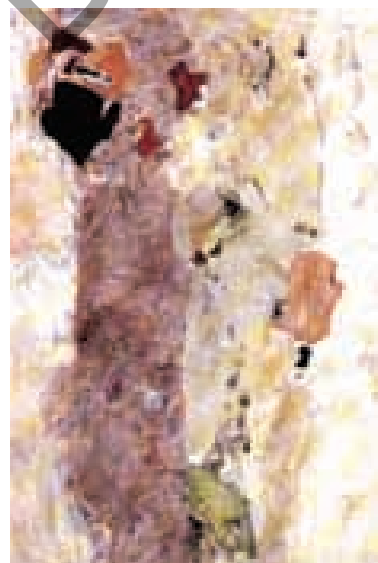
Васил Василев: „XX и XXI“, дрво



Решат Ахмети: „Монолит IV“, масло на платно



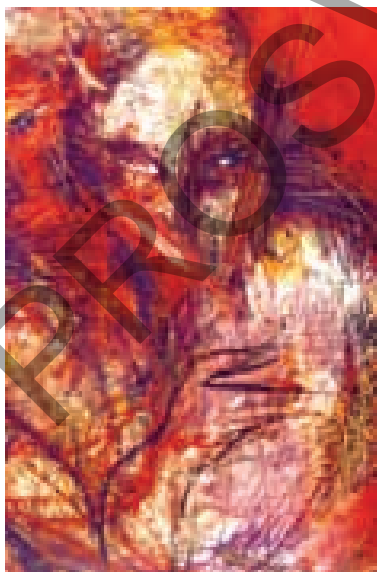
Драгутин Аврамовски-Гуте: „Композиција“, дрворез



Ристо Калчевски: „Песок и камен“, масло на платно



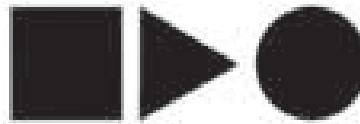
Драгутин Аврамовски: „Посета“, дрворез



Касиопеја Наумовска: „Магична привлечност“, масло на платно

Окоето на човекот е постојано во движење по сè она што го набљудуваме во природата и на секој предмет или ликовна творба. Окоето секогаш се движи по некоја привидно непозната насока на гледање во ликовната творба, но, сепак, таа насока на гледање, движење на окоето е условена од карактерот и поставеноста на линиите и формите што се набљудуваат. Во секоја форма, линија или облик постои одредена визуелна сила, поголема или помала, која го одредува движењето на окоето и редоследот на гледањето. Од сето тоа можеме да заклучиме дека визуелната сила што го движи окоето на човекот во некој правец се нарекува насока.

Хоризонталната, вертикалната или коса линија го повлекува окоето во хоризонтална, вертикална или коса насока, хоризонтално поставен правоаголник го повлекува окоето да се движи хоризонтално, стеблото на дрвото го повлекува окоето во вертикална насока, полетувањето на авионот - во коса насока, реката - во хоризонтална, возот - во хоризонтална насока итн.



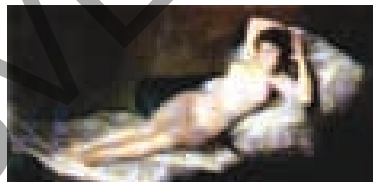
Форми без насока



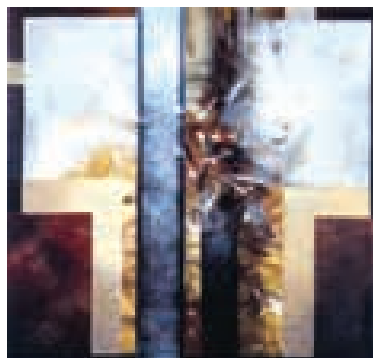
Хоризонтална насока



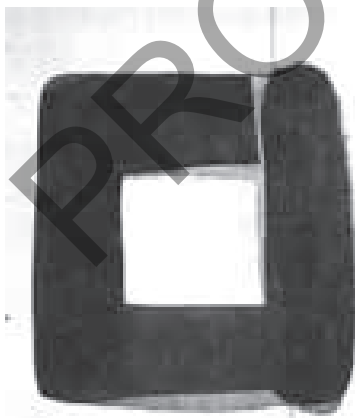
Милтон Авери: „Капење и сончање“
масло на платно (хоризонтална насока)



Франциско Гоја: „Гола Маја“,
масло на платно

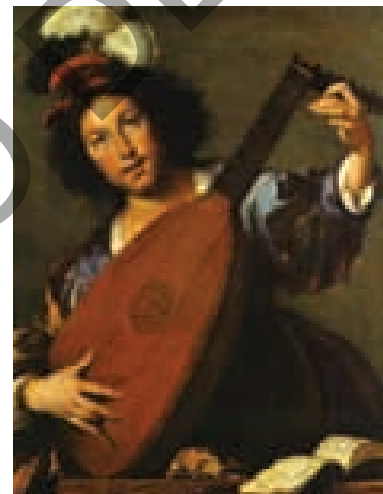


Решат Ахмети: „Вертикално
случување“, масло на платно
(вертикална насока)

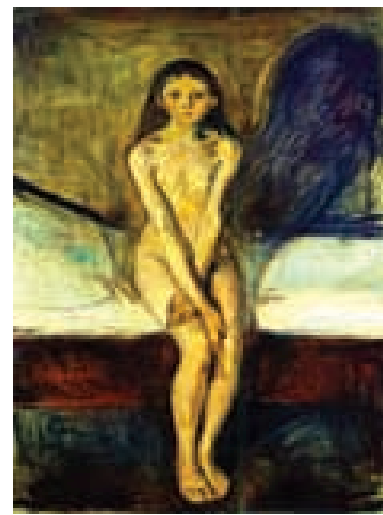


Конрад Марка-Рели: „Л-2-66“
колаж на платно (без насока)

Секоја неправилна форма или облик носи во себе некоја насока на движење на окоето, но некои форми поради својата градба немаат насока. Рамностранниот триаголник, кругот и квадратот немаат насока, бидејќи сите страни на формата се еднакво оддалечени од центарот на самата форма, така што ниедна визуелна сила не доминира за да



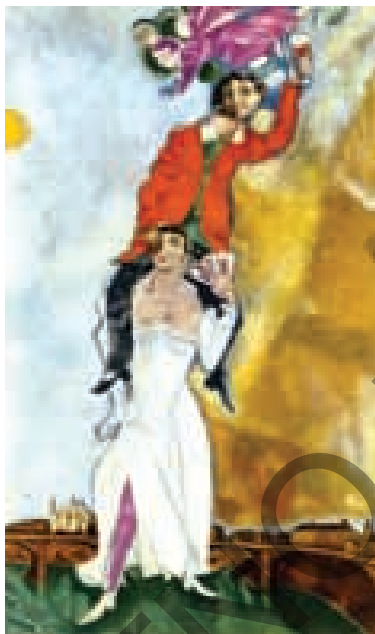
Бернардо Стоци: „Свирач на флаута“,
масло на платно (коса насока)



Едвард Мунк: „Пубертет“, масло на
платно (контрастна насока)

го повлече окото на човекот во еден одреден правец.

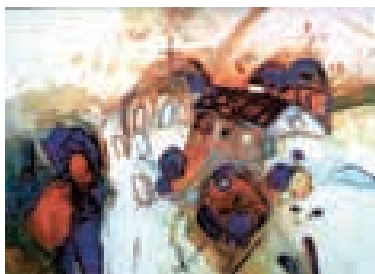
При набљудување на нештата секогаш преовладува одредена визуелна сила што го повлекува окото во одреден правец, па, според тоа, постојат една **хоризонтална**, една **вертикална** и повеќе видови **коси насоки**. Ако еден објект сугерира, или најсилната визуелна сила го повлекува окото во хоризонтален, вертикален или кос правец, се заклучува дека тука доминира, или дека е појака хоризонталната, вертикалната или косата насока. Сите насоки, помалку или повеќе, се присутни во природата, архитектурата и уметноста. Во природата и архитектурата пред сè се присутни хоризонталната и вертикалната насока (пат, река, поле, дрво, зграда, мост...), а во ликовната уметност сите три насоки, посебно во сликарството и графиката, а во вајарството единствено поретко се применува косата насока. Во ликовните творби многу ретко се присутни две или



Марк Шагал: „Двоен портрет во чест на виното“, масло на платно (коса насока)



Казимир Малевич: „Супраматизам“, масло на платно (контраст на насока)



Данчо Ордев: „160795“, масло на платно (контраст на насока)



Димче Николовски: „Предел 10“, акватинта (хоризонтална насока)

три насоки со иста јачина, а во повеќе случаи се комбинирани повеќе насоки со различна јачина, но секогаш доминира силата на една насока, при што преовладува хоризонталната, вертикалната или косата насока.

Постоењето и користењето само една насока е доста ретко поради добивање состојби на монотоност и едноличност. Се случува во некои творби да бидат застапени и повеќе насоки со иста јачина, со што творбата добива внатрешно движење, и тогаш заклучуваме дека на творбата не доминира ниедна визуелна сила и дека нема доминантна насока.



Драган Поповски-Дада: „Поштарот“, камен (вертикална насока)

Секое нешто, како во уметноста, така и во природата, има одредена големина која е во одреден сооднос со нештата околу себе и со просторот. Големината е релативен поим и зависи од елементите со кои се врши споредба. Една одредена големина може да изгледа помала, ако се спореди или постави покрај друга поголема од неа, или, може да изгледа поголема, ако се спореди со помала вредност. Исто така, една одредена големина може да изгледа поголема, ако се постави во помал простор или да изгледа помала,



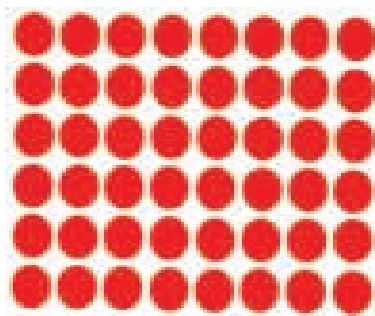
Посејдонов храм во Пастум, Италија
(големина во архитектурата)



Апоксимонос, Рим, мермер
(големина во скулптурата)

ако се постави во поголем простор. Споредбата и поставеноста во одредена големина на простор, како и оддалеченоста од гледачот, влијаат на впечатокот за големината на одреден елемент.

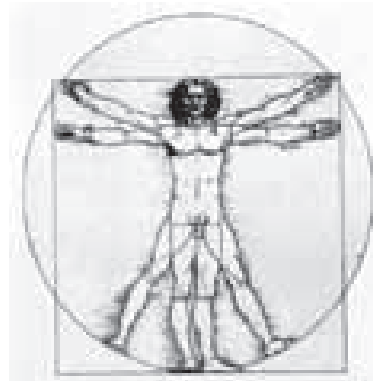
Големината е ликовен елемент што секогаш се поврзува со другите ликовни елементи, на пример: големина на линија, тон, текстура, плоштина, боја итн. Зошто линијата не се дели на тенка и дебела, куса и долга? Затоа што дебелината линија, всушност, е поголема големина на широчината на линијата и обратно, помалата широчина ни дава тенка линија. За помала големина на должината на линијата велиме дека е куса, а за поголема должина, велиме дека



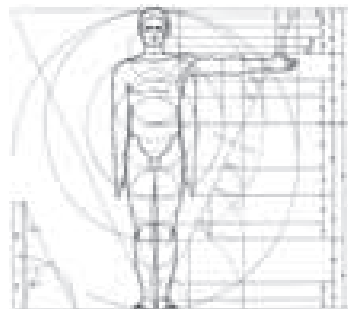
Творба со исти големини



Храм од Стангам, Индија,
(големина во архитектурата)



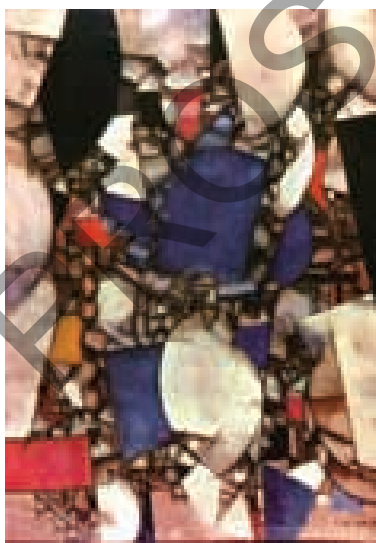
Леонардо да Винчи: „Пропорција на човековото тело“



Човек како однос на големини со предметите во ентериерот

е долга линија. Секоја уметничка творба квалитетот и богатството го добива со користење и комбинирање едни или повеќе видови големини. Некои елементи во една творба често се потенцираат и со нивната доминација, по пат на големина се добива динамика и живост на ликовното дело.

Во некои гранки на применетата уметност посебна улога игра големината на формите, како при дизајнот на предмети за керамика, тапет, текстил или во архитектурата. Во овие области многу е важна големината на формите кои се повторуваат во иста, слична или контрастна големина. Творбата во која се повторуваат исти големини често изгледа монотонно и еднолично, со употреба или повторување слични големини се добива хармоничност со мала динамика и различности, а пак, со користење или повторување контрастни големини се добива голема динамика и раздвиженост.



Фернанд Леже: „Жена во сино“, масло на платно (контраст со големини)



Македонска кука
(големина во архитектурата)



Катедрала во Пиза, Италија
(големина во архитектурата)



Душан Перчинков: „Шума и облак“, масло на платно (градација на големина)

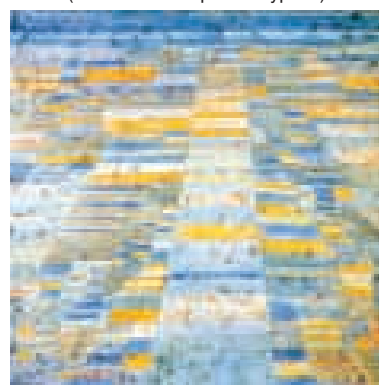
Секоја големина може постепено да се менува, да расте или да опаѓа, односно да се зголемува или да се намалува. Ваквото менување се нарекува градација. Може да биде градација на форма што се смалува или зголемува по големина, тонот да се затемнува или да се осветлува, должината и дебелината да се намалуваат или да се зголемуваат, ритмот да се забрзува или да се забавува, бојата да се затемнува или осветлува итн.



Џамија на Ахмет I, Цариград
(големина во архитектурата)



Јордан Грабуловски: „Македониум“
(големина во архитектурата)



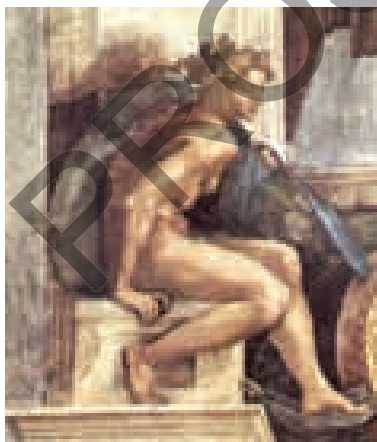
Пол Кле: „Главен пат и споредни патишта“, (градација на големина)

Форма е надворешниот, односно физичкиот изглед на ликот дефиниран во просторот или на плоштината. Формата ја составуваат линијата, површината, волуменот и просторот, односно формата е дел од дводимензионалниот или тридимензионалниот простор кој е ограничен со линија или со површина и постои како самостојна дводимензионална форма или како тело, односно тридимензионална форма (волумен). Во нашето опкружување разликуваме направени и природни форми, направени од човекот, како што се зграда, топка, автомобил, молив, чаша итн., како и природни форми, како што се камен, јаболко, животни, плодови, растенија итн.

Како прва поделба, формите можеме да ги поделиме на два вида, на **дводимензионални** и **тридимензионални**. Дводимензионална, или плоштинска фор-



Воин Бакиќ: „Женска глава“, камен (едноставен волумен)



Микеланџело: „Фреска од Сикстинската капела“, Италија



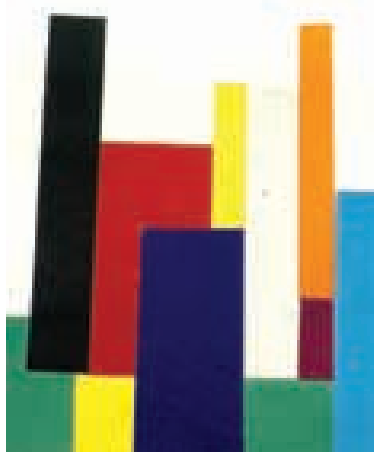
Владимир Аврамчев: „Циклус експеримент“ мајолика (сложена форма)



Осип Заткин: „Композиција“, теракота (сложен волумен)



Динамични форми



Статични форми

ма, се создава кога ликот се обликува на плошина, односно кога се црта или слика на дводимензионален простор (цртеж, слика, графика, мозаик, фотографија, витраж, таписерија и др.). Тридимензионална форма се создава кога во просторот, со одреден материјал, се обликува објект, како што е случајот со скулптурата, архитектурата, керамиката и одредени дела во дизајнот.

Во однос на обликувањето во просторот, формата може да биде **отворена**, **затворена** или **перфорирана**. Отворената форма овозможува просторот да навлезе во формата, во меѓусебна поврзаност (чаша, вазна, тенџере, шише, грне, капа, ракавица и сл.). Затворената форма е ограничена со линија или со површина од сите страни и надворешниот простор не навлегува во формата (топка, валјак, јаболко, камен, јајце и сл.) Ако, пак, на затворената или отворената форма постојат помали или поголеми отвори, со што формата изгледа лесна и динамична, се добива перфори-

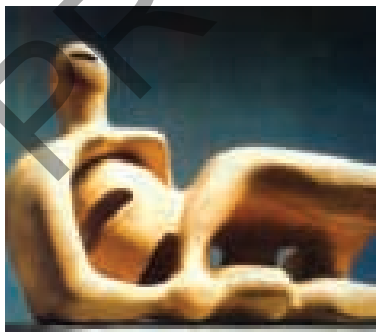


Ј. Мише: „Девојче“, масло на платно (илузија на волумен)

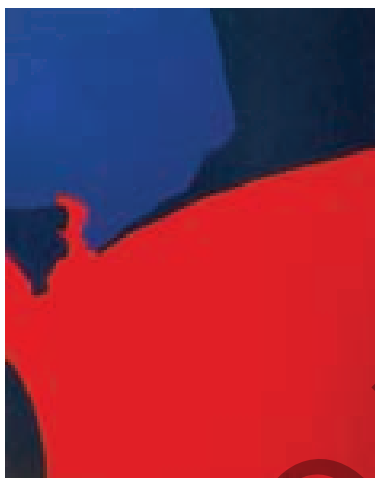
рана форма (прстен, решето, мрежа, синцир и сл.)

Секоја тридимензионална, природна или вештачка форма, зафаќа одреден простор, односно има одреден **волумен**. Волуменот се состои од просторот што го зафаќа формата заедно со материјалот од кој е направен, и празниот простор што го ограничува со својата материја. Волумен има каменот, компирот, топката или балонот. Каменот или компирот се целосно исполнети со материјал, и тој простор целосно исполнет со материјал го нарекуваме **маса**. Тие имаат иста големина и на волуменот и на масата, односно колку простор зафаќа масата, толку простор зафаќа и волуменот. Топката или балонот имаат помала маса, а поголем волумен. Масата на топката или балонот е сосема мала, односно само оној дел што е исполнет со гумена материја од која се направени, а волуменот е доста поголем и го означува целиот простор што го зафаќа и материјалот и просторот во него.

Волуменот, според својот облик, може да биде отворен и затворен, едноставен и сложен, тркалезен и аглест, празен и полн, испупчен и вдлабнат. Отворениот и затворен волумен



Хенри Мур: „Фигура“, дрво (перфориран волумен)



Александар Ордев, „Без наслов“, масло на платно (дводимензионална форма)



Бранко Величковски: „Торзо“, теракота (перфориран волумен)



ги има истите особености како и формата. **Едноставниот** волумен е составен од една форма (јајце, лубеница, јаболко, камен, џамлија, грав, зрно грозје...), а **сложениот** волумен е сложена целина од повеќе едноставни форми кои меѓусебно се поврзани (зграда, тело, грозје, очила, автомобил, кревет, синцир...). Надворешната површина може да биде карактеристична според своите **тркалезни** (јајце, јаболко, лубеница, цреша, топка, капа...) или **аглести** форми (маса, линијар, коцка, кутија, зграда, книга...). Просторот во тридимензионалната форма, односно волуменот, може да биде **полн** (камен, калинка, јајце, џамлија, лубеница, гумичка...), или **празен** (топка, пиперка, балон, шише, кутија,...). Според карактерот на површината на волуменот **испупчениот** волумен е карактеристичен или како целосна форма, или како делумна форма (нос, чело, капа од горната страна, капак, исто како и **вдлабнат** (чинија, дупка, капа од внатрешната страна...)).

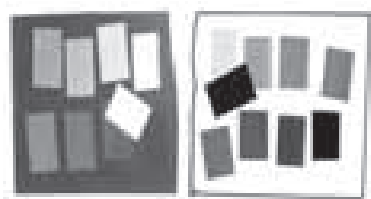
Формата, освен другите особености, може да дејствува на човекот смирено или динамично, односно велиме дека некои форми се **статични**, а некои дека се **динамични**. Статични форми се оние кои со својот облик упатуваат на мирување. Такви се: квадратот, триаголникот, правоаголникот или слободните форми, кои главно имаат аглести карактеристики и дејствуваат статично. Динамични форми се оние кои се со тркалезни форми, во кои имаме изразени динамични насоки и движења со изразена подвижност и движење.

Жак Липиц: „Прометеј дави орел“, бронза (динамични форми)

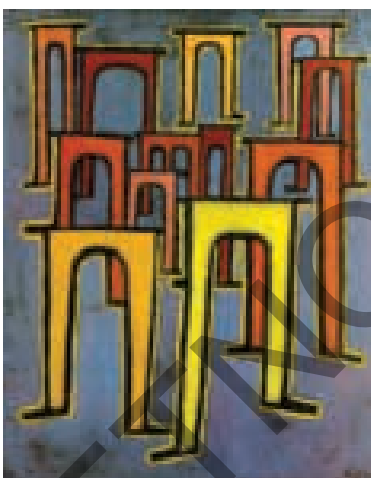
Сè што нè опкружува е простор. Се движиме, работиме и живееме во просторот. Улицата, училиштето, собата, станот, зградата, воздухот, небото, вселената, селото, градот, улицата, внатрешноста на чашата и сè до каде што допира нашиот поглед е простор.

Во основа, постои **реален простор** и **илузија** на простор. Просторот во кој се движиме, во кој се сместени зградите, ликовните творби, предметите и природата е реален простор. Објектите направени во овој простор се тридимензионални. Кога се обликува, претставува, односно црта или се слика простор на дводимензионална површина, тој се нарекува дводимензионален простор, односно тоа не е вистински, реален простор, туку тоа е само илузија на простор.

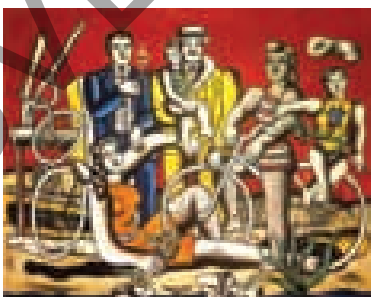
Разликуваме повеќе видови простор, и тоа: отворен и затворен, односно надворешен и внатрешен, аглест и тркалезен, едноставен и сложен. Луѓето се движат во просторот кој е **отворен** или **затворен**, односно **надворешен** или **внатрешен**. Внатрешниот простор е затворен (ограден) од надворешниот и во него човекот живее, работи, учи, спие и се забавува (соба, стан, зграда, театар, училница, кино и сл.) Внатрешниот (затворен) простор може да биде помал или



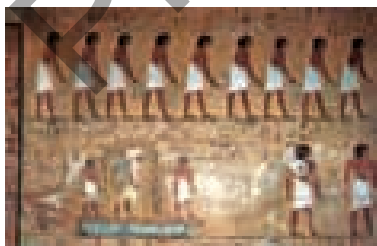
Илузија на простор со темна и светла заднина



Пол Кле: „Револуција на вијадукти“, масло на дрво (илузија на простор со преклопување)



Фернанд Леже: „Пауза со црвена заднина“, масло на платно (простор со преклопување)



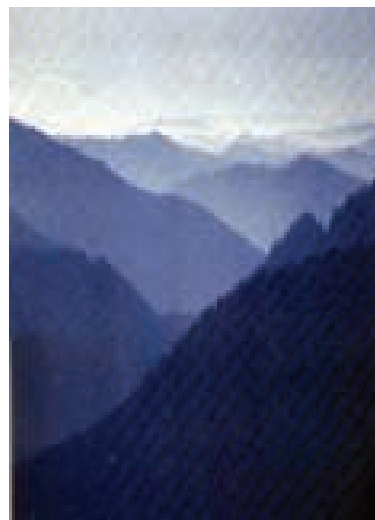
Детал од мурал од гробницата на Сети I (простор со едно над друго)



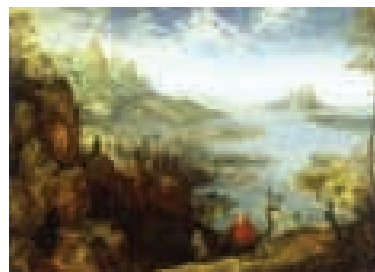
Василиј Кандински: „Композиција IX“, масло на платно (простор со големо - мало)

поголем во зависност за која намена служи и какви предмети се чуваат или сместуваат во него (кутија кибрит, ученичка торба, фиока, лифт, ходник, киносала итн.). Надворешниот или отворен простор е оној во кој слободно и без огради се движи човекот, животните, птиците, автобомилите, бродовите, авионите, реката, ветерот, облациите, а растенијата слободно растат и се развиваат (улица, поле, ливада, шума, игралиште, стадион, просторот над земјата, небото, вселената...).

Внатрешниот простор се оградува или затвора со различни површини, па, според тоа, може да биде **аглест** и **тркалезен**. Ако просторот е ограден



Илузија на простор со темно - светло

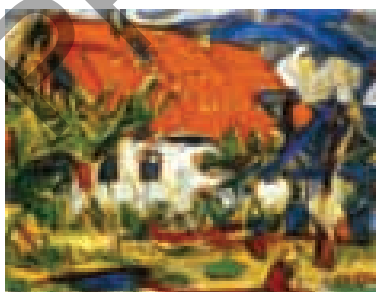


Питер Бројгел: „Пејзаж од Египет“, масло на платно (воздушна перспектива)

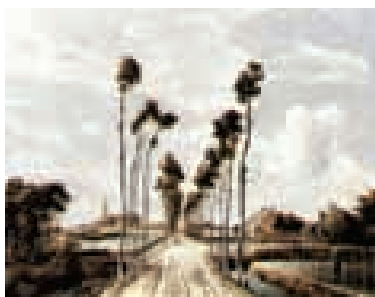
со прави плоштини што се сечат под некој агол, тој е аглест (кутија, коцка, зграда, фиока...), а ако е ограден со извиткани криви, тркалезни плоштини, тој е тркалезен (чаша, шише, плоштад, необичен објект...).

Просторот може да се подели уште и на **едноставен** и **сложен**. Едноставниот простор се состои од еден простор (чаша, фиока, соба, ходник, училиница, улица, вагон, лифт...), а сложениот простор е составен од повеќе простори кои меѓусебно градат една целина, естетска или функционална, и меѓусебно се поврзани (плакар, стан, зграда, училиште, село, град, театар, трговски центар, воз...) Секој изграден, едноставен или сложен простор, има одредена специфична организација и функционална поврзаност.

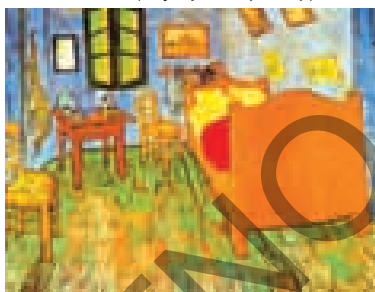
Просторот во кој живееме, работиме, учиме или се забавуваме треба да ги задоволува потребите за кои е наменет, значи ја извршува таа функција, така што и се проектира во таа смисла. Распоредот на просторот во станот се разликува од распоредот на просторот за училиште, театар, библиотека, кино, за стадион итн. И надворешниот простор има своја организација и функција за да му послужи на човекот да се движи, да комуницира и да ги задоволи своите



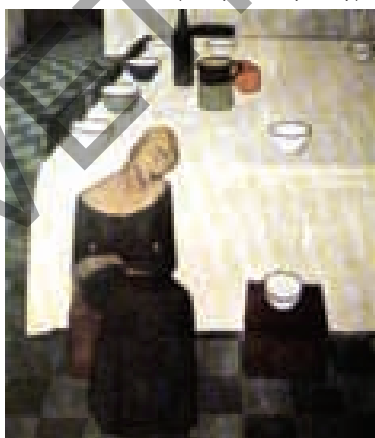
Кристијан Ролс: „Кука во Сост“, (илузија на простор со топли и студени бои)



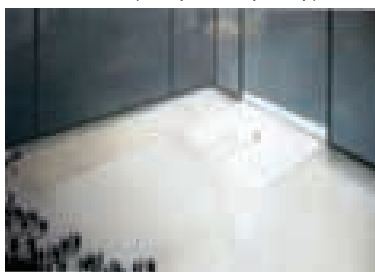
М. Хобема: „Пат меѓу тополи“, масло на платно (илузија на простор)



Ван Гог: „Собата на Ван Гог во Арл“, масло на платно (внатрешен простор)



Феличе Касорат: „Девојка“, масло на платно (внатрешен простор)



Родољуб Анастасов: „Човек и простор XLIII“, масло на платно (илузија на простор)

потреби. Затоа, урбанистички посебно се организира населено и ненаселено место, село и град, улица и крстосница, паркови итн. Сложениот простор (стан, училиште, населено место, град, парк...) има одредени законитости што се решаваат во архитектурата.

Во ликовното изразување човекот од почетокот на своето изразување се трудел да го претстави просторот, да претстави длабочина, блиску и далеку во своите ликовни творби. Со време го совладал тој проблем, односно добил илузија на простор на најразлични начини, а најмногу со користење перспектива. Во претставувањето на просторот, илузија на длабочина може да се добие со поставување форми едни зад други, нешто слично како на रहेње кулиси на театарската сцена. Друг начин е со претставување помали и поголеми форми, така што малите форми, предмети или објекти изгледаат како да се подалеку, а поголемите - поблиску. Со користење потемни и посветли бои, исто така, се добива илузија на длабочина, за што светлите бои „влечат“ напред, а темните изгледаат подалеку. Како што напоменавме во текстот за боја, користењето на топлиите бои упатува на поблиско, а на студените бои на подалечно. Најидеално претставување на просторот се добива со примена на перспектива.



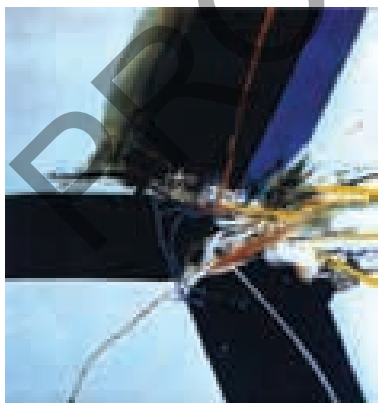
Перуџино (илузија на простор со перспектива)

Контрастот е ликовен принцип што може да се примени со сите ликовни елементи од ликовниот јазик. Контрастот, како поим, значи спротивност на вредности во еден елемент, односно меѓусебно противставување на различни вредности во една творба.

Контрастот може да биде со послаб или со многу силен интензитет и може да се примени кај сите ликовни елементи, како, на пример: права и крива, тенка и дебела, куса и долга линија, вертикална и коса насока, крстосани коси насоки, светли и темни, студени и топли бои, комплементарен контраст на бои, рапава и мазна текстура, светли и темни тонови, аглеста и тркалезна форма или волумен, полн и празен волумен, испупчен и вдлабнат, едноставен и сложен



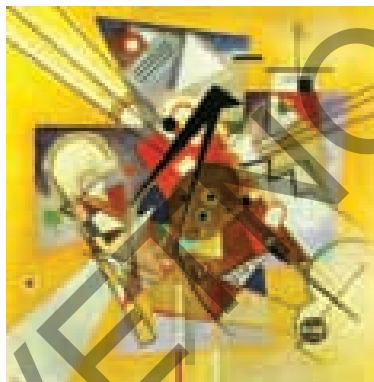
В. Кандински: „Композиција X“, масло на платно (контраст на светло - темно)



Едо Муртиќ: „Слика“, масло на платно (контраст на насока)



Пабло Пикасо: „Три свирачи“, масло на платно (контраст на светло - темно)



Василиј Кандински: „Жолта придружба“, масло на платно (контраст на боја, големина и форми)



Казимир Малевич: „Супрематистичка композиција“, масло на платно (контраст на големина)

волумен, затворен и отворен, внатрешен и надворешен, едноставен и сложен простор итн.

Контрастот во една ликовна творба, во зависност од нејзиниот интензитет може да биде различен во дејствувањето, да дејствува драматично, грубо, остро, силно, слабо или суптилно. Обично контрастот го разбираме како противставување на спротивни вредности од ист елемент, линија, боја, тон, големина итн. Но, можно е да се комбинираат и контрасти од повеќе елементи, како, на пример, тон и боја, форма и боја, текстура и тон итн.

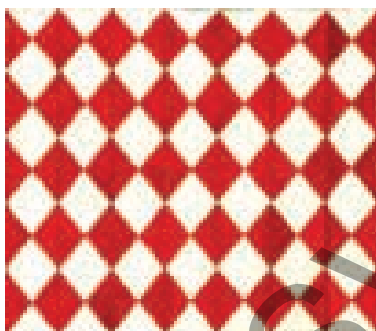


Контраст на темно - светло

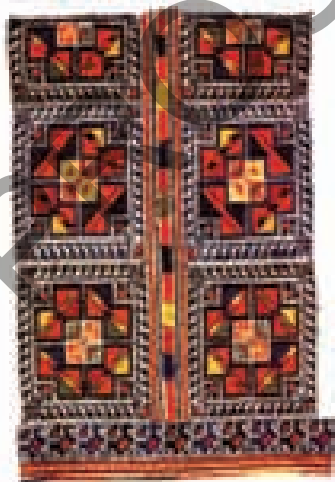


Хуан Миро: „Личности и куче пред сонце“, темпера на платно (контраст со големина и светло - темно)

Повторувањето е наједноставен меѓусебен однос на ликовните елементи, односно повторувањето е ритмичко комбинирање на еден, два или повеќе елементи во одреден простор, односно ликовна целина. Повторувањето е присутно во првите творби уште од појавата на човекот, кај сите народи во првиот период на развој, а постои и денес во сите области на живеењето. Народната уметност, главно, се гради врз основа на повторување, односно ритам на одредени елементи, слично како и декоративната ликовна уметност (дезен, дизајн, архитектура итн.)



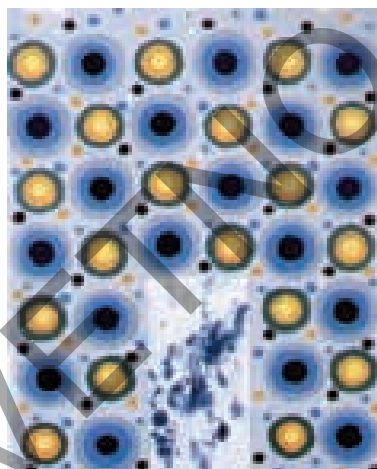
Прост ритам



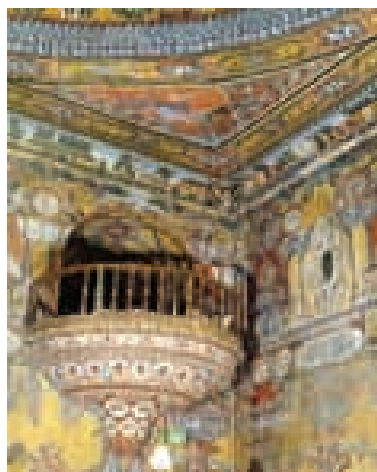
Ритам во народното творештво



Алтернативен ритам



Симон Шемов: „Набљудување ѕвезди“, сито - печат (алтернативен ритам)



Шарена џамија (ентериер), Тетово, XVII век (ритам)

Повторувањето како движење во одреден правец е основа на секој ритам, како и основен принцип на творештвото, било во ликовната, музичката, литературната, балетската, филмската, театарската уметност, како и надвор од уметноста. Сè што постои носи во себе одреден ритам на природата, времето, човекот, животот итн.

Правилното и рамномерното повторување на еден или повеќе елементи во одреден простор се нарекува ритам. Повторувањето може да се движи во низа (фриз), во круг, или на сите четири страни, односно на целата плоштина. Ритамот во ликовното творештво се постигнува преку повторување одреден, константен или променлив ликовен елемент (линија, големина, текстура, форма, волумен, боја, тон) со одредено променливо или исто растојание.

Има повеќе видови повторувања, односно повеќе видови ритам, кога се повторува еден ист елемент со иста форма, големина и боја, или кога при повторувањето се менуваат повеќе својства на елементот и на пов-

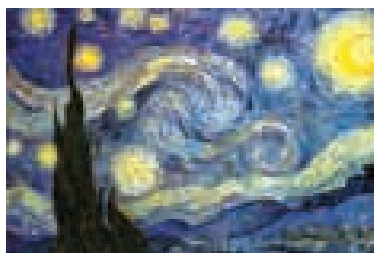


Керамички сад, Италија (ритам)

торувањето. Разликуваме **регуларен** и **алтернативен** ритам. Регуларниот ритам означува наједноставно повторување на еден елемент којшто воопшто не се менува при повторувањето. Растојанието, големината, формата и бојата остануваат исти. Ваквото повторување дава едноличен, монотон и неинтересен ритам. Во алтернативниот ритам имаме повторување на две или повеќе видови вредности, од еден или од повеќе видови ликовни елементи, но растојанието останува исто. На пример, при повторувањето на линијата наизменично се менува дебела и тенка линија, крива и права, кратка и долга; ако се повторува бојата, се менува топла и студена боја, светла и темна, примарна и секундарна; може алтернативно да се менува тонот како светол и темен, ахроматски и хроматски; големината како мала и голема; текстурата како рапава и мазна;



Македонска радио - телевизија
(ритам во архитектурата)



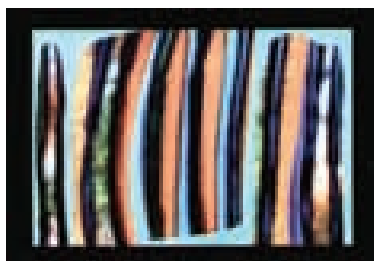
Винсент ван Гог: „Свездена ноќ“, масло на платно (слободен ритам)



Жак Вилон: „Војници на марш“, масло на платно (слободен ритам)



Енди Ворхол: „25 обоени Мерлинки“, акрилик на платно (алтернативен ритам)



Слободан Тимчевски: „Иднина зад решетки“, комбинирана техника (алтернативен ритам)

волуменот како полн и празен, испупчен и вдлабнат, едноставен и сложен итн.

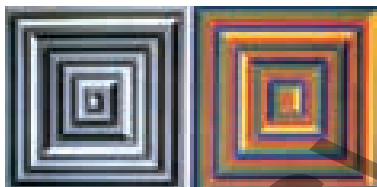
Алтернативното менување и ритамот може да бидат и разновидни од менувањето на само два квалитети. Двата квалитети на менување можат и внатре во себе да се менуваат, односно да варираат со бојата, тонот, формата, големината итн., но мора да задржат едно од својствата, за да бидат препознатливи како елементи за повторување. На пример, ако имаме ритам на една форма што се повторува, формата останува иста, а бојата, тонот или текстурата се менуваат. Ако пак бојата останува иста, тогаш формата или големината се менуваат, а повторувањето овозможува безброј комбинации, што зависи од креативноста на авторот. При ваков ритам е важно елементите хармонично да варираат во промените без големи контрасти.



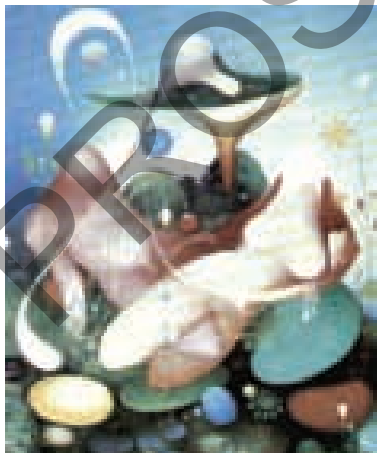
Умберто Бонони: „Единствени форми на континуитетот на просторот“, бронза (слободен ритам)

Хармонијата е идеал кон кој се стреми и човекот и природата и во материјална и во духовна смисла. Во ликовното творештво хармонијата глобално го одредува принципот на добивање хармонија во една творба. Може да се рече дека хармонијата е сооднос меѓу разновидни ликовни елементи, со што се гради единство на разлики така комбинирани во целина, од која ништо не може да се издвои без да се наруши целината. Хармонијата во едно ликовно дело може да се постигне на повеќе начини, и тоа преку: хармонија по аналогија, хармонија по идеја и хармонија по функција.

Хармонија по аналогија, или хармонија по сличност, се гради по пат на употреба на слични, односно блиски ликовни вредности. Творбата со хар-



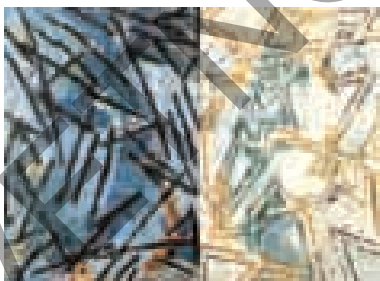
Франк Стела: „Даспарова недоумица“, акрил на платно (хармонија со форма)



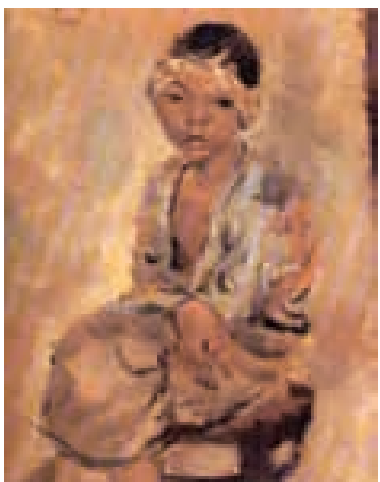
Вангел Наумовски: „Бисери на младоста“, масло на платно (хармонија со форма)



Пабло Пикасо: „Акт на жена која седи“ туш, перце (хармонија со линија)



Чарлс Арнолди: „Без наслов“, монотипија (хармонија со линија и големина)

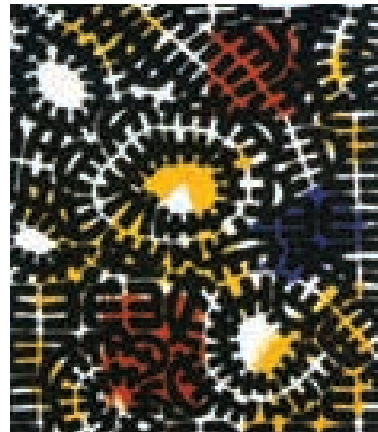


Никола Мартиновски: „Другарот Рамадан“, масло на картон (хармонија со тон)

монија по аналогија се гради со примена на еден ликовен елемент, или меѓусебна комбинација на повеќе елементи, како, на пример: ликовна творба изградена со линии кои се слични по дебелина, или слични по закривеност, или слични по должина; творба изградена со слични форми, аглести или тркалезни; творба изградена со слични насоки, насоки кои се блиски и не се контрастни; творба со слични големини; творба со тонско степенување изградена од блиски темни или светли тонови без контрастни разлики; творба со хармонија по аналогија од текстура со употреба на слична текстура итн.



Вили Баумастер: „Татнење“, масло на картон (хармонија со форма и големина)

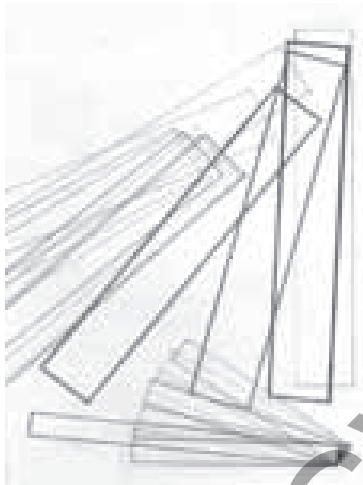


Џузепе Капагроси: „Супервизија 305“, (хармонија со форма и големина)

Другиот начин на добивање хармонија во ликовна творба не е поврзан со користење на ликовните елементи, туку со содржината на мотивот што се претставува на творбата. **Хармонија по функција** се добива со претставување мотиви кои во себе содржат меѓусебна функционална поврзаност, а кои не мора да се хармонични ликовно, по боја и по форма. На пример, хармонија по пат на функција добиваме, ако претставиме мотив со бои, четки

и палета, мотив со чаша и шише со пијалак, мотив со море и чамец, ловец и пушка, молив и тетратка итн.

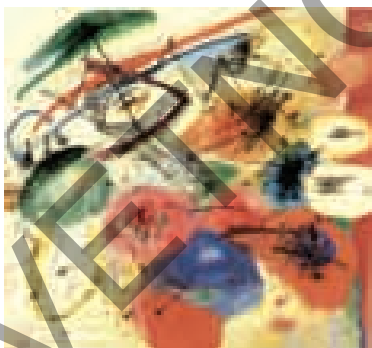
Хармонија по идеја се гради слично како и претходната со поврзување на содржините од мотивот, а не со ликовните елементи. Овде мотивот не се поврзува како функција, туку како идеја, односно како симбол за одредена идеја или движење. На пример, хармонија може да се добие со прикажување срп и чекан, претставување гулаб и маслиново гранче итн.



Хармонија по насока



Пабло Пикасо: „Сон“, масло на платно (хармонија по форма)



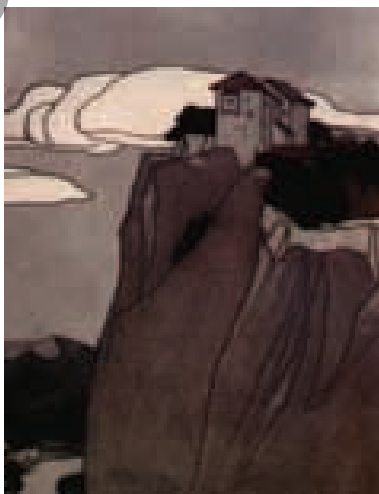
Василиј Кандински: „Црни потези“, масло на платно (хармонија со тон и големина)



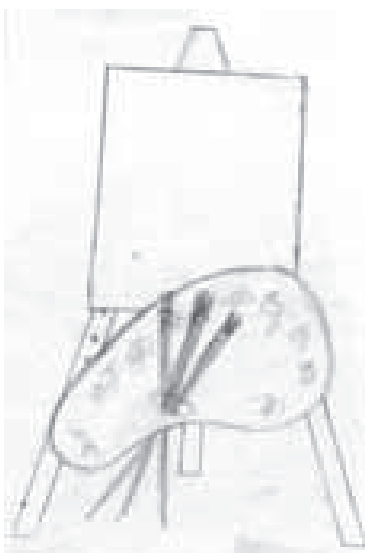
Хармонија по идеја



Јан Арп: „Цвеќе“, масло на платно (хармонија по форма)



Хармонија со површина и боја



Хармонија по функција

Во природата постои рамнотежа, човекот се стреми кон умствена и физичка рамнотежа, а во ликовната уметност рамнотежата се добива со рамномерен распоред на ликовните елементи во една целина, на ликовната творба. Рамнотежата во ликовното изразување се постигнува со комбинирање на ликовните елементи по пат на симетрија и асиметрија, па, според тоа, имаме симетрична и асиметрична рамнотежа.

Без оглед на тоа дали се работи за архитектура, скулптура или сликарство, визуелната рамнотежа на две половини од објектот, левата и десната, од една замислена централна вер-

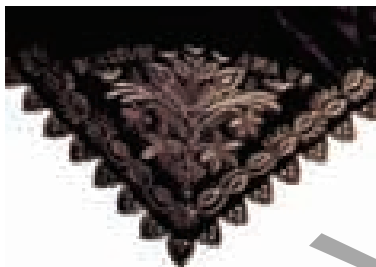


Стол (рамнотежа со симетрија)

тикална оска, треба да бидат еднакви, односно во рамнотежа.

Симетрична рамнотежа се добива лесно и едноставно со идентичен распоред на елементите во две половини, лево и десно од оската. Со тоа се добива мирна, цврста и доста сигурна рамнотежа, но доста монотона, пасивна, механичка и неинтересна творба за гледачот. Симетричната рамнотежа најмногу се применува во архитектурата и дизајнот, а многу помалку во ликовната уметност.

Асиметријата е спротивен начин на градење рамнотежа.



Марама од околината на Гаково (симетрија во народното творештво)



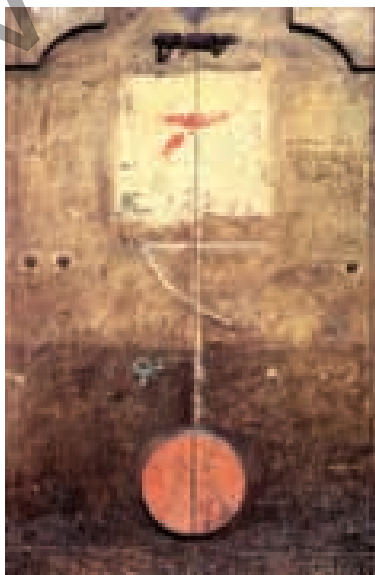
Катедрала во Пиза, Италија (рамнотежа со симетрија)



„Мерцедес-бенц“, 1954 г. дизајн (симетрија)



Рамнотежа во симетрија



Данчо Калчев: „Слика 1027“ масло на дрво (асиметрична рамнотежа)



Лазар Личеноски: „Долап“, масло на платно (асиметрична рамнотежа)

Асиметричната рамнотежа се гради со комбинирање или со противставување на нееднакви ликовни елементи, кои се надолупнуваат со разни вредности и градат една целина која е во рамнотежа. На пример, асиметрично се во рамнотежа една помала форма која е со потемн тон и една поголема форма која е со посветол тон; една помала форма која е со поинтензивна боја и една поголема форма со потемна боја; една тенка, но подолга линија има иста тежина со кратка, но подебела линија; повеќе помали форми се еднакви на поголема која зафаќа приближно еднаков простор заедно со помалите итн. Од друга стра-

на, исти форми по облик, големина и боја ќе изгледаат различно по тежина, во зависност од оддалеченоста од центарот на творбата.

Рамнотежата не се постигнува само со исти ликовни елементи, туку и со комбинирање на елементи меѓу себе, на пример: линија со плоштина, линија со форма, форма со боја, боја со тон, светло со темно, студени со топли бои итн.



Антонело де Месина: „Мадона со дете и светец“, масло на дрво (асиметрија)



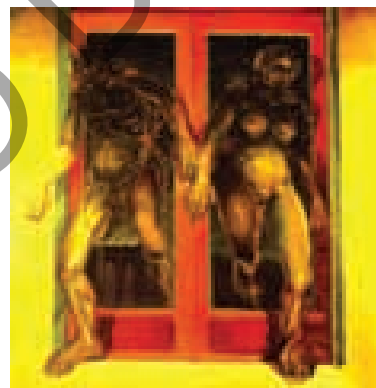
Сандро Ботичели: „Раѓањето на Венера“, масло на платно (асиметрија)



Рафаело: „Венчавање на Богородица“, масло на платно (асиметрија)



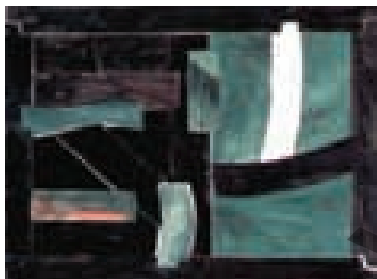
П. Пикасо: „Мандолина и гитара“, масло со песок на платно (рамнотежа со асиметрија)



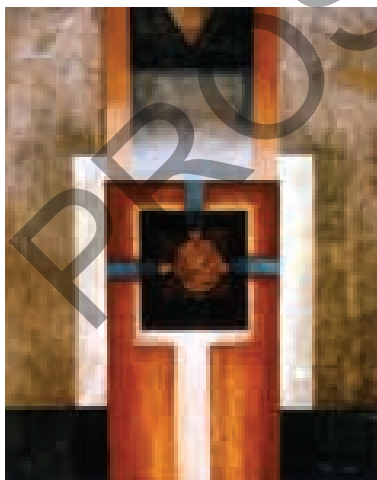
Владимир Георгиевски: „Адам и Ева“, масло на платно (рамнотежа со асиметрија)



Мирослав Масин: „Без наслов“, масло на платно (рамнотежа со асиметрија)



Ричард Ејбер: „Без наслов“, монотипија (рамнотежа со асиметрија)



Мухамед Алили: „Слика II“, масло на платно (рамнотежа со симетрија)

Сето тоа што нè опкружува, живата и неживата материја, а заедно со неа и самиот човек, постепено се менуваат и преминуваат од една во друга состојба или квалитет. Нокта постепено преминува во ден, и обратно, растенијата постепено растат и се менуваат, човекот расте и се менува, целиот универзум постепено се менува.

Градацијата во ликовното творештво е присутна во сите области, во цртањето, сликањето, графиката, во пластичното обликување, архитектурата и дизајнот, односно во ликовните елементи. Градацијата може да се дефинира како процес на постепено преминување на ли-



Градација на линија



Градација на тон



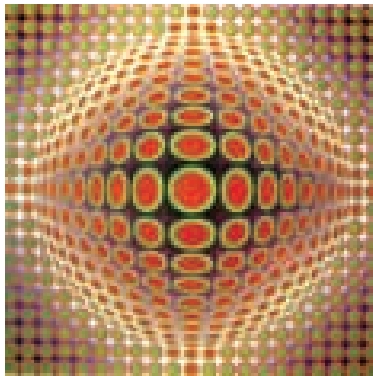
Градација на тон



Скалеста пирамида на фараонот Цосер, Египет (градација на простор)



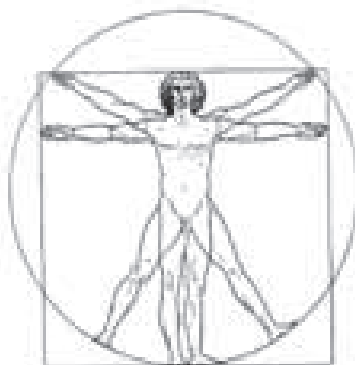
Катедрала во Сантјаго де Капостела (градација во архитектурата)

Питер Бројгел: „Кула во Вавилон“
масло на платно (градација на простор)Виктор Вазарели: „Вега пер“, масло на
платно (градација на големина)

ковните елементи од една положба во друга. Во градацијата тонот постепено преминува од посветол кон потемн, или обратно; бојата постепено може да премине од една во друга, односно од жолта во жолто-зелена, зелена, зелено-сина, сина итн.; линијата може постепено да преминува од права, малку закривена сè до изразено крива; насоката постепено може да се менува од хоризонтална кон коса, сè до вертикална, или обратно; формата со градација може постепено да го менува својот облик или големина, од квадрат да премине во круг, или обратно, од мала во голема форма, или обратно; текстурата со градација може постепено да премине од мазна во рапава.

Душан Џамоња: „Скулптура“, метал
(градација на форма)

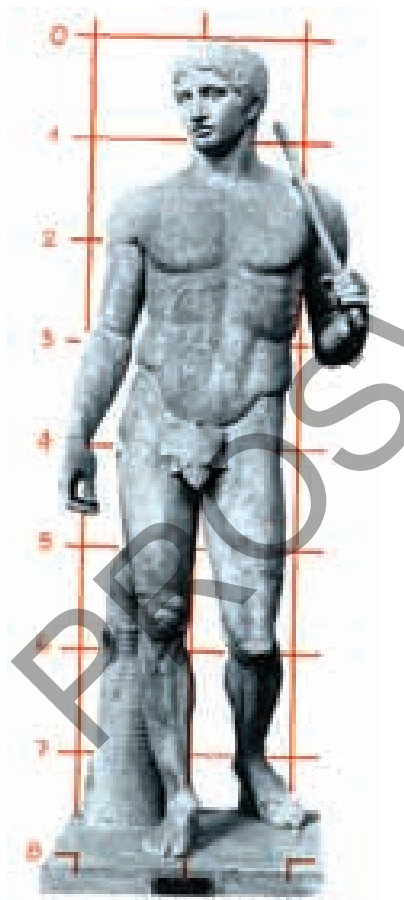
Пропорцијата е поим што го означува соодносот меѓу големините на нештата. Пропорцијата се изразува во соодносот на различни вредности, внатре во еден ликовен елемент или меѓу повеќе видови ликовни елементи. Основно во поставувањето на ликовната творба е големината на ликовниот елемент во однос на просторот во кој се наоѓа и во однос со другите елементи во тој простор. Долгата и кратката линија се во одредени пропорции една кон друга, малата и големата форма, односот на боја со боја, темниот и светлиот тон се во одредени пропор-



Леонардо да Винчи: „Тондо со човек и златен пресек“



Ф. Личина: „Echo Sounder“, масло на платно („златен“ пресек)



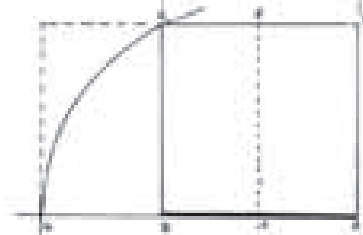
Поликлет: „Дорифорос“, мермер (пропорција на човек)



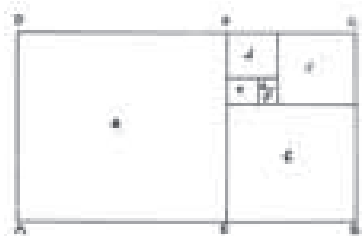
Македонска куќа (пропорција во архитектурата)

ционални соодноси. Во просторот секој објект има своја големина (зграда, молив, планина, човек, дрво итн.)

Човекот во својот развој, во разни цивилизации до денес, создал цела наука за пропорцијата. Неговата цел е да се пронајдат идеални соодноси во пропорцијата, со што ќе се добие совршена убавина во архитектурата, уметноста, па и во градбата на човечкото тело. Во организацијата на просторот, во ликовното творештво се пронајдени идеални соодноси во поставката, таканареченото „златно правило“. Наједноставно „златното“ сечење ќе го објасниме со квадрат што е означен со 4 точки, A, B, C, D. Тој квадрат го сечеме на половина со вертикална отсечка, E, F. Од точката E на отсечката, со шестар налево го пренесуваме растојанието E, C, на долната хоризонтала со што се добива точката G. Со тоа се добива цела површина во која имаме „златно“ сечење. Овде се гледа дека малата страна B, G спрема големата A, B, има ист однос како A, B спрема A, G.



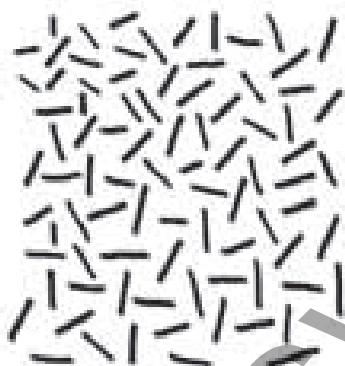
Принцип на „златно правило“



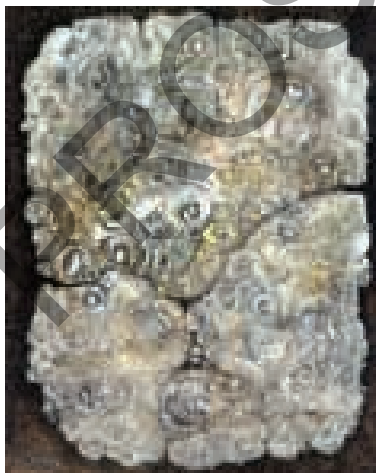
Форми со „златно правило“

Крајна цел во создавањето на една ликовна творба е да се постигне единство на ликовните елементи и да се изгради една целина. Ликовното единство може да се постигне на повеќе начини со помош на ликовните принципи, со употреба на принципот на рамнотежа, по пат на хармонија на ликовните елементи, со примена на контраст, ритам, односно повторување итн.

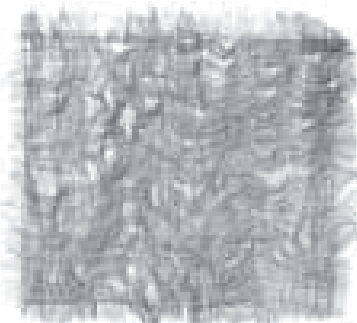
Во ликовното творештво можеме да разграничиме две наједноставни постигнувања на единство и тоа: **единство со употреба на еднакви вредности** и



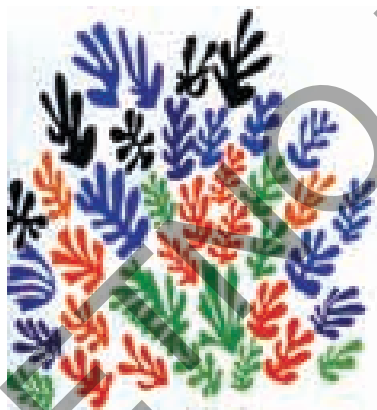
Единство со исти вредности



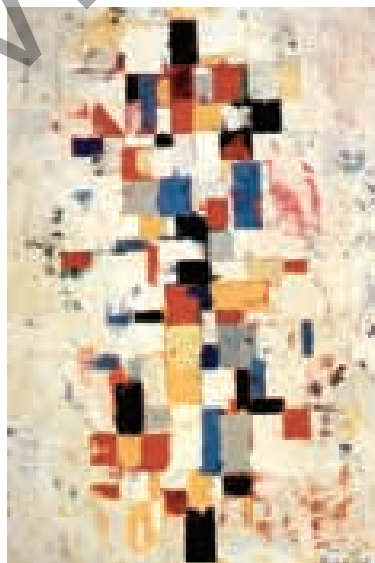
О. Петлески: „Записи на црвено“, цртеж (единство со доминанта на текстура)



Единство со линија



Анри Матис: „Распрскување на листови“, гваш (единство со слични вредности)

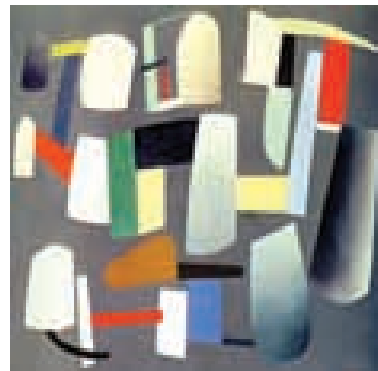


Иван Велков: „Резигнација“, масло на платно (единство со доминанта на форма)

единство по пат на доминанта. Наједноставно постигнување на единство е можно кога се употребуваат еднакви вредности, без оглед дали се работи за еднакви форми, големини, боја, текстура или тон. Еднаквите вредности градат хармонија во творбата како целина и не се противставуваат меѓусебно со разновидноста на контрастот, со што не внесуваат немир и противставување на разновидни влијанија, енергија и дејствувања.

Кога се применуваат различни вредности кои дејствуваат противставено, единство може да се постигне со елиминирање на тие разновидни дејствувања по пат на внесување **доминанта** на некои од тие вредности, со што целата ликовна творба се обединува како целина, а послабите дејствувања визуелно се потчинуваат на доминантата што ги обединува во таа целина.

Единство по пат на доминанта се добива со **повторување**, со **потсилување**, или со **зголемување**. Единството по пат на повторување се постигнува кога еден елемент во творбата повеќепати е присутен, односно се повторува, со што станува поброен и доминантен. Вакво единство постои често во

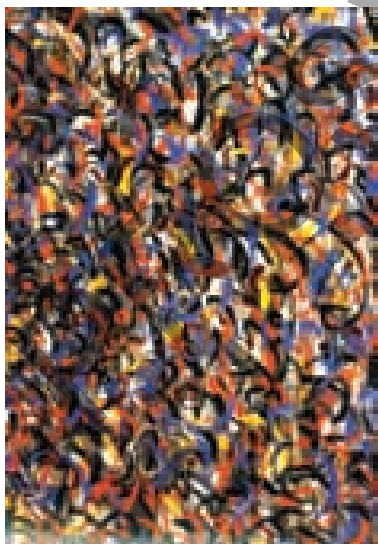


Јан Хелион: „Мртва природа со кајсии“, масло на платно

народното творештво, во применетата уметност (керамика, тапет, текстил, декоративната уметност итн.), во архитектурата, во пластичната уметност, а понекогаш и во сликарството.

Единство со засилување се постигнува кога се засилува интензитетот на некој ликовен елемент (тон, боја, текстура, линија) со што одредениот елемент станува доминантен над другите вредности и ги обединува во една целина.

Вредноста на големината, исто така, е елемент преку кој се постигнува единство во една творба. Кога ќе се зголеми големината на една форма во ликовната творба, таа доминира над другите и ги обединува во една целина. Без разлика на присутноста на разновидноста на формите и на немирот што тие го предизвикуваат, доминантната големина на една форма ги елиминира тие противставувања и со своето присуство гради единство на целата површина.



В. Бороевски: „Сенката на отсутното“, акрилик на хартија (единство со големина и боја)



Филип де Шалтањ: „Настојницата на манастирот“, масло на платно (единство со боја и тон)



Ристо Калчевски: „Песок и камен“, масло на платно (единство со доминанта на боја и текстура)

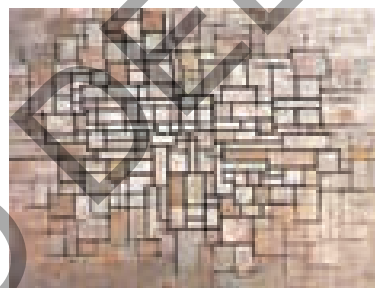


Свето Манев: „Патување“, масло на платно (единство со доминанта на линија и зголемување на формата)

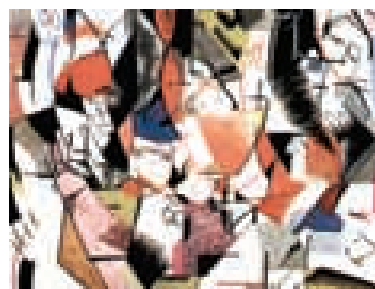


Ѓоко Матевски: „Грчеви“, масло на платно (единство со тон и форма)

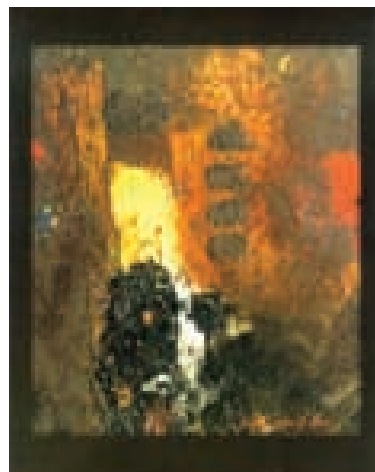
Во практиката честопати единството во една ликовна творба не е постигнато само со примена на еден вид доминанта, туку многу често во една творба постои комбинација на повеќе доминанти, со засилување, со зголемување, па и со повторување.



Пит Мондријан: „Композиција“, масло на платно (единство со форма и големина)



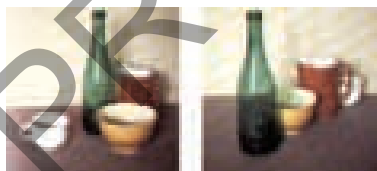
Лидија Вуисик: „Кооперативна империја“, линорез (единство со големина)



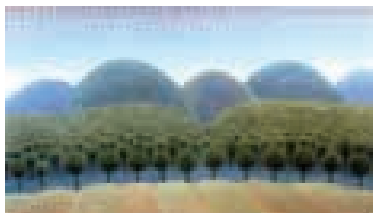
Гоце Божурски (единство со текстура)

Секоја творба составена од повеќе делови се нарекува композиција. Постојат композиција од вагони, композиција од возила, композиција од ноти, како и композиција во ликовната творба. Сè што се нанесува на една ликовна творба, слика или скулптура е дел од композицијата. Авторот при создавањето на делото, свесно или потсвесно, го има предвид распоредот на елементите што, каде и како ќе биде сместено во таа целина. Композицијата е прашање на меѓусебните односи на елементите во една целина, односно компонирањето значи распоредување на елементите во композицијата во која сè е поставено на свое место и гради цврста и јасна поврзаност. Композицијата, всушност, е синтеза на меѓусебните односи на ликовните елементи и принципи.

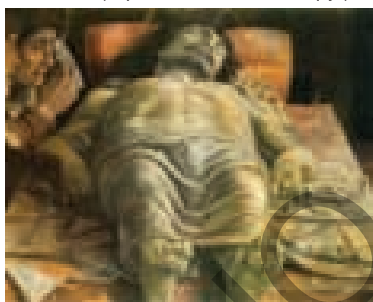
Како и во секоја творечка активност, така и во компонирањето, нема правила ниту ограничувања во начинот на компонирањето, но, сепак, може да се даде одредена општа типизација на видовите на композицијата. Според начинот на распоредот и поставувањето на елементите на творбата можеме да посочиме две групи компози-



Неограничени можности на компонирање



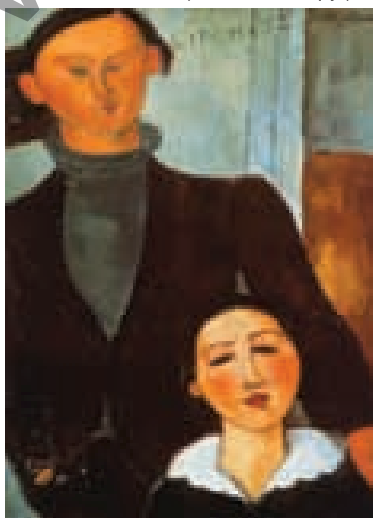
Иван Рабузин: „Прашума“, масло на платно (хоризонтална композиција)



Андреа Мантења: „Мртвиот Христос“, масло на платно (вертикална композиција)



Питер Бројгел: „Слепец води слепец“, масло на платно (коса композиција)



Амадео Модилјани: „Жак и Бренда“, масло на платно (дијагонална композиција)

ција - **мрежеста** и **слободна**, а двете групи внатре се делат на: **отворена**, **полуотворена** или **фриз** и **затворена** композиција.

Од името се гледа дека мрежестата композиција се изведува врз основа на нацртаната геометриска мрежа, со правилно распоредување на елементите што се движат во одреден правец или на сите страни. Во отворената композиција елементите визуелно се движат на сите четири страни, во полуотворената - елементите се движат во еден правец, вертикално или хоризонтално, а во затворената композиција елементите се движат внатре во просторот на творбата.

Во слободната композиција немаме исцртана мрежеста основа и регулирано повторување на елементите. Во овој вид компонирање елементите се нанесуваат сосема слободно и спонтано. Оваа композиција има својство да биде отворена во сите правци, полуотворена во одредени правци или затворена во внатрешноста на творбата како и кај мрежестата композиција.

Во творбата постои хоризонтална композиција кога на творбата доминира хоризонталниот правец на распоред и организација на ликовните елементи, се разбира, со присуство и на другите правци, но со помал интензитет. Истото се однесува и на вертикалната и на дијагоналната композиција, со тоа што хоризонталната и вертикалната композиција се појавуваат како еден вид, а дијагоналната како два вида - налево и надесно.

Во ликовната работа се сретнуваме и со поимот **рекомпозиција**. Рекомпозиција е активност

КОМПОЗИЦИЈА

ЛИКОВНИ ПРИНЦИПИ

18

39

кога една готова, завршена ликовна творба (ликовно дело, ученичка ликовна творба, фотографија, плакат и сл.) се поделува на повеќе делови (ленти, кругови, квадрати и сл.) и од неа, со поместување и друг распоред создаваме нова творба, односно творба со нова композиција. Оваа активност на рекомпонирање на авторот му дава можност, во одредени услови, од веќе готова творба да може со својата креативност и фантазија, на свој начин, да создаде поинаква, нова и необична творба од веќе постојната. Ова може да се оствари

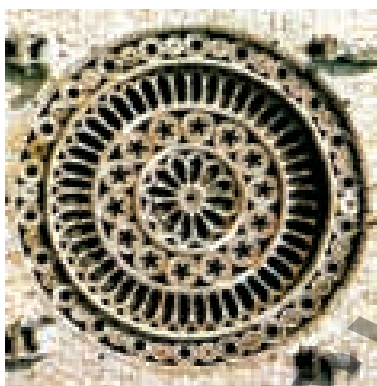


Хоризонтална композиција

со некоја стара ликовна творба со која не сме целосно задоволни, или со некоја фотографија, плакат и сл.



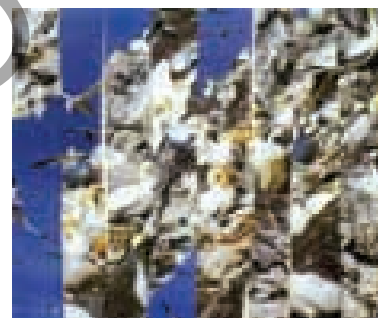
Адем Кастрати: „Жетва“, масло на платно (хоризонтална композиција)



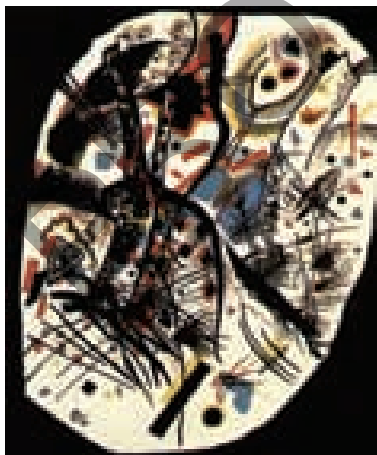
Розета од катедрала (затворена мрежеста композиција)



Нехат Бекири: „Јајце“, комбинирана техника (затворена композиција)



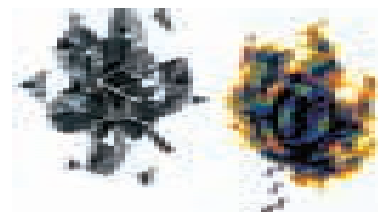
Рекомпозиција на творба



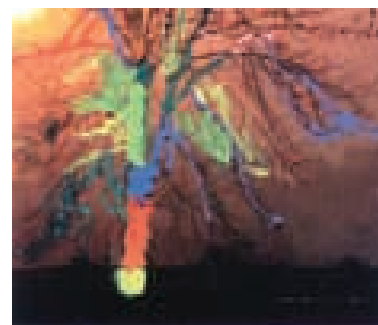
Василиј Кандински: „Мали светови III“, литографија (затворена композиција)



Пит Мондријан: „Композиција со црвено, жолто и сино“ (отворена композиција)



Рекомпозиција на творба



Интервенција на фотографија во боја (рекомпозиција со боја)

Ликовната уметност глобално се дели на ликовни подрачја, и тоа: сликарство, графика, пластично обликување и применета уметност или дизајн. Цртањето е присутно во секое ликовно подрачје. Цртежот се цени како авторски израз, како посебен вид ликовна творба и како такво се презентира на посебни ликовни манифестации.

Цртежот е почеток и основа на ликовното изразување. Со цртеж се почнува обликувањето на сликата, идејата за скулптура, графика, скица за дизајн и проект во архитектурата. Од цртежот ликовното дело се обликува со материјал, а во некои дела цртежот останува како дел од ликовната вредност на сликата, скулптурата или графиката.

Цртежот е првиот начин на изразување на детето, а и на човекот во својот цивилизациски развој од предисторијата до денес. Првите траги на човекот се наоѓаат во првите негови живеалишта, односно пештерите, од првите цивилизации во Египет, Месопотамија, Грција до денес. Во почетокот цртежот не постои како самостојна ликовна творба туку повеќе има функција да изрази идеја, скица за слика, скулптура, објект, а дури подоцна цртежот се осамостојува како самостојно умет-



А. Дирер: „Мајка“, молив



Душан Џамоња:
„Цртежи“, туш и перце



Цртеж со туш и перце



Пабло Пикасо: „Студија за композиција
Герника“, молив

ничко дело и постои само за себе.

Основно ликовно изразно средство на цртежот е линијата, линијата со своето богатство на изразување и варирање, од нежна, суптилна, мека, топла, лирска, просирна, до тешка, груба, звучна, тапа, дебела, студена, со можност да се комбинира со плоштина, со варирање од бело до темноцрно, во една или во повеќе бои. Во секој случај, ако творбата е главно изработена со линија, и ако во неа доминира линијата како ликовен квалитет, таа творба се оценува како цртеж. Цртежот секогаш е оригинален, што значи уникатен како примерок на авторскиот израз.

Материјали со кои може да се црта, можат да бидат сите материи кои во допир со подлогата можат да остават трага, но, сепак, во ликовното изразување ги спомнуваме и работите со материи што можат да дадат ликовни вредности во работата и кои имаат временска трајност.

Постојат течни и крути материјали за цртање. Со некои материјали може само да се црта, а со некои може и да се црта и да се слика. Специфичноста на материјалот е во тоа што секој материјал во допир со одредена подлога, во зависност од својата структура, остава, односно прави специфични траги - линии, или, како што рековме, секој материјал претставува специфичен ликовен инструмент. Се разбира, карактерот на линијата е тесно поврзан и со сензибилитетот на авторот кој ракува со материјалот. Секој автор кој се изразува преку цртежот избира соодветен материјал преку кој може да се

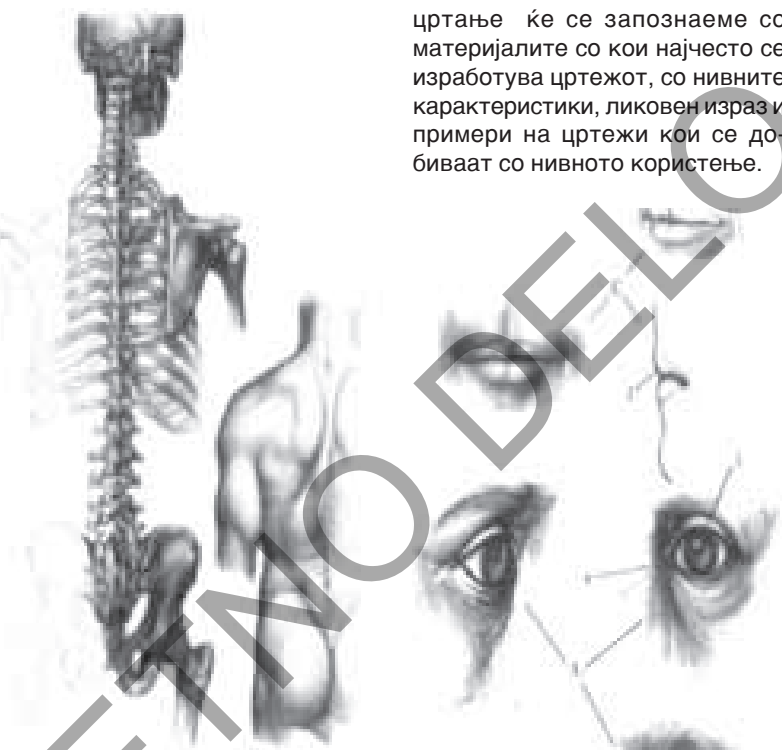
изрази себеси, својот сензибилитет и идејата што сака да ја оствари. Многу ликовни творци се мајстори на цртањето со одреден материјал со кој постигнале врвни ликовни вредности и по кои ги препознаваме нивните дела.

И покрај тоа што може да се црта речиси со сите материјали, главно цртежите се изработуваат со молив, графит, јаглен, разни видови креди, креди во боја, пастели, сув и восочен пастел, туш, бајц, како и со акварелни и темперни бои.

Историски гледано, цртежот се изработувал најчесто од еден материјал, но денес современиот цртеж многу често се изработува со комбинација на повеќе материјали со што се добива богатство на ликовниот израз, а комбинацијата и изборот на материјалот зависи од самиот автор.

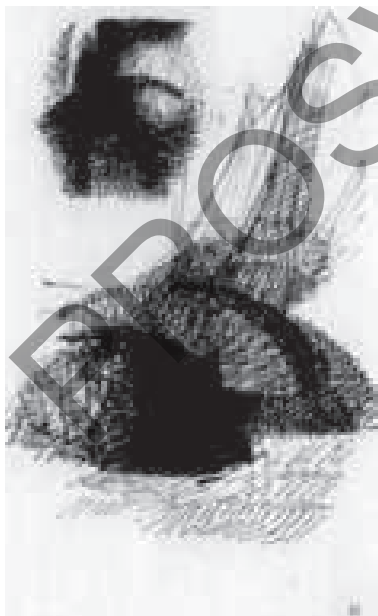
Во продолжението на делот во кој се обработува темата за

цртање ќе се запознаеме со материјалите со кои најчесто се изработува цртежот, со нивните карактеристики, ликовен израз и примери на цртежи кои се добиваат со нивното користење.



Творба со јаглен

Творба со јаглен



Душан Џамоња: „Цртежи“, туш и перце



Творба со јаглен

Моливот е едно од основните средства за цртање, кој овозможува разнообразно изразување со линијата. Во секојдневнието моливот најчесто е средство за пишување, а во ликовното творештво служи како подготовка на цртежот пред да се обликува ликовната творба или за изработка на самостоен цртеж.

Моливот се одбележува со Х и Б, па, според тоа, може да остави меки или тврди траги на подлогата. Ако е обележан со ХБ или со Х-1, 2, 3 или повеќе тоа значи дека неговите траги се еднолични и тврди и овој молив не се употребува за ликовно изразување. Обележувањето со Б-1, 2, 3 и повеќе значи дека моливот е мек и со секој поголем број мекоста е поголема, а со тоа неговата трага е по-суптилна и е попогоден за изработка на цртеж. Слична трага на моливот остава и графитот со кој често се служат уметниците во своето творештво.

Моливот сам по себе, во зависност од притисокот на раката, носи големи ликовни изразни можности кои можат да изразат висока скала од светли до темни тонови на линијата, различна дебелина на линијата,

со што линијата може да изгледа лесно, нежно, просирно, светло, темно, длабоко, топло, меко, остро и да биде дебела, тенка, кратка, долга, права или крива.

Како и секој материјал, така и моливот најдобро се покажува, ако се работи врз соодветна подлога, односно хартија со малку рапава површина. Хамерот не е препорачлив, бидејќи е со многу мазна површина за цртање и моливот се лизга, а на груба и рапава површина остава испрекината недефинирана ли-

нија. Препорачливо е со молив да се работат содржини во кои доаѓа до израз и кои имаат разновидност на линијата.

При работа со молив треба да се развива чувството за добивање разновидни линии при цртањето, да се избегнува еднолично притискање со моливот и еднолична линија, да се избегне бришење со гумичка, што ја расипува површината на хартијата, да не се размачкува моливот со прст и да се негува изработка на творби кои остануваат како самостојни цртежи со молив.



Творба со молив



Серџо Берси: „Паола“, молив

Јагленот е материјал кој многу често го ползуваат ликовните уметници за изработка на скици, цртежи или студии за своите дела.

Јагленот е специфичен материјал кој има слични својства со моливот, пастелот или со кредата, но со многу посензибилна скала на нијанси во изразот.

Овој најстар материјал за цртање во допир со малку рапава хартија за цртање, бела или светло тонирана, остава трага со



Творба со јаглен

многу нијанси на линијата, нежно фин и светол тон до темно и длабоко црnilo со варирање на линијата, од тенко до широко, цврсто и нежно. Карактеристични се меките преливи на линијата и можностите за пополнување на површините со разни тонови, во зависност од притисокот и потегот на авторот. Многу често се применува за вежби на студентите на факултетот за ликовна уметност.



Анри Матис: „Студија за слика“, јаглен



Донат Алтамура: „Мртва природа“, јаглен



Пабло Пикасо: „Жена која седи и друга која стои“, јаглен

Материјал што служи и за цртање и за сликање се кредитите во боја. Според тоа на кој начин е произведена кредитата разликуваме: кредити во боја, пастел и восочни кредити или восочен пастел.

Трагата што кредитата во боја ја остава на површината е прашлива и мека линија, тенка или дебела во зависност од наостреноста на кредитата. Боите на кредитата се меки и хармонични во своите соодноси без големи разлики меѓу себе. Како подлога служи рапава тонирана или бела хартија за цртање како и пак-папир.

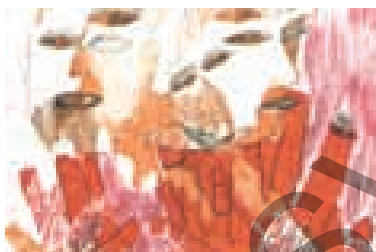
Пастелот за разлика од кредитата е изработен од многу фин ситен пигмент во многу бои, во облик на тенки тркалезни или четвртести стапчиња. Служи за



Амадео Модилјани: „Амазон“, јаглен



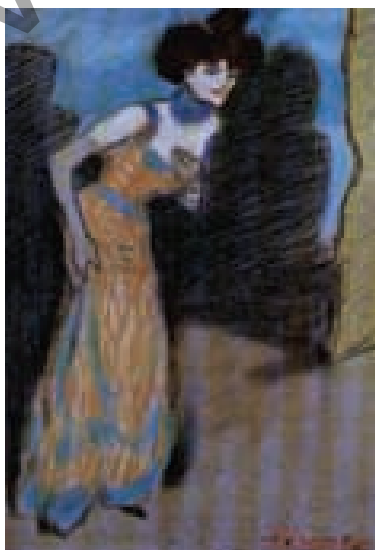
Едгар Дега: „Госпоѓа во костум“, пастел



Ученичка ликовна творба



Тулуз Лотрек: „Жена што се облекува“, гваж



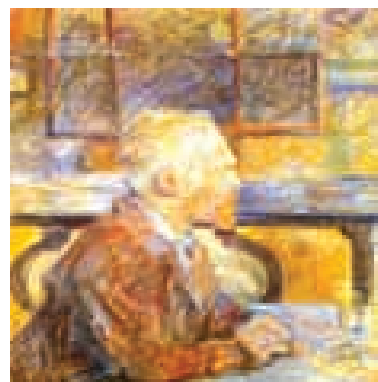
Пабло Пикасо: „Крај на настанот“, пастел

цртање и сликање на подлога со слична површина како и за моливот, но многу често е тонирана во некоја нијанса, а не бела. Пастелот не е погоден за работа на големи површини (сид, под), туку на помали површини од хартија или картон. Оваа техника како и кредитата во боја не трпи многу наноси и повторување и не смее да се размачкува со прст или со некој друг материјал.

Со пастелот може да се добијат фини преоди на бојата, но бидејќи пигментот се брише (како и кај кредитата), за да се зачува творбата е потребно цртежот на хартијата или картонот да се фиксира со готов пастелен фиксатив, или со лак за коса.



Росалба Кариера: „Портрет на девојка“, пастел



Тулуз Лотрек: „Портрет на Ван Гог“, пастел

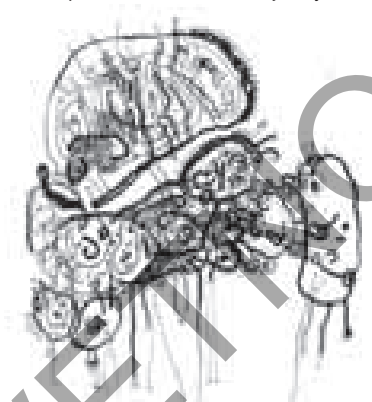
Тушот е течен материјал за ликовно изразување. Тој е погоден за работа со различни помошни средства за нанесување со што можат да се добијат разновидни ликовни вредности. За работа најчесто се употребува црн туш кој брзо се суши, добро покрива, не се брише, се работи директно и остава впечатливо контрастен израз. Тушот може и да се разредува со вода со што се добива спектар на тонови, од црно до бело.

Како средство за нанесување на тушот со кој се остава разновидна ликовна трага може да се употреби метално перце, зашилено дрвце или четка со врв. Секој од овие материјали остава специфична трага со посебни ликовни квалитети.

Металното перце за цртање мора да биде со остар врв, специјално перце за цртање или обично за пишување со мастило. При цртање линијата што ја остава металното перце е чиста, тенка, јасна, прецизна и секогаш



Анри Матис: „Акт во ателје“, туш



Ордан Петлески: „Цртеж“, туш, перце

малку менлива во своето течење, со звучност на метална нишка.

Како соодветна подлога за работа со туш најдобро е да избереме хартија со мазна подлога која не го впива веднаш тушот и не се разлива линијата. Хамерот е најдобра подлога за цртање со туш и перце. При изборот на тушот секогаш се употребува туш во шишенце од кое директно се зема тушот.

Цртањето со туш е специфична техника која бара одредена концентрација и хигиена при работата. Цртањето со перце овозможува добивање разновидни линии, големини, форми, тон а особено прикажување на текстурата на цртежот.

Со туш може да се црта со дрвце, чепкалка или зашилено чкорче од кибрит. Ова средство остава специфични траги кои се разликуваат од трагата на металното перце. Оваа трага може да биде од темноцрна до сосема



Ханс Хартунг: „Цртеж“, туш и четка



Пабло Пикасо: „Борби со бикови“, туш

светла, погруба од металното перце и може да ја менува трагата. Во почетокот трагата е темноцрна а при цртањето блее кон сè посветла сива нијанса сè до следното земање туш. Дрвцето се става во шишенцето со туш во почетокот повеќе да постои за да впије од тушот за да може подолго да се црта со дрвцето. Во зависност од тоа, дали се работи на хамер или на хартија за цртање, на помазната или на порапавата површина се добиваат и разновидни ефекти, понежни и погуби линии.

Тушот како течно средство е погодно да се наноси и со четка. Трагите што ги остава четката се разликуваат сосема



Урсула Руше-Волтерс: „Во станите на смртта“, цртеж со туш



Јулиус Бисје: „25.12.55.1955“, туш и четка



Амадео Модилјани: „Акт што спие“, туш на хартија



Пол Кле: „Виолина“, туш, перце

од трагите што ги остава металното перце и дрвцето. Тие се елегантни, меки, чисти, варираат од тенко до дебело, во зависност од притискањето со раката со која се работи. Ова средство бара и одредена сигурност, вештина и решителност од оној што црта.

Четката што се употребува за работа со туш мора да биде еластична, од природно влакно и со изразен врв. Подлогата за цртање може да биде сосема мазна, хамер или хартија за цртање, на мазната или рапавата површина.

При работа со четка тушот може и да се разрежи со вода, во однос 1:1. На овој начин може да се добијат површини со богата скала на тонови од светло кон темно, односно тонска градијација, длабочина, волумен и сл.



Амадео Модилјани: „Човек со брада“, туш на хартија

При работа со туш можеме да комбинираме и повеќе средства за нанесување, метално перце и четка или дрвце и четка. Ако на подлогата прво цртаме со туш-перце и на него сакаме да го истакнеме волуменот, просторот или да го збогатиме цртежот со повеќе тонови, интервенираме и со четка. Ако разредиме туш или боја со вода и добиеме повеќе разни тонови, тие тонови можеме со четка да ги нанесеме на претходниот цртеж. Цртежот што сме го добиле на овој начин го нарекуваме **лавиран цртеж**.

Во оваа техника постојат и одредени имиња во која е изведен лавираниот цртеж. Ако цртежот е лавиран со црн туш, односно со црна боја, го нарекуваме **ГРИСАИ**, а цртежот што е лавиран со кафеаво-окерасти тонови го нарекуваме **СЕПИЈА**. Лавираниот цртеж, всушност е една преодна творба од цртеж кон слика, поточно тој е многу



Ван Дајк, „Крунисување со боцлива круна“, лавиран туш



Ордан Петлески:
„Фантазмагрие 2“, туш



Пабло Пикасо: „Минотаур“, туш

блиску до акварелот како техника и ги носи во себе неговите особености на свежина и прозрачност.

Со лавирање може да се работи на два начини - на сува и на влажна подлога. И двата начини на работа резултираат со специфични ефекти на цртежот.

При работа на сува подлога прво се изработува цртежот што се нанесува на хартијата. Кога цртежот ќе се исуши, со подебела четка, со шилест врв, се зема вода со која, настрана, се разредува тушот или бојата што се нанесува на готовиот цртеж. Ако во тушот или бојата се додаде повеќе вода, ќе се добијат посветли, понежни и прозрачни тонови, површини и линии. Со комбинирање на претходниот цртеж со новонанесените тонови се добиваат затемнети и осветлени акценти, а на некои места пожелно е да се остави и дел од белата подлога на хартијата како најсветол акцент.

Кога се работи на влажна подлога, како прво, малку се наводенува целата или дел од хартијата на која се работи, со чиста вода, со сунѓер или со поголема четка. На уште влажната подлога се црта со перце или со четка. При овој начин на цртање нанесените траги внимателно се разлеваат и се добиваат специфични ефекти на меѓусебно мешање на тоновите. При ова често се добиваат и случајни мешања кои можат ликовно да бидат интересни.

При ваков начин на работа е потребно процесот на цртање да се одвива побрзо зашто водената подлога побрзо се суши.

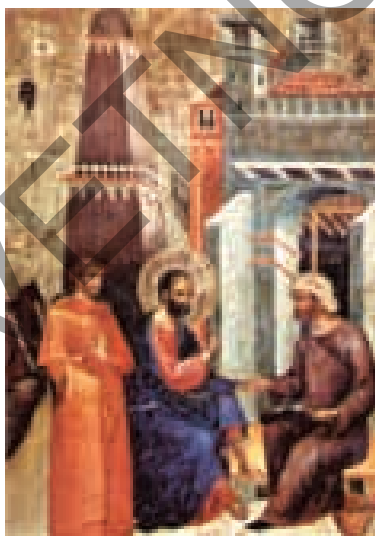
Од сите ликовни подрачја може слободно да се рече дека сликарството е најзастапено и најприсутно подрачје во ликовното творештво, од предисторијата до денес. Сликарството, како и цртежот, се создава на дво-димензионален простор, односно на плоштина што може да биде подвижна и статична. Сликарството се изразува преку боја, линија и обоена плоштина, а се перцепира визуелно, често со можности за сетилно перцепирање. Сликата, во материјална смисла, се гради со помош на четири елементи, со боја, со која уметникот се изразува и ја слика сликата, течност или медиум со кој бојата се разређува и нанесува на сликата, алат со кој се нанесува бојата и подлога, која е носач на сликата.

Секоја боја се изработува од пигмент (боја во прав) која се меша со соодветна течност, со што и се добива карактерот, односно специфичноста на изразните можности на техниката. Од карактерот на течноста со која се врзува бојата се добиват крути и течни бои за сликање.

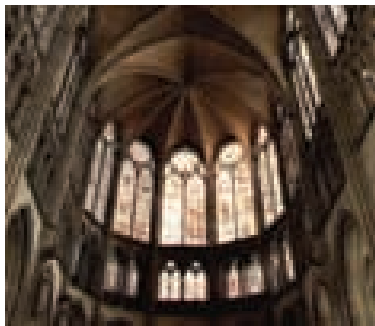
За меѓусебно врзување на пигментот, како средство за сликање во историјата на ликовното изразување се употребувале најразновидни течности и материјали, во зависност од времето, средината, можностите и барањата на авторот. Се употребувале природни и вештачки материјали, како и природни и вештачки пигменти. Познати средства за правење на бојата се водата, гумирабиката, казеинот, јајцето, млекото, восокот, лененото масло, а во поново време, и разни хемиски емулзии, како што е акриликот и сл. Според карактерот на сврзливото средство и самата боја



Роберт Кампин: „Портрет на жена“, масло на платно



Паоло од Венеција: „Св. Марко“, темпера



Витраж од катедралата во Трои, Франција

го добива своето име, како што е акварелот, јајчеста или казеинска темпера, маслена боја, фреско, акрилик итн., во сликарството постојат и техники каде што не постои бојата како посебна материја, туку бојата се наоѓа во самиот материјал со кој се создава творбата, како што е мозаикот, волницата за таписерија, стаклото за витраж, дрвото за интарзија, површините за колаж и сл.

Алатот со кој се нанесува бојата на подлогата, најчесто, е четката, која има најразлични форми и големини, што зависи од карактерот на техниката и од потребите на авторот. Четката се состои од дрвен дел, рачка на четката и влакнест дел, со кој се слика. Влакнестот дел се изработува од разни видови животински влакна, во секој случај, доста ретки и со врвен квалитет. Во поново време се произведуваат и четки со синтетичко влакно, но мора да се напомене дека не можат да го заменат природното влакно во однос на квалитетот при сликањето. Освен четката, во сликањето се применува и шпахла и други алатки, во зависност од ефектите што сака да ги постигне авторот на своето дело.

За да се нанесе и да остане бојата на подлогата, освен четката, потребна е и течност, односно средство со кое се разређува бојата во саканата состојба. Тие средства мора да имаат ист хемиски состав како и сврзливото средство на бојата, на пример, за водените-акварелни бои, гважот и температа се користи вода, за маслените бои како разређувач се користи смеса од ленено масло и боров терпентин, за фреското - казен, за акриликот - вода итн. Гус-

тината и составот често зависат од барањата и потребите на авторот.

Што се однесува на подлогата, што ја нарекуваме носач на сликата, таа може да биде од најразновидни материјали, како што е сидот каменот, дрвото, хартијата, платното, металот, стаклото, а во поново време и пластиката.

Треба да се напомене дека бојата никогаш не се нанесува директно на носачот на сликата, без претходно да се обработи самиот носач со поставување одредена специфична препаратура.

Препаратурата има функција да го заштити носачот и нанесената боја од меѓусебно хемиско дејствување и уништување, како и посоодветно меѓусебно стабилно поврзување во една компактна целина, со можност за подолго временско траење и зачувување на делото. Секој вид носач според својот хемиски состав на материјалот има потреба од посебно подготвена обработка и препаратура, како и со посебен начин на нанесување. Препаратурата во сликарството најчесто се нарекува како грунд.

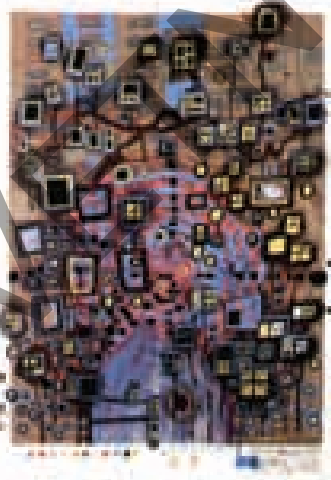
Носачите, според потеклото и материјалот, имаат посебен начин на избор и обработка. За дрвени носачи се употребуваат посебни видови дрва кои на посебен начин се сечат, избираат, сушат, составуваат и обработуваат. Металните носачи, исто така, во зависност од видот на металот, посебно се подготвуваат со грундот. Платнените носачи, најчесто, се изработуваат од ленено платно со посебно одгледување на ленот, обработката и со посебен начин на ткаење на платното. Памукот, исто

така, може да се употреби како носач за слики, како и папирусот и кожата од некои животни, со посебна обработка.

Ако се осврнеме посебно на техниките за сликање, можеме да забележиме дека секоја техника, исто како и кај цртањето, има своја специфичност на изразување. Оваа специфичност произлегува од материјалот за сликање, а врзливото средство на бојата, средствата за сликање и носачот на сликата, како и од сензибилитетот на уметникот.



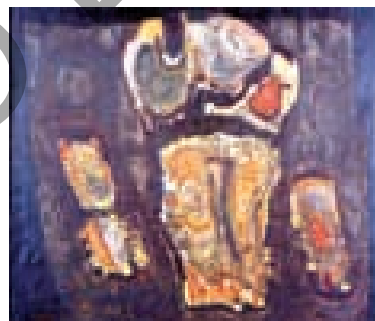
Јагода Буик: „Разлистенена форма“, таписерија



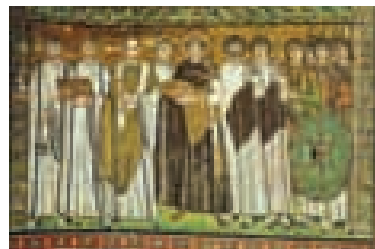
Хундер Васер: „Граѓанин“, комбинирана техника



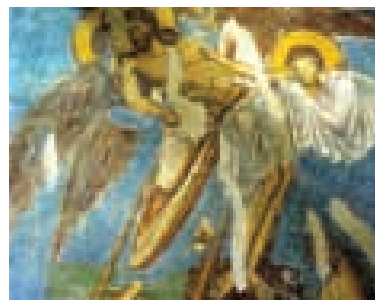
Гробница од Теба, египетска фреска



Ордан Петлески: „Миграција“, масло на платно



Мозаик од Равена



„Симнување од крстот“, „Св. Пантелејмон“, Нерези, фреска

Акварелот е позната доста често применувана техника за сликање, по потекло од Кина и Јапонија.

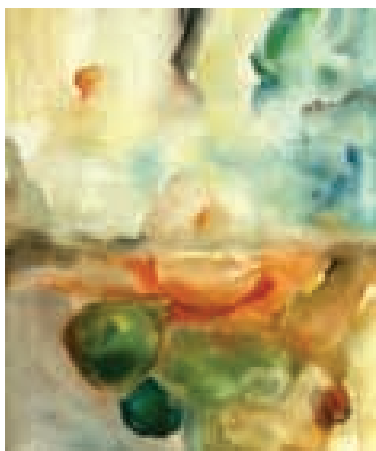
Акварелот како ликовен израз носи во себе нежни, водени преливи на нијансите, лесни и просирни тонови, не толку висока звучност на боите и неможност да се покрива боја со боја. При сликање со акварелни или водни бои треба да се упот-

ребува повеќе вода со што се добива просирност на бојата и содржина каде што доминираат широки површини и пастелни бои.

Работата со акварел од авторот бара брзо, вешто и лесно работење со бојата. Четките за оваа техника се лесни и нежни,

тие се направени од посебни влакна од јазовец и камила, а хартијата е рапава и брзо ја впива водата.

Некои автори го избираат акварелот како основен материјал во своето творештво, а сите ликовни уметници во одреден период имаат направено акварелни творби.



Александар Ордев: „Мртва природа“, акварел



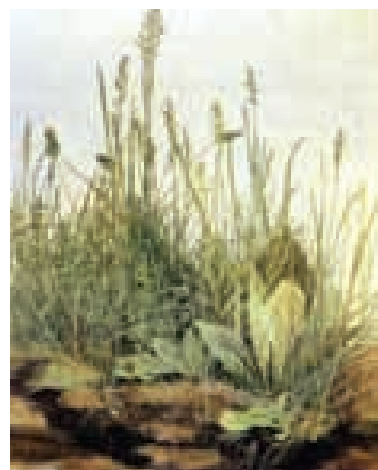
Г. Геос: „Затемнување“, акварел



Жорж Руо: „Собир“, акварел



Пол Сезан: „Пејзаж“, акварел



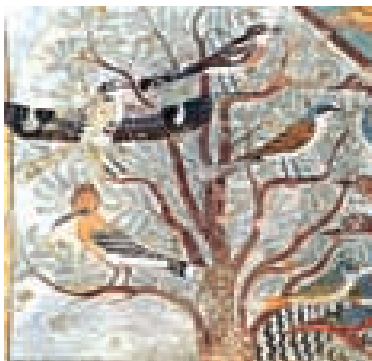
А. Дирер: „Голема трева“, акварел

Температа е густа леплива боја, направена од пигмент помешан со јајце, казеин или варено млеко, а старите мајстори ја подготвувале рачно.

Температа е водна техника слична на акварелот, но со друг, специфичен ликовен израз.

Карактеристична е по својата густина, непроѕирност, благородни и придушени тонови, со низок или звучен интензитет. Има оригинален израз на придушеност и тежина, а ја нема проѕирноста и нежноста на акварелот. Како подлога може да послужи хартија, дрво или ѕидна површина.

Старите мајстори температа ја подготвувале рачно и со неа се изработени голем број фрески, икони и слики на дрвена подлога. Денес овие бои се произведуваат во полутечна состојба, во туби, помали и поголеми, во 6 или 12 бои. Бојата е полугуста, при работата мора да се разреѓи со вода на посебна палета до одредена густина погодна за сликање.



Минијатура од Добрејшиното евангелие, темпера

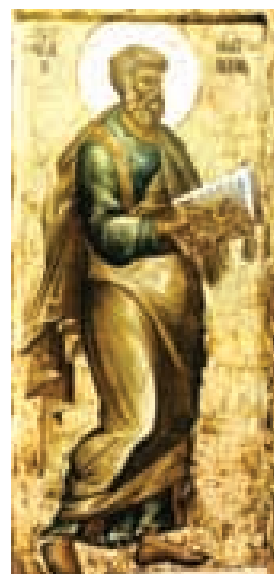


Творба со темпера

Освен со темпера може да се слика и со гваж-техника. Гваш се слика со комбинација на акварелни (водни) боички и бела темперна боја во туба. Според тоа дали се слика само со акварелна боја, или таа помалку или повеќе се меша со бела темперна боја зависи и кој ликовен резултат ќе се добие. Може да се добие интензивна или згасната насликана површина, нежна или груба, ретко или густо нанесена боја, проѕирно и покривно, богато и звучно со бои, или мало тонско степенување. При сликањето густината на бојата се одредува според карактерот на замислата и задачата што се остварува. За проѕирност на наносот и бојата се става повеќе вода, а за поинтензивна боја не треба бојата да биде ни многу течна, ни многу густа. Кога е исушена една површина секогаш можеме да ја покриеме со ново нанесување на боја, но со задолжителна употреба на температа.



Детал од сцена на гозба, Египет, темпера

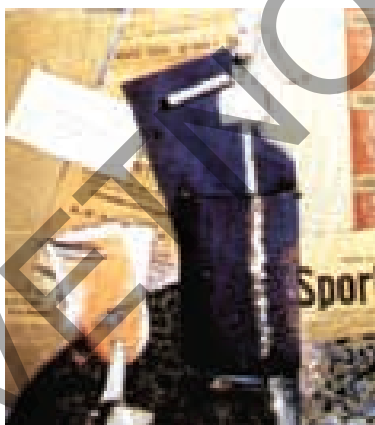


Средновековна икона, „Евангелистот Матеја“

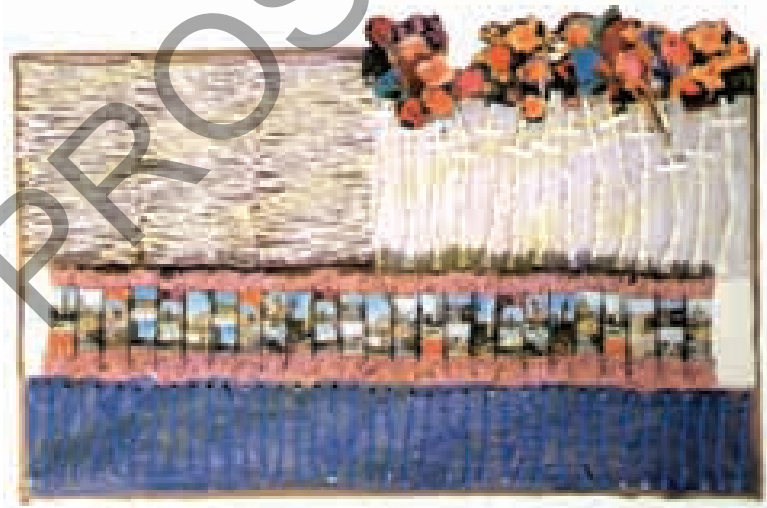
Колажот е ликовна техника каде што творбата се создава со апликација (лепење) на една материја врз друга. Материјалот што се нанесува е веќе обоен со боја или текстура и со кинење или сечење со ножички се разложува и повторно се комбинира во една нова целина. Материјалот за колаж може да биде тонирана - обоена колаж-хартија, обоени површини од весници, списанија, текстил или друг материјал. Тонираната или колаж-хартија се произведува во одреден број нијанси. Овој избор може да се збогати и прошири со изработка на нови листови, што авторот сам ќе ги обои со гваш или темпера, со што се добиваат нови вредности на бојата. Печатарската хартија, печатените текстови со големи и мали букви, погустии или поретки текстови, посветли и потемни површини можат да се комбинираат меѓусебно во контрастна и разновидна текстура, или со други обоени печатени површини. Обоените површини од рекламите со фотографии од весници и списанија можат да



Роберт Раушенберг: „Copri Fuoco“, колаж



Карло Кара: „Сифон со чаша“, колаж



Мирослав Шутеј: „Београд“, колаж на хартија

бидат богат извор на разнобојни интересни површини кои се комбинираат со други материјали.

Од другите материјали се употребува и текстил, разнобојни крпчиња кои можат да се пронајдат како отпад или стара облека. Текстилот освен што е обоен поседува и специфична разновидна текстура.

Во процесот на изработка на колажот пожелно е формите да не се лепат во почетокот, бидејќи нови решенија можат да се најдат во текот на работата. Оваа техника овозможува создавање разновидни ликовни содржини како: контраст, ритам, пропорција, вредности на форма, текстура, насока, композиција, големина во еднобојно или повеќебојно решавање. Кинењето или сечењето може да биде рамноправно применето како начин на работа со колаж.



Творба со колаж



Творба со колаж

Мозаикот е посебна техника со која се декорираат сидни површини во објекти кои имаат свечен или репрезентативен карактер, цркви, палати или важни јавни зданија. Специфичност на оваа техника е што се работи со обоени материјали во кои веќе има боја, обоени камчиња, стакло или керамика. Мозаикот се гради од ситни парчиња во форма на правилни или неправилни коцки кои се втиснати, односно зацврстени со свеж малтер или цемент. Малите коцки, според својата обоеност и идејата на авторот се комбинираат во една целина, речејќи ги една до друга. Меѓу две коцки секогаш се остава мало растојание, простор кој е исполнет со малтер или цемент, кој ги поврзува деловите а визуелно не ги спојува обоените површини. Гледано од блиско растојание очигледно е дека се зачувуваат разликите од коцка до коцка, а мозаикот гледан од подалеку дава една слика на компактност и поврзаност на обоените површини. Поради специфичноста на самиот материјал, мозаикот како творба има карактер на стилизирани и едноставни форми со поедноставен цртеж.

Ако изведуваме мозаик, прва активност е изработувањето идејна скица, таканаречен картон. Скицата се изработува со темпера или колаж, со стилизиран цртеж без нагласени детали, бидејќи тие не можат да се изведат со материјалот за мозаик. Обоените површини да бидат плошно решени со една боја, без тонски преоди. Скицата се изведува со иста големина како и на мозаикот.

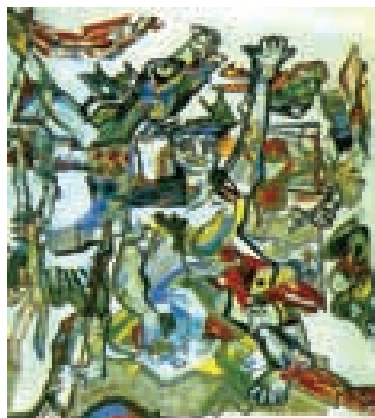
По завршувањето на скицата за мозаик, изработена на подебел картон, се собираат



Процес на изработка на мозаик



Бајрам Газанфер:
„Овчар воин“, мозаик



разнобојни камчиња, или керамички парчиња во боја. Обоените парченца се лепат на картонот со обоената страна. Лепилото со кое се лепат парченцата треба да биде со послаб интензитет и да може лесно да се раствори со вода. Меѓу парченцата се остава одредено мало растојание за да може да се пополни со течниот цемент или со гипс. Кога целата скица ќе се пополни со залепени обоени парченца, околу скицата се става рамка од дрвени летвички кои се повисоки од лепените парченца за околу еден сантиметар.

На така подготвениот мозаик се налева течна смеса од цемент или гипс до висината на рамката од дрвените летвички. Кога смесата ќе се стврдне, мозаикот се превртува, картонот се вади и со топла вода се отстранува лепилото и деловите од залепениот картон.

Со тоа мозаикот е завршен и може да се користи како декорација.

Петар Мазев: „Дел од мозаикот на ослободувањето“, Велес

Зборот витраж има француско потекло и значи обоено стакло. Витражот како техника се применува за насликување на стаклените делови на прозорците, а се забележува најчесто во катедралите, црквите или во други репрезентативни јавни објекти.

Витражот се изработува од обоени, разновидни по форма, стаклени површини кои меѓусебно се поврзани со оловна рамка. Оловните споєви изгледаат како нацртана линија која ја врамува обоената површина. Стаклените површини се обојуваат со посебни бои што се отпорни на влијанието на сончевите зраци и на хемиските атмосферски влијанија.



Скица за витраж



Витраж од катедралата во Шартр, Франција

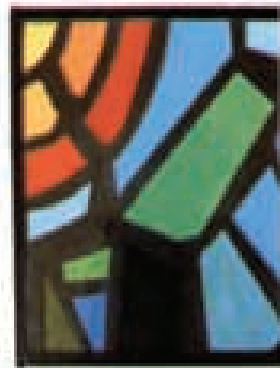


Магичноста на витражот е во тоа што со секоја промена на светлината во текот на денот или годишните времиња ефектот на обоените површини е различен.

При немање услови за професионална изработка на витражот и ние можеме да изработуваме скици за витраж со обоени просирни фолии или обоена паус-хартија. На почетокот изработуваме цртеж на картон со широка четка и туш што ќе ни го претставува оловниот дел од витражот. Со ножички ќе ги отстраниме внатрешните површини во цртежот кои ќе бидат подоцна обоени со што ќе добиеме празни површини кои ќе го претставуваат обоеното стакло. На празните делови, на картонот потоа лепиме различно обоени просирни фолии според идејата на авторот. Овие творби, односно скици за витраж можат да ни бидат декорација во одредени простории.

Најубавите примери на витраж се наоѓаат во катедралите Шартр и Нотр Дам во Париз, а кај нас познати се витражите на споменикот во Крушево и Стопанска банка во Скопје.

Детал од витраж, Бургес, Франција



Процес на изработка на витраж од обоена фолија

Името на оваа техника потекнува од италијанскиот збор fresco, што значи свежо, односно означува свежо сликање на сид. Со оваа стара техника во минатото се создавале фреските како ликовни дела поставени на сидните површини, главно на религиозните и на јавните репрезентативни објекти. На овој начин, сликарот прво ја прави смесата од малтер кој го нанесува на сид и додека е уште свеж со бои за фреско-сликарство ја насликува површината. Бидејќи се работи директно и без повторување пред да почне да се слика се прави скица за делото што се нарекува „картон“. Картонот му помага на уметникот како ориентација да ја оствари својата првична идеја. Ако се насликува поголема површина тогаш фреската се изведува дел по дел, свежо на свежо.

Под името фреска се изработуваат и сидни слики со темпера која старите мајстори ја

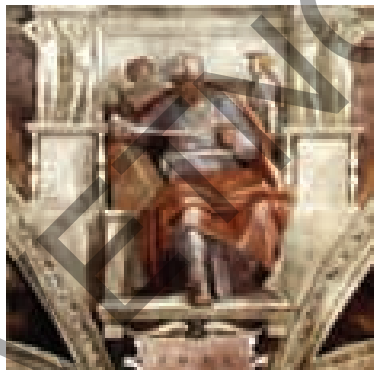
изработувале рачно, наречена јајчана или казеинска темпера.

Меѓу најубавите фрески во историјата на ликовната уметност се сметаат грчките и римските, од кои се познати фреските во Помпеја кои и по две илјади години, изгледаат свежо и прозрачно.

Македонија е позната по ликовните вредности на фреските насликани на сидните површини на црквите, особено во црквата „Св. Пантелејмон“ во Скопје и Курбиново.



Св. Наум Охридски, фреска



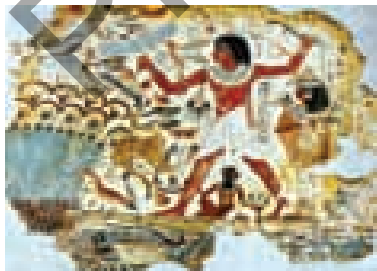
Микеланџело: „Создавањето на Адам“, фреско-сликарство



Анџелико: „Св. Катерина“, детал на композиција, темпера



„Симнување од крстот“, „Св. Пантелејмон“, Нерези, фреска



Гробница од Теба, египетска фреска



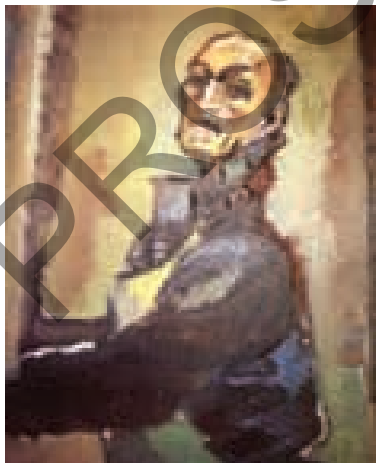
Оплакувањето на Христос, фреска, Нерези

Маслената техника е една од најраспространетите техники во кои се изработени голем број ремек-дела на ликовната уметност. Оваа техника се појавува во XIV-XV век, како резултат на истражувачкиот дух на некои уметници кои барале и други техники и можности во ликовното изразување.

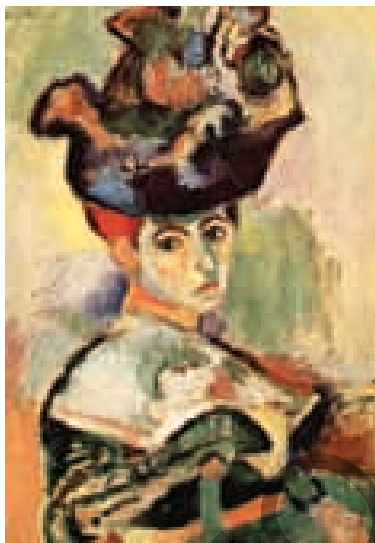
Маслената техника овозможува подвижност на сликите за разлика од сидното сликар-



Диего Веласкез да Силва: „Принцезата Маргарета на осум години“, масло на платно



Никола Мартиновски: „Автопортрет“, масло на платно



Анри Матис: „Жена со капа“, масло на платно

ство. Во овој период платното го заменува и дрвениот носач на сликата што ја ограничува големината на носачот што може да се добие од дрво.

Се нарекува маслена техника затоа што како боја се употребува пигмент разреден со масло, а при нанесувањето на бојата на подлогата се употребува ленено масло или терпентин. Како носач, најчесто, се употребува ленено, конопно или памучно платно, а може да се употреби и хартија, картон, дрво, метал или сид, но со претходна обработка и премачкување со слој од препаратура, односно грунд. Широката примена на маслената техника во сликарството е последица на тоа што



Салвадор Дали: „Мека конструкција со варен грав“, масло на платно

оваа техника може да ги има и да ги постигне карактеристиките и специфичностите на сите други сликарски техники, во зависност како се работи со неа. Сликата со маслена техника може да изгледа како пастел, суво, прашливо и нежно, како акварел, да изгледа лазурно и просирно, како темпера згаснато, густо, благородно и придушено итн. Но, маслената техника овозможува и создавање голема скала од светло до многу темно, да добие

ефекти на светлина, светли точки и отсјај на стакло, садови, порцелан, метал, керамика, прелив на драперија итн. Поради

своите специфични можности маслената техника е незаменлива од нејзиното појавување до денес.



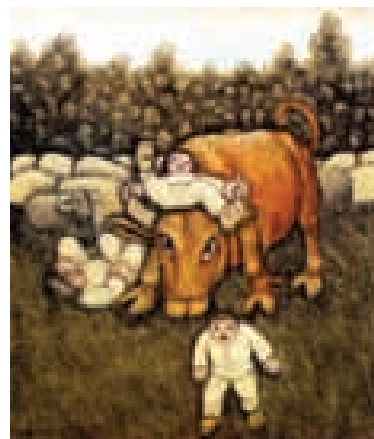
Петар Лубарда: „Косовска битка“,
масло на платно



Киро Урдин: „Гуру“, масло на платно



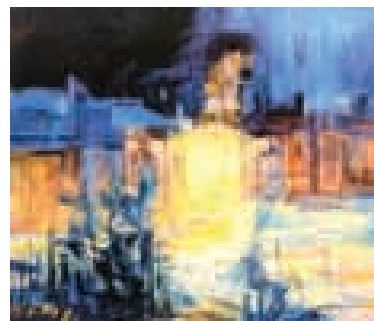
Ана Темкова: „Св. Јоаким Осоговски“,
масло на платно



Адем Кастрати: „Мотив од село“,
масло на платно



Данчо Ордев: „Пејзаж“, масло на платно

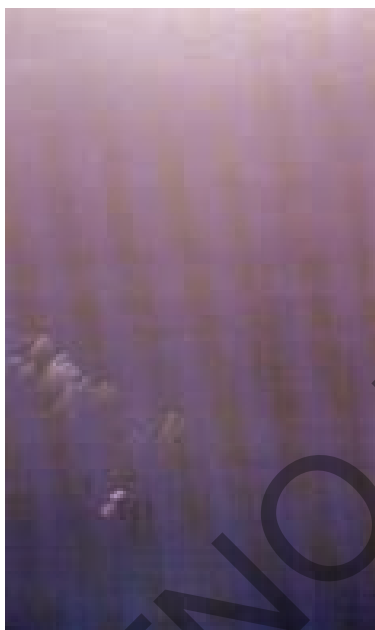


Мифтар Мемети: „Пејзаж“,
масло на платно

Во втората половина на XX век се појавува нова техника во сликарството, наречена акрилик. Акрилот е техника во која бојата се разређува со вода, а кога наносот на бојата ќе се исуши не може повторно да се разређи како што е тоа случај со акварелот и температа.

Акрилот е сликарска техника со разновидни и големи ликовни можности. Со оваа тех-

ника може да се добијат специфичностите на маслената техника и на температа. Поради едноставноста на ракувањето и сликањето со оваа техника многу ликовни уметници го користат акрилот како единствено или повремено средство во своето творештво.



Никола Фидановски-Кочо:
„Од најавувањата“, акрилик на платно

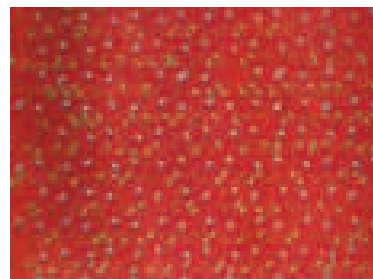
Танас Луловски-Тане: „Број 79“,
акрилик на платно



Рубенс Корубин: „Гатачка“, акрилик на платно



Морис Луис: „Каф“, акрилик



Лери Пунс: „Nixes mate“, акрилик



Татјана Молјовска: „Утро“, акрилик на хартија

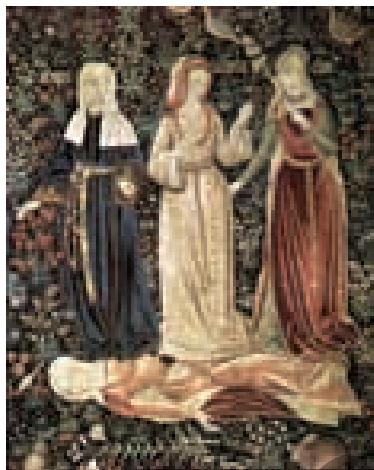


Илија Пенушлиски: „Катедрала“, акрилик

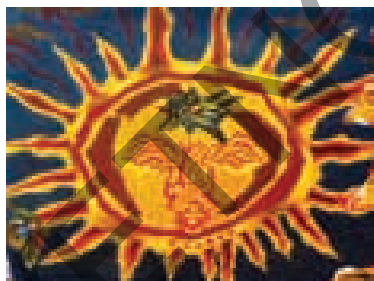
Таписеријата е ликовна творба што е создадена од обоени волнени, памучни или друг вид конци кои меѓусебно се испреплетуваат. Испреплетувањето се врши со ткаење на повеќе начини и со добивање разновидни ефекти. Таписеријата масовно се употребува во средниот век како декоративен елемент на големите сидови во ентериерот, а истовремено и како топлинска изолација. Овие творби биле во поголеми димензии и многу често го краселе ентериерот во дворците, односно зданијата со репрезентативен карактер.

Таписеријата се ткае на разбој со рачна изработка. Секоја таписерија има два вида конци кои градат основа и потка. Конците кои служат како основа се протегаат вертикално на таписеријата, не мора да се обоени, најчесто се доста цврсти и оптегнати по целата должина. Конците од потката се оној дел од таписеријата кој ни го дава ликот на творбата, со боја, линија или текстура. Тоа се разнобојни потенки или подебели конци кои наизменично се испреплетуваат хоризонтално, односно спротивно од основата. Конците од потката се испреплетуваат, еднаш напред, еднаш под статичната и цврсто затегната основа. Кога ќе се нанесе ред потка со посебен чешел се згуснува потката, ред по ред.

Таписеријата на еден импровизиран начин, без употреба на разбој, во мали димензии можеме да ја изработиме сами. Прво се изработува идејна скица, во помали димензии, на картон со темпера или колаж. Скицата се прави со поголеми и помали обоени површини, со јасни декоративни линии и без многу ситни детали кои на ова ниво тешко се



Трите грации Атропос, Лахетис и Клото, фламанска таписерија



Таписерија



изведуват, а не се ни карактеристични за ликовниот израз на таписеријата.

По скицата се изработува дрвена рамка од дрвени летвички со големина на скицата од картон. На хоризонталниот долен и горен дел на рамката се коваат клинчиња на растојание од половина сантиметар. На клинчињата се зацврстува и затегнува вертикално основата со конци од памук или некој друг поцврст материјал. Под рамката се поставува скицата што ни служи како ориентир за нанесување на обоените конци. По ова таписеријата се ткае рачно. Се провлекуваат волнените обоени конци според идејата за работа. Секој провлечен ред на потката рамномерно го набиваме по целата широчина на таписеријата. На местата каде што се менуваат боите, на крајот на една и почетокот на друга обоена површина, конците мора да се поврзат со преплет, без да се врзат или да се остават слободни. Кога творбата е готова таписеријата се симнува од рамката.

Постојат повеќе видови техники на ткаење таписерија со што се добиваат и разновидни ефекти. Површината може да биде рамномерно исткаена, да се добие релјефност и да има конци што излегуваат надвор од површината во просторот.

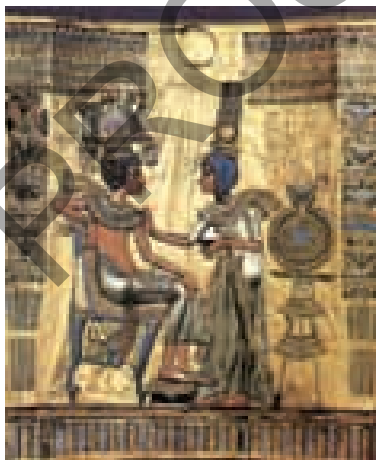
Понекогаш во таписеријата, како ликовен ефект, се вградуваат и комбинираат и други материјали, како што се разни форми од дрво, метал, керамика и сл. Таписеријата освен што може да биде рамна понекогаш се обликува и како скулптура која самостојно постои во просторот.

Димче Коцо: „Великодостоинственик“, таписерија

Во ликовната уметност скулптурата се нарекува и пластично обликување.

Пластичното обликување го користиме како термин кој технички и материјално не го ограничува создавањето на ликовното дело во просторот, односно тридимензионалното обликување. Разликата на термините пластично обликување и вајарство е во тоа што при пластичното обликување е пошироко зафатено обликувањето во просторот не само со вајање и моделирање, туку и со комбинирање и градење со други материјали, како што се хартија, пластика, стакло, метал и сл. При пластичното обликување се создава дело со обликување на волуменот во просторот што се доживува не само визуелно, туку и сетилно, со допир. Според карактерот на творбата, вајарското дело можеме да го поделиме на полна пластика, скулптура, мобил и релјеф, кој може да биде висок, низок и длабок релјеф.

Полната пластика е тридимензионално дело кое самостојно и слободно опстојува во просторот, а се гледа и се до-



Фрагмент од тронот на Тутанкамон



Монета на провинцијата Македонија
Прима



Кубанска уметност: „Маска Нгади Мваш“,
украсено дрво

живува од сите страни. Во полна пластика ја вбројуваме статуата која, според својата намена, карактер и функција, може да биде поставена во отворен или затворен простор, односно во екстериер или ентериер. **Мобилот** како тридимензионално ликовно дело е специфична творба што се јавува во поново време и која од статуата се разликува по тоа што не е статична, односно не мирува, туку постојано се движи, по природен пат, поради струењето на воздухот или по механички пат. Посебноста на мобилот е што при движењето се менува, а со тоа и доживувањето на гледачот е разновидно и се збогатува со нови положби и комбинации на формите. За разлика од претходните творби, **релјефот** е пластична форма што секогаш е поврзана или е зависна од рамната површина на која е поставена, односно сид што е самостоен или во состав на некој објект, од внатрешна или од надворешна страна. Според начинот на кој е изработен, релјефот може да биде висок,



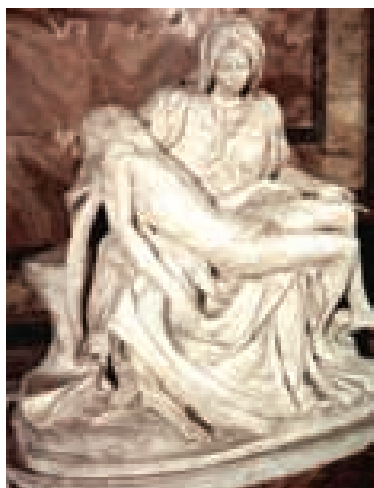
Релјеф од гробницата на Ком Омбо

низок или длабок. **Високиот релјеф** е карактеристичен по тоа што е обработен, волуменски многу испупчено над рамната површина, а само со некои делови се држи или е вграден на рамната заднина. Овој релјеф може да се гледа од повеќе страни, речиси како и полната пластика. За разлика од високиот релјеф, волуменот на **нискиот релјеф** малку е испупчен над нивото на рамната плоча. Но, со играта на светлината и на сенката се нагласува неговата убавина, пластичноста и тридимензионалните форми.

Длабокиот релјеф се разликува од двата претходни по тоа што со ниеден дел не се испупчува над нивото на рамната плоча и сите форми се вдлабнати под нивото на плочата. Со играта на светлината и на сенката овој релјеф дава впечаток на врежан цртеж.

Вајарското дело може да биде фигуративно и апстрактно претставено, всушност, како и во сликарството и графиката.

Творбата може да се обликува на два начина - со додавање или со одземање на материјалот, што зависи од својствата на материјалот со кој се работи. Вајарот, ако работи со



Микеланџело: „Пиета“, камен



Златна чаша од гробницата кај Вапхено во Лаконија



Вања Радауш: „Крвник“, бронза

мек материјал, делото го обликува со додавање и одземање, а таков материјал е глината. Ако материјалот е со тврда структура, како што се: дрвото, каменот, слоновата коска или металот, уметникот одзема дел по дел со длето, го обликува делото според својата замисла. Секој материјал за тридимензионално обликување, како и во сликарството, има свои својства и ликовни особености, така што и авторите, најчесто избираат со кој материјал ќе работат, што е поврзано со нивната структура и сензибилитет. Пластичното обликување е можно речиси со сите материјали, но ги издвојуваме следните: теракотата, порцелан, бронза, дрво, слонова коска, камен, метал и др.



Александар Калдер: Мобил



Боро Митриќески: „Кирил и Методиј“, бронза



Александар Калдер: „Акустичен таван“, мобил

Човекот уште од почетокот на своето постоење изработувал пластични творби. Меѓу првите материјали била глината која како материјал лесно се наоѓа, мека е за обработка, а со печењето станува отпорна на механички удари и на времето.

Со глината може да се моделира со одземање и со додавање, бидејќи оваа материја е мека и еластична. Со неа лесно се обликува и можат да се лепат повеќе форми во една целина.

Глината е основен материјал со кој работат скулпторите кога изработуваат скица или модел за својата идна скулптура.

Најчесто формата изработена од глина служи како модел од кој се изработува идентична скулптура во камен или се лее во бронза. Ако сакаме да ја зачуваме скулптурата во глина, тогаш таа се пече на висока температура со што се добива теракотата која во повеќе случаи е со црвеникава боја, слична на нашите грнчарски производи. Теракотата по желба може и да се бои.

Од глина се изработува и керамика. Керамиката е самостојна уметничка дисциплина. За керамиката се избира глина, од неа рачно или со вртење на колце



Теракотна икона од ранохристијанскиот период, Виничко Кале



Владимир Аврамчев:
„Циклус метаморфоза“, каменина



Стилизиран бик, Иран, пред нашата ера

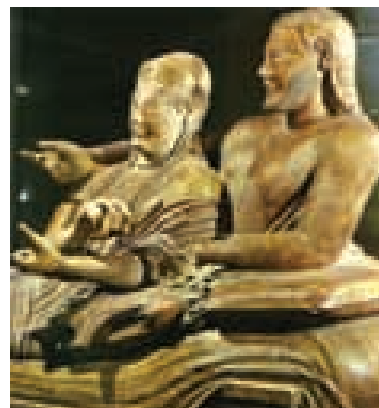


Анета Светиева: „Капачка со нацртана рака“, теракота и енгоба

се обликува декоративен или функционален сад. Глината со посебни керамички бои се слика и на крајот се пече на висока температура во посебни керамички печки.



Човек - бик и божица на посредувањето, релјеф врз печена тула



Саркофагот од Церветери, обоена теракота



Владимир Аврамчев, „Предел IX“, керамика

Гипсот најчесто е помошен материјал со чија помош се обликуваат готови модели. Во вајарството од гипс се изработуваат калапи во кои се леат скулптурите во бронза или повторно во гипс.

Ако сакаме да изработиме скулптура од гипс, во почетокот треба да обликуваме модел на скулптурата од глина. За да може од глината да се направи идентична скулптура од гипс се прави калап. Калапот се прави на тој начин што моделот од глина се обложува со дебел слој од гипс во неколку делови кои се поврзуваат во една целина и кои можат лесно да се вадат од глинениот модел. Обложениот дел од гипсот претставува калап со кој натаму лееме други исти гипсени примероци. Гипсениот калап однатре се премачкува со масло за да не се лепи за делот што ќе го лееме. Во внатрешноста на калапот се лее течен гипс, а кога ќе се стврдне гипсот



Моделирање скулптура од гипс



Моделирање скулптура од гипс



Изработка на модел од глина



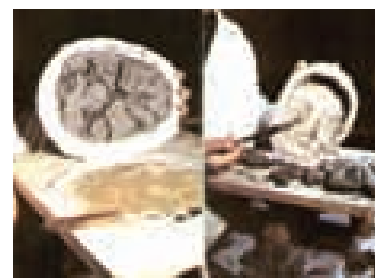
Подготвување гипс

од калапот се вади излеаната фигура. Добиената фигура се обработува, може да се остави бела или да се обои со разни средства, односно да се патинира. Патинирањето значи белата површина на гипсот да се обои по желба, или да добие изглед на застарена површина. Вака обработениот одлив може да служи како самостојна скулптура, а во повеќе случаи овој примерок е модел според кој се изведува истата скулптура во камен или метал.

Калапите од гипс се прават за сите видови пластика за самостојна скулптура и за релјеф. Калапот за полна пластика ја обвива целата скулптура, а за релјеф калапот се лее над релјефот од глина, а потоа во него се лее релјефот повторно со гипс.



Алатки за моделирање од гипс



Изработка на калап од гипс

Од материјалите од природно потекло посебно го споменуваме дрвото, кое е посебен материјал кој е карактеристичен со својата мекост и површина. Но, неговата големина и форма, на извесен начин, ги ограничува уметниците. Многу често од дрво се прават скулптури со помали димензии, а и неговата обработка и чување бара посебна грижа и заштитување. Важно е да се напомене и тоа дека авторите за изработка на своите дела избираат посебни видови дрва кои се погуст и компактни во својата структура, а изборот на дрвото бара и посебен начин на сечење, сушење и конзервација.

Дрвото, како и каменот, се моделира со одземање на материјалот со посебни длета за обработка. Од дрвото се изработуваат самостојни скулптури и релјефи.

Во Македонија имаме богата традиција на обработки на дрво со декоративна намена во екстериерот и употребни предмети.



Васил Василев:
„Вертикална асоцијативна форма“, дрво

Надгробен столб, обоено дрво
Култска штица, обоено дрво

Познати се дрвените резби во екстериерите за живеење, а со особена вредност се издвојуваат резбите во повеќе цркви. Еден од најубавите примери на резба е иконостасот во црквата „Свети Спас“ во Скопје. Луѓето кои се занимаваат со овој стар занает на резба ги нарекуваме копаничари. И денес во Македонија постојат копаничари кои ја продолжуваат старата традиција на резба во дрво.



Дрвена икона со ликот
на св. Климент Охридски



Хенри Мур: „Фигура“, дрво

Каменот како материјал за тридимензионално обликување е познат уште од најстарите времиња. Постојат разни видови камења погодни за изработка на ликовни дела, а во светот се познати наоѓалиштата со висококвалитетен камен од кои се изработени познати скулптури со исклучителни ликовни вредности. Познат е италијанскиот мермер, а кај нас, познат и ценет во светот е прилепскиот сивец.



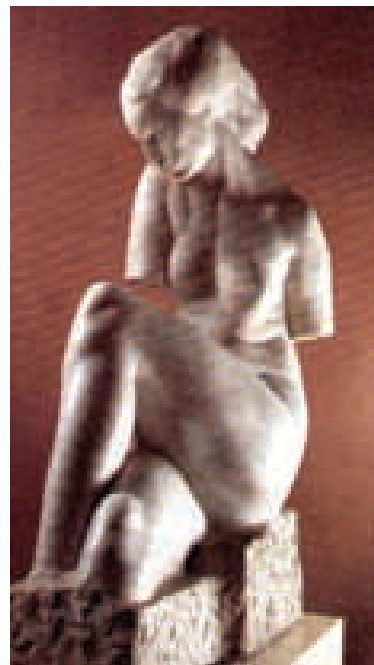
Творба од камен

Каменот како материјал може да ги изразува особеностите и на другите материјали.

Скулпторите со камен работат по пат на одземање материјал. Каменот се обработува со посебни скулпторски длета. Некои скулптори прво скулптурата ја изработуваат од глина, па со мерење на глинениот модел работат во камен, а некои скулптори работат директно на каменот. Каменот е еден од најупотребуваните материјали во скулптурата во историјата на уметноста. Ремек-дела од овој материјал постојат во сите цивилизации на човекот, од предисторијата до денес. Освен многу светски и македонски скулптори, Микеланџело е еден од ретките мајстори во скулптурата кој навлегол во душата на каменот како материјал, и кој од каменот создал ремек-дела на ликовната уметност.



Микеланџело: „Пиета“, камен



И. Мештровиќ: „Секавање“, камен

Во ликовното творештво металот е материјал што се применува многу често за изработка на дела од областа на скулптурата. Од метал може да се создадат скулптури со секакви видови форми кои од други материјали, поради нивната специфичност и структура, не би можеле да се изведат, на пример: многу тенки, коси, еластични итн. Железото и бронзата се најстари материјали од кои се создадени голем број ремек-дела на класичната уметност од минијатури, релјефи, украсни предмети до монументални споменици. Делата во тој период се создавале со леење според модел што се изработувал од глина. Бронзата како материјал има специфични карактеристики што ги немаат другите скулпторски материјали. Нејзината боја, добиена под влијание на времето ѝ дава посебни карак-

теристики, таканаречена патина. Денес скулпторските дела од метал се изработуваат со леење и со директна механичка обработка и комбинирање на формите во една целина. За изработка на скулптура денес уметниците ги користат сите видови метали. Скулптурата може да биде изработена од еден вид метал или со комбинација на повеќе видови метали.



Ана Бешлиќ: „Крлежа II“, бронза



Материјали и средства за работа со метална фолија

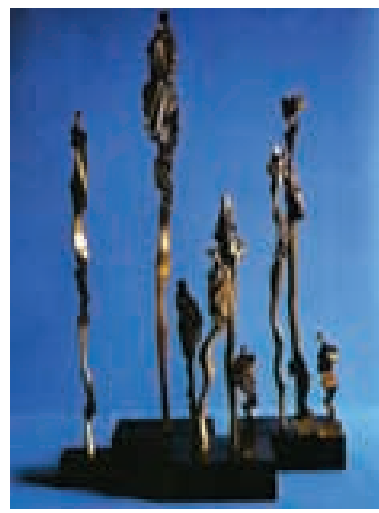


Станко Павлески:
„Линија кон Сонцето“, инокс

Гоце Наневски: „Ozyentatia Systema“, метал

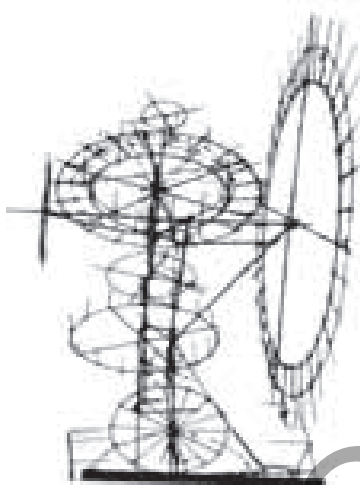


Стефан Маневски:
„Миг на времето“, метал



Петар Хаџи Бошков:
„Вертикали“, бронза

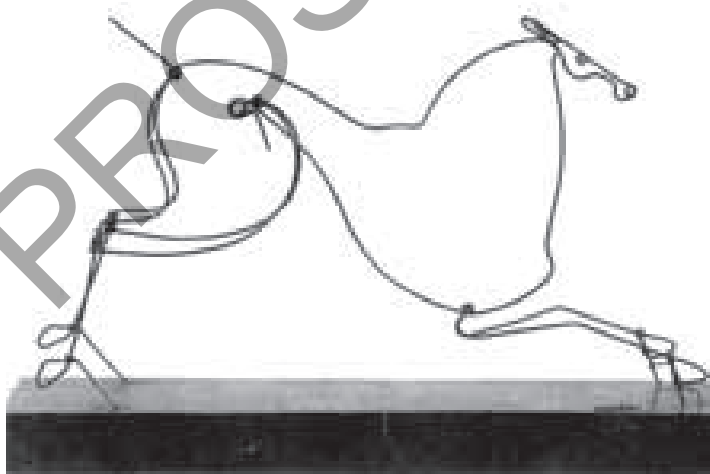
При цртањето оставаме траги на дводимензионалната површина, односно се изразуваме со линијата. Со жицата, како посебен материјал, можеме да цртаме линии во тридимензионален простор. Овој просторен цртеж може да се создава со разновидно превиткување и обликување на жицата и нејзиното движење и поставување во сите правци во просторот. Со жицата се обликува тридимензионален цртеж, со контурна или волуменска форма, со апстрактно или реално прикажување разновидни фигури, накит или декоративни предмети.



Жан Тингели: „Метамеханика“, жица



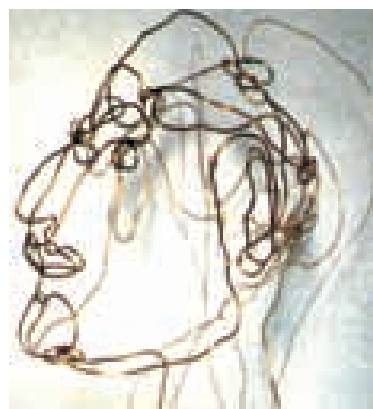
Персиска уметност, бакар



Александар Калдер: „Скулптура на новиот век“, жица

Жицата што се употребува за оваа намена треба да биде еластична, без напор да се превиткува и превиткана да остане во положбата во која ни е потребна. Се употребува жица со разна дебелина од разновиден материјал, како и жица обложена со пластика со разни бои. Со комбинација на разни видови жица, според дебелината, бојата или мекоста се збогатува просторниот цртеж.

При обликувањето форми од овој материјал авторот ја развива својата креативност и фантазија за обликување нови форми, го совладува материјалот и изнаоѓа нови начини на меѓусебно поврзување на деловите во целина. Освен што се обликуваат форми како просторен цртеж со жица може да се изработуваат и украсни предмети и накит. Од посебни жици од алуминиум или од бакар, со разни спирални, кружни и аглести форми и нивно комбинирање може да се изработи нараквица, прстен, приврзок, односно делови од накит што може честопати да биде исклучително интересен и употреблив.



Творба од жица

Скулптурата во историјата на ликовната уметност се изразува со разновидни материјали од природно и вештачко потекло. На почетокот на нашата цивилизација, од предисторијата преку првите важни епохи па до денес се применувале материјали од природно потекло, како што е глината, теракотата, керамиката, порцеланот, дрвото, слоновата коска и каменот. Металот како материјал за изработка на скулптура се појавува релативно рано во човечката цивилизација и многу често е присутен во оваа ликовна област. Од вештачките материјали одредено место, но не многу важно, зазема и стаклото.

Денес како најнови материјали од кои современите скулптори ги изработуваат своите дела се материјалите од синтетичко потекло. Во синтетичките материјали спаѓаат разни видови смоли, како што е полиестерот, силиконот, епоксидолот и друго. Овие најнови материјали ги задоволуваат сите критериуми за создавање скулпторско дело, како што се временската постојаност и квалитетното ликовно остварување на волуменот и



Жан Дебиџи: „Стол II“,
обоен полиестер

Брус Нојман: „Животинска
пирамида“, железо, дрво,
жица, синтетичка пена

пластичната идеја и замисла на современиот автор. Овие материјали се доста еластични, па со нив може да се претстави секаква замислена скулпторска форма, може да се обојуваат по желба, а и нивната изведба технички е релативно поедноставена. За многу современи автори денес синтетичките материјали се основни во нивното ликовно творештво.



Магдалена Абакамовиќ: „Талба“, ткаенина од јута, смола



„Госпоѓа супермаркет“, обоено стакло,
полиестер, облека, количка, производи

Под поимот обликување со хартија се подразбира обликување на разновидни волумени во просторот со помош на разни видови хартија, која инаку се употребува за цртање или сликање.

Хартијата за обликување се избира според својата еластичност, но треба да има и одредена цврстина за да остане стабилна и да ја зачува формата во која се обликува. Како хартија за обликување најдобро е да се употреби картон или бездрвна хартија за цртање која е доста еластична, не пука при превиткување и останува стабилна како форма. Хартијата се обликува на сите можни начини што ги овозможува материјалот. Хартијата може да се превиткува, прекршува, сече, кине, се вадат форми од површината на хартијата, се редат форми од хартијата, се составуваат разновидни делови, се тутка и се комбинираат разновидни обработки што се појавуваат во текот на работата.

Со помош на хартија може да се обликува релјеф и самостојна форма во облик на скулптура. Освен со сечење, лепење и составување на хартијата, можат да се обликуваат форми и



Материјали и средства за обликување со хартија



Пабло Пикасо: „Гитара“, картон



Скулптури од хартија

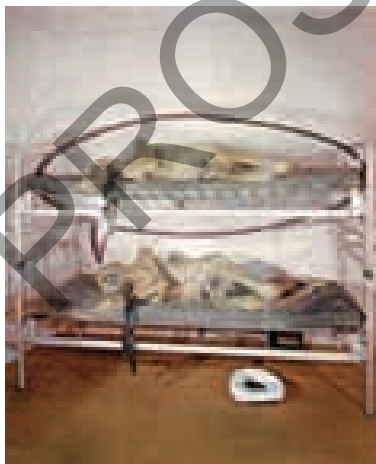
со моделирање по пат на каширање. За каширање може да се употреби стара отпадна или рото-хартија, што се нанесува една врз друга со помош на лепило. Освен со залепување, моделирањето може да се врши и со смеса направена од хартија и лепило.

Кога формата направена од хартија ќе се исуши може да се обои со поликолор бои, според идејата на авторот.

Уметноста во XX век не познава уметнички стил или правец што во своето постоење ги исклучува сите други. Напротив, овој период е особено карактеристичен по паралелното постоење на различни, често дијаметрално спротивни филозофски пристапи и уметнички правци.

Во II половина на XX век многу уметнички тенденции ја здогледуваат светлината на денот под влијание на уметничките движења на почетокот на XX век - дадаизам, експресионизам, минимализам. Храбро се навлегува во користењето на различни медиуми и изразни можности во остварувањето на визуелната идеја.

Тоа што како метод во минатите векови било остварено како филозофска и стилска идеја (синтеза на различни уметнички области во едно единствено дело - египетска пирамида, готска катедрала - сликарство, скулптура, архитектура) сега се користи индивидуални уметници како принцип. Разликата е и во тоа што во минатото во изработката на едно гран-



Едвард Киенхолц: „Државна болница“, комбинирана техника



Јожа Гока Спак: „Хаиле Селасиев дрвен авион“, акрил, колаж, дрво



Роберт Смитсон: „Затворање улица“, комбинирана техника

диозно уметничко дело учествуваат голем број уметници и занаетчии, а денес уметничкото дело е творба и остварување на еден уметник.

Се јавуваат различни уметнички настапи под името - мултимедијални проекти - со користење слика, тридимензионални објекти, видео и реално движење.

Карактеристични се посебните начини на изразување - инсталација, перформанс, создавање објекти и сл.

Сите овие начини на изразување се специфични и овозможуваат поставување различни ефекти.

- Објекти - уметнички креации што можат да бидат комбинација на дводимензионални и тридимензионални - слика (површина



Беди Ибрахим: „Гнездо“, комбинирана техника

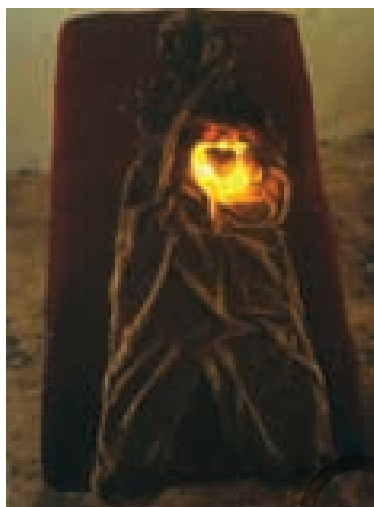
и волумен (објект). Во минатото оваа комбинација одела на сметка на површината - доминира волуменот, а сега површината и волуменот имаат рамноправно значење, (Шумковски, Болтански, S. Кунемис, С. Солано.

- Инсталациите - се тридимензионални колажи, синтеза на различни форми (уметнички и неуметнички) со посебен акцент врз просторниот изглед и влијание на околината. Инсталациите речиси секогаш имаат цел да воспостават однос со околината, односно да создадат некаков амбиент - Б. Блум, М. Мерц, Р. Хорн, Н. Џ. Пајк.

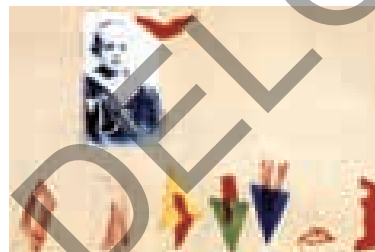
- Перформансот како уметнички израз во себе вклучува буквална акција - аспекти на секојдневни активности ставени во уметнички контекст (презентираат некоја уметничка идеја) или специфични визуелни активности што се во директна врска со изведувачките уметности - театар и балет (на пр. Марина Абрамович, Јозеф Бојс, Розенберг, Гилберт и Џорџ).

- Видео арт - користење снимен материјал без стандардна

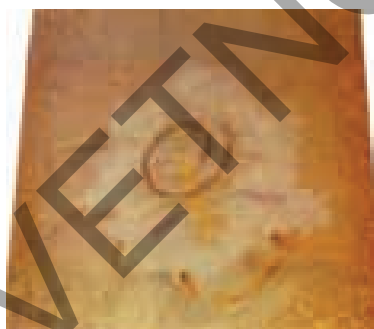
фабула (сиде, заплет, расплет), туку главен елемент е визуелниот ефект како последица на подвижни слики) - обично чисто визуелен став (Ж. Вангели, Х. Акуир).



Дариј Креух: „Сакање“, комбинирана техника



Дијана Томик-Радевска: „Извесност“, комбинирана техника



Трајче Блажевски: „Предел“, комбинирана техника



Јасминка Новковска: „Тетовирани продадени души“, комбинирана техника



Петре Николоски: „Објект XXXIII92“, инсталација



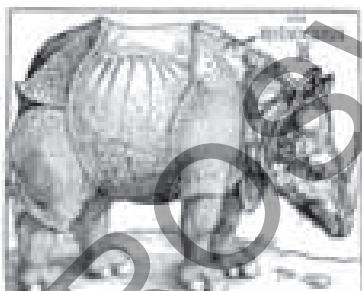
Жанета Вангели: Детал од инсталација „Порта“, акрил, платно, дрво

Графика (грч. *graphein* = графеин, пишување, врежување) во ликовните уметности е име за сите технички постапки со кои се умножуваат цртежи, односно слики, со помош на клише, матрица, што може да се изработи рачно, со хемиски или фото-механички постапки во огледало слика. Графиката означува и типографска вештина, односно умножување на писмо или ликовен прилог и уметничка графика, односно уметност на репродуцирање (отиснување, печатење) на цртежот на хартија или некој друг материјал.

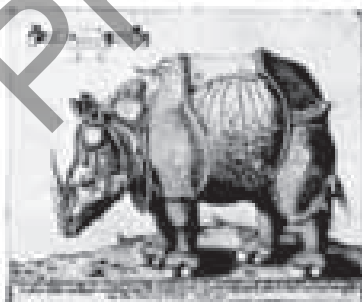
Графика (графички вештини)

1. Заедничко име за сите уметнички мануелни техники во изработка на печатени форми со кои се умножува слика или писмо. На графиката ѝ припаѓаат техниките на дрворез, бакрорез, литографија и бакропис.

2. Отисок што се добива со печатење на рачно изработена форма (отпечатена графика).



А. Дирер: „Риноцѐрус“, дрворез



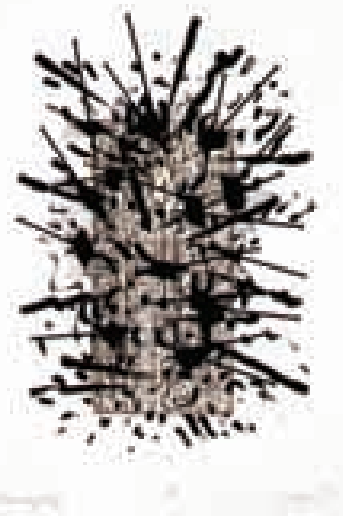
Е. Вито: Гравура според Дирер



А. Дирер: „Четири јавачи на апокалипсата“, дрворез



Д. Малиданов: „Ливада“, акватинта, сува игла



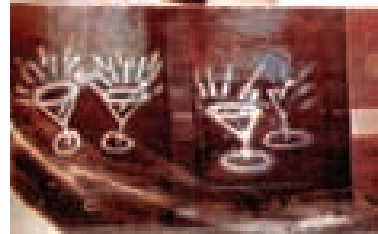
Г. Екер: „Стебло“, акватинта

Под поимот графика често се подразбира сè што е напишано, нацртано или врежано.

Но, во најточна смисла на зборот се употребува само за уметничко дело што се умножува со печатење и кое постои во поголем број идентични примероци.

Идеја да се пронајдат технички постапки со кои уникатното ликовно решение ќе се умножи без да изгуби од квалитетот.

За разлика од оригиналните ликовни дисциплини (подрачја)-сликарство и скулптура каде материјалот за обликување е и материјал на уметничкото дело, во графиката, уметничката идеја се обликува посредно, токму во процесот на изработка на оригинална и уникатна матрица, од која натаму со печатење се



Р. Розенберг: „Приказна“, сито-печат

добива завршеното уметничко дело - графичкиот отисок.

Во однос на начинот на умножување графиката се дели на:

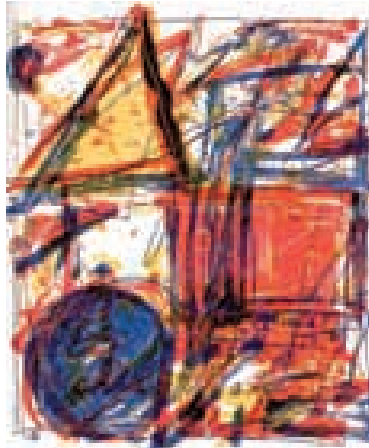
- оригинална графика - создадена од уметникот и
- репродуктивна графика - умножена со фотохемиски индустриски постапки.

Постојат неколку различни принципи на печатење на графика, во зависност од матрицата или клишето што се користи како основа на графички отпечаток:

- висок печат (бојата се отпечатува од високите делови на клишето додека издлабените меѓупростори не се печатат-линорез, дрворез, печати).

- длабок печат (бојата се отпечатува од пополнетите вдлабнати делови, а високите површини остануваат чисти-бакрорез, бакропис, акватинта, сува игла, мецотинта, ротацион длабок печат итн.).

- рамен печат (деловите од клишето што се со боја се наоѓаат на исто ниво, иста површина со деловите што не се со



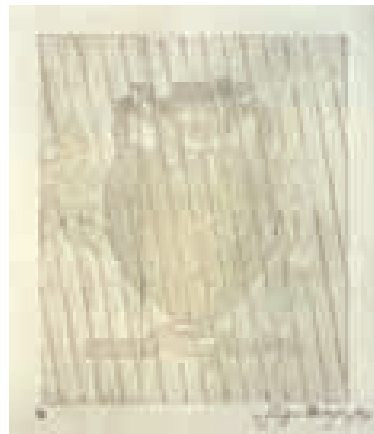
А. Јемец: „Сончева кука“, сито-печат



Џ. Фриделандер: „Во простор“, акватинта



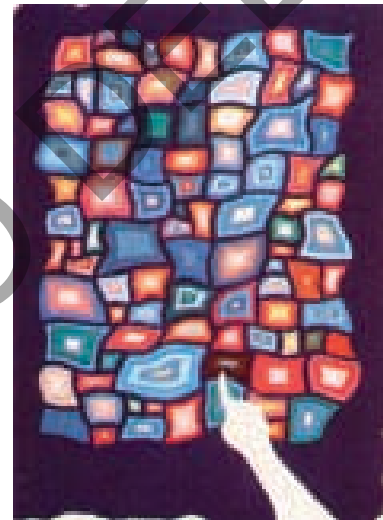
Ј. В. Чул: „Жители од селото Да се кори“, линорез



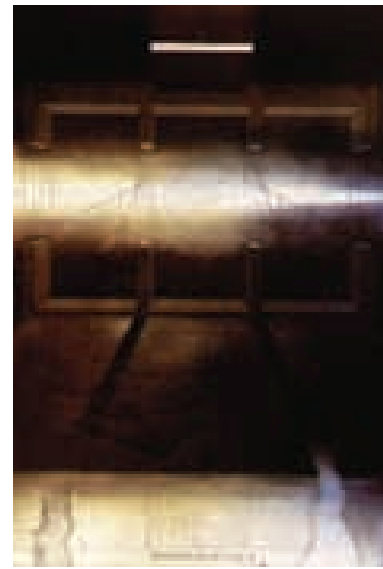
Ј. С. Маркес: „Без наслов“, длабок печат

боја. Со хемиска обработка на клишето се одвојуваат местата што се печатат од оние кои не се печатат-литографија, печат).

- пропусен печат (бојата се притиснува преку шаблон низ ситно сито и се нанесува на подлогата - сито-печат, печат со шаблон).



С. Шемов: „Дете покажува со прст на ѕвезди“, сито-печат



Х. Хентчел: „Триангулација Т: 051“, акватинта

Монотипичката е графичка техника на рамен печат. Зборот доаѓа од моно - едно (монотипичката овозможува добивање само еден отпечаток). Затоа оваа техника не спаѓа во класичните стандардни техники во графичката уметност чија карактеристика е и умножувањето во поголем број идентични отисоци. Отпечатокот добиен во оваа техника е единствен и неповторлив.

Реализација:

Како подлога се користи рамна стаклена, пластична или метална плоча, со димензии поголеми од хартијата врз која се печати.

Врз подлогата (рамната плоча) се црта со саканата боја (или повеќе бои) и врз цртежот се става лист хартија додека бојата е влажна.

Печатењето може да биде:

- рачно - со притискање со дланката сè додека листот не налегне на целата површина на цртежот и не ја впије бојата од подлогата. Попрецизно се отпечатува со валјак, рачно, но и

со механичка литографска преса.

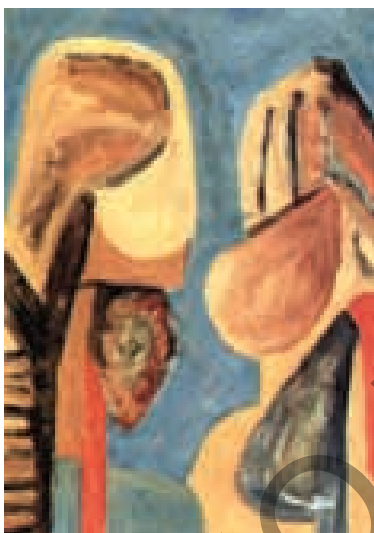
Следна постапка е вадењето на листот со двата прста. Со двете раце ги земаме двата горни агли од хартијата и го одлепуваме со подигање од плочата. Со тоа отпечатокот е готов.

Во дефинирањето на цртежот е можно да се користат различни постапки: отиснување на разни текстури врз површина од боја, гребење на бојата, прецизен цртеж, слободен потег со четка, лазурна боја, заситени површини итн.

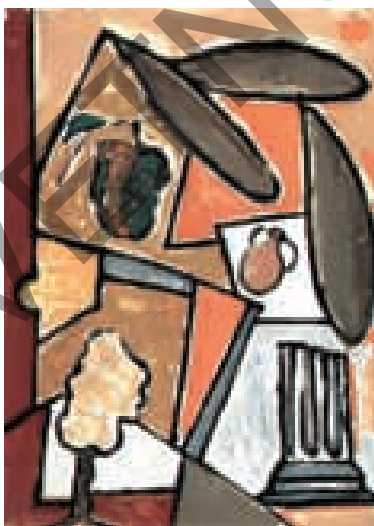
Карактеристики:

- свежина на цртежот,
- брзина на создавањето,
- слободно и непосредно остварување на визуелната идеја,
- од прецизен цртеж до експресивен, со различни вредности на сликарски изведени потези и површини.

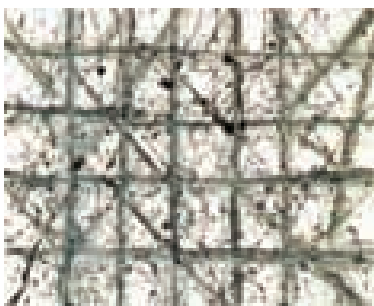
Свежината на оваа техника потсетува на слободен цртеж со сите негови карактеристики и особености.



М. Левчук: „Без наслов“



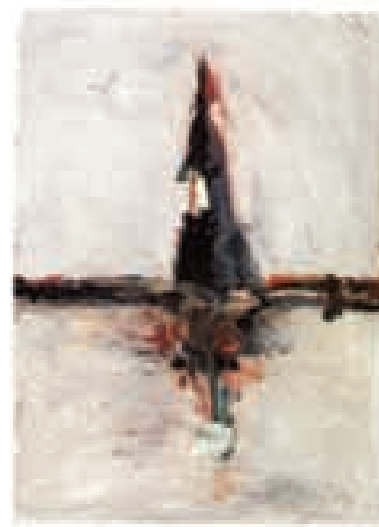
И. Станго: „Без наслов“



С. Френсис: „Без наслов“



Л. Чејз: „Без наслов“



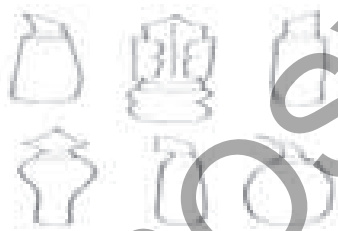
Т. Либер: „Без наслов“

Дрворезот е најстара репродуктивна и уметничка постапка на висок печат што е наменета за умножување на линеарен цртеж, односно високите делови на релјефна дрвена плоча.

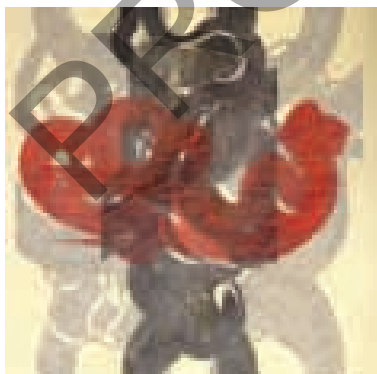
Од ликовен аспект тоа е црно - бела техника на линеарно (од 1900 година и плоштинска) уметничко изразување со доминација на основните ликовни елементи: линии, површини, текстури со можност за добивање релјеф на самата отисната хартија.

Историјата на вдлабнување и отпечатување почнува во предисторијата, но конкретни примери на умножување и планско отиснување забележуваме во културата на Сумерите и Месопотамија.

Целта била комуникативна - пренесување пораки со стандардни религиозни симболи, а подоцна и декоративни форми на ткаенини.



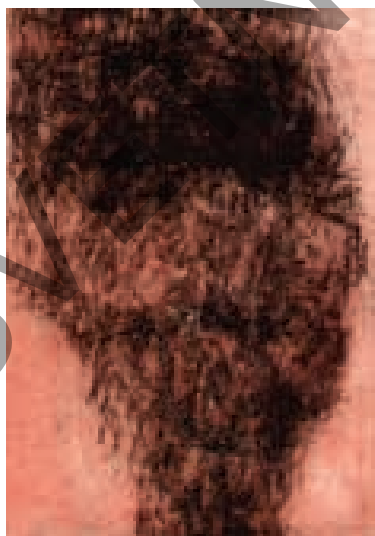
Длета за дрворез



Т. Нагаи: „Во празнината е вистината“



Процес на печатење



Герлинг: „Глава“



Л.Кранах: „Турнир“

Отпечаток од дрвена основа Кинезите користеле на свила, а од II век на хартија. Се користи за умножување текст, амулети и други пригодни цртежи со молитвена содржина. Најстар отпечаток на дрворез се илустрациите за културната книга на будистите „Diamond Sutra“ од 868 година.

Оваа репродуктивна техника во Јапонија се јавува околу 770 година со појавата на печатеното писмо. Како самостојно уметничко изразно средство се појавува во 11 век.

Јапонскиот дрворез е вистинска презентација на особена филозофија на гледање на светот, чувството за детаљ, без инсистирање на тридимензионална форма и перспектива. Користењето на компактно и квалитетно дрво: цреша, магнолија или круша овозможува создавање рафинирана линија, стилизирана форма, доминација на површина и арабеска. Перфекцијата не се однесува само на совршената композиција туку и на процесот на печатење.

Во Европа се применува околу 1400 година, за во 1430 година да се појават првите блок-книги



Е. Мунк: „Бакнеж“

во Холандија. Јохан Гутенберг околу 1440 година го пронаоѓа печатењето со посебни букви, што претставува револуција во индустриското обликување на текст.

Дрворезот набрзо потоа почнал се користи за илустрирање книги. Како уметничка постапка најдобро ја користи Албрехт Дирер во својот опус „Апокалипса“ од 1498 година. Со своето дело тој влијае врз Грин, Кранах и Тицијан.

Во времето на импресионистите, отфрлен како крут израз, дрворезот станува актуелен во делата на Гоген, Валотон, експресионистите Мунк, Хекел и Брак.

Реализација:

1. На дрвена плоча (од крушово или црешово дрво) се нанесува цртежот во огледална форма;

2. Со длета се отстрануваат белите делови на цртежот за „високи“ да останат нацртаните линии и површини;

3. Бојата се нанесува со валјак и останува само на неотстранетите со длето места на



А. Дирер: „Четириите јавачи на апокалипсата“



Ј. К. Пајк: „За црквата на Петар“

цртежот (површините и линиите што се нацртани).

4. Печатењето може да биде рачно или со рачна преса или на брзи печатарски машини;

Карактеристики:

Дрворезот се препознава преку јасната, прецизна и чиста линија, како и преку прецизноста на отпечатените изразни средства: точки, површини, текстури на дрвената плоча и структура на површината што не се печати.

Со дрвеното клише може да се добијат околу 1000 отисоци.

За добивање префинет цртеж и фина текстура на дрво се користи дрвена плоча без глуждови, пукнатини со исшмирглана површина.

Ако уметникот сака подлога за неговиот цртеж да биде дрвото со сите негови непра-

вилности со што ќе ја потенцира непосредноста и експресивноста на изведбата, се користи секвако дрво - од стара врата, ограда, секое парче дрво со рамна површина.

Кај дрворезот потешко се добиваат полутонови, градација на тонови, меки и нежни површини.

Тој овозможува остварување на голем број контрасти:

- црни и бели линии;
- црни линии - бели површини (и обратно);
- груба текстура - мазна површина.

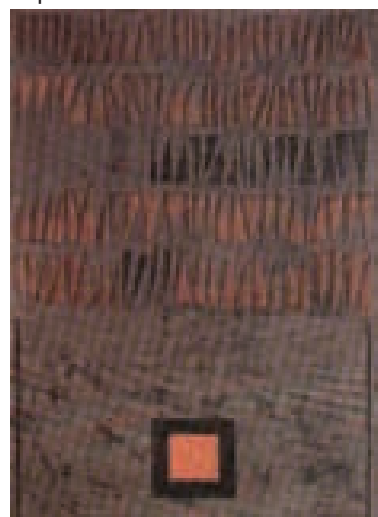
Оваа графичка техника овозможува и остварување колористичка ликовна идеја.

Оваа техника се остварува со прецизна организација на постапките.

Дрворез во боја е збир на различни матрици (клишеа) секое со своја боја, што се печатат на еден лист хартија по одреден редослед.

Обично прво се печати најсветлата боја, а потоа по редослед другите, сè до најтемната.

Најпознат е јапонскиот дрворез.



Т. Јамашита: „Без наслов“

Техники на длабок печат се сите постапки на печатење во кои бојата се отиснува од вдлабнатините на клишето. Бојата се втиснатините, а високите делови остануваат без боја. Овој вид печатење особено е погоден за обликување тонови.

Техники на длабок печат се:

оригинална графика

- бакрорез,
- бакропис,
- сува игла,
- акватинта,

индустриско печатење

- ротационен
- длабок печат.

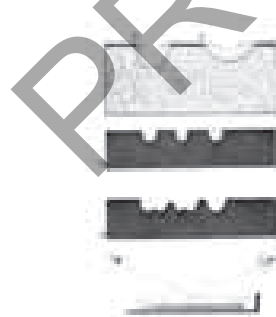
Бакропис

Тој претставува рачна хемиска постапка на длабок печат кај која матрицата се обликува преку нагизување на графичката плоча со киселина.

Реализација:

1. На бакарна или цинкова плоча се нанесува заштитна подлога отпорна на киселина (асфалтен лак, смола) од двете страни. Со тоа плочата е целосно заштитена од дејството на киселината.

2. Цртежот во огледална форма се нацртува (вдлабнува) во меката подлога. Целта е да се отстрани заштитниот слој од деловите на површината што сакаме да бидат во боја. Заш-



Различни нивоа на печатена површина:
а-правилно б-неправилно нагизан



Преса за длабок печат



Р. Јанчовиќ: „Рез 1, затвор“



А. Калнакс: „Брод“

титниот лак треба да се отстрани со цртање сè додека металната површина не стане видлива. Цртањето стандардно се изведува со специјални метални игли, но за посебни ефекти се користат секакви други средства што оставаат специфични траги.

3. Исцртаната плоча се става во киселина која реагира со металот само на местата од кои е изваден заштитниот лак. Практично, тоа значи вдлабнување на плочата, односно добивање релјефен цртеж (нивото на линиите се спушта, а белите површини остануваат на исто ниво).

За нагизување се користат раствори на азотна, солна, хромна киселина и железен хлорид.

Хемиската реакција на цинкова плоча и азотна киселина е следнава:

Киселината треба да е растворена во одредено количество вода што зависи од видот на линиите што сакаме да ги добиеме - нежни и тенки линии се добиваат со поразредена киселина (4 дела вода со еден дел киселина 15 BE). За прецизни и јаки линеарни цртежи се користи појака киселина.

4. Со делумно повторно покривање на плочата со заштитен лак на најсветлите линии и површини и повторно изложување на плочата на дејство на киселина, се добиваат длабоки вдлабнувања - потемни тонови. Процесот се повторува сè додека не се добие целосниот цртеж.

5. Се нанесува печатарска боја која со посебен тампон се втиснува во вдлабнатите линии.

6. Се брише бојата од издигнатите делови на металната плоча.

7. Се печати на претходно навлажнета хартија.

Карактеристики:

- линиски цртеж;
- различен квалитет на линии (мека и нежна линија);
- површина се добива со шрафирање (исцртување линии во различни насоки), или растер (различна густина на точки);
- леснотија при процесот на реализација - со иглата се црта лесно како на хартија, со речиси никаков отпор на материјалот;
- можност за најспонтано изразување на ликовниот ракопис и обликување на ликовната идеја;
- не може да се добијат чисти површини.

Печатење:

Се печати на посебна преса за длабок печат.

За разлика од бакрописот, кој е хемиски метод за создавање графичка матрица, бакрорезот е механички метод на врежување на метална плоча. Во зависност од алатите што се употребуваат за исцртување на плочата се добиваат различни видови вдлабнати точки, линии или рапави површини.

Бакрорезот спаѓа во техниките на гравура. Неговото име потекнува од почетната употреба на бакарна плоча врз која се пренесува цртежот по механички пат, но денес се користи како техника и врз плочи од други легури (цинк, челик, железо, месинг, алуминиум), но и од други современи материјали (плексиглас, перспекс).

Пред употребата плочата треба да се полира темелно до висок сјај, зашто и најмала гребаница се познава на отисокот.

1. Цртежот се наноси врз подебела полирана бакарна



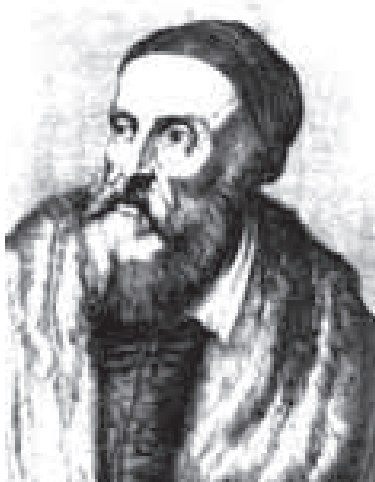
Л.Б. Лајден: „Императорот Максимилијан“, цртеж и бакропис



А.Дирер: „Витез, смрт и ѓавол“, 1513 г.



Различни видови игли за бакрорез



А. Карачи: „Портрет на Тицијан“, 1587 г.

плоча. Се внимава да се запази огледалното пренесување.

2. Исцртувањето се врши со посебни длета за бакрорез, со што линиите се внесуваат во самата плоча-матрица.

3. Печатењето е идентично со техниката бакропис - боја се втиснува во издлабените површини, а горните слоеви се оставаат чисти. Втиснувањето боја се врши со посебен тампон од кожа, а кога сме сигурни дека бојата е нанесена рамномерно во сите вдлабнатини, вишокот боја се брише.

4. При печатењето хартијата треба да е претходно навлажнета и доволно мека да го издржи притисокот на графичката преса и да ја извлече бојата од вдлабнатините на металната плоча, а да остане цела.

Од една бакарна плоча може да се добијат над 1000 отисоци.

Карактеристики:

- можност за добивање тонска скала;
- основни елементи за изразување се линија и точка;
- широк дијапазон на видови линии од тенки и нежни до дебели и груби;
- префинети, но остро врежани линии;
- графичката слика и бојата со тонски вредности зависат од густината на линиите, нивната дебелина и бројот на насоките во кои се нанесени.



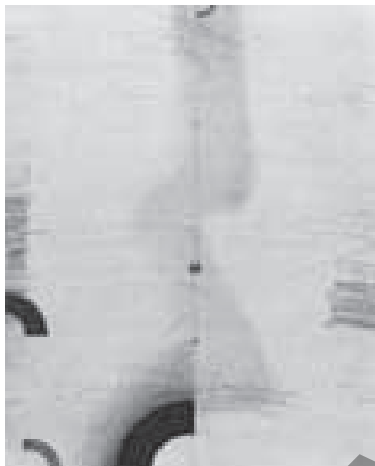
М.Шонгауер: „Големото носење на крстот“

Акватинта (итл: aqua forte = киселина, tinta = боја)

Техника на длабок печат, која овозможува создавање графичка слика богата со тонски градации од најсветли до најзаситени тонови.

Карактеристики:

- суптилни валерски премини;
- широк дијапазон на тонски вредности;
- можност за претставување лирски градации;



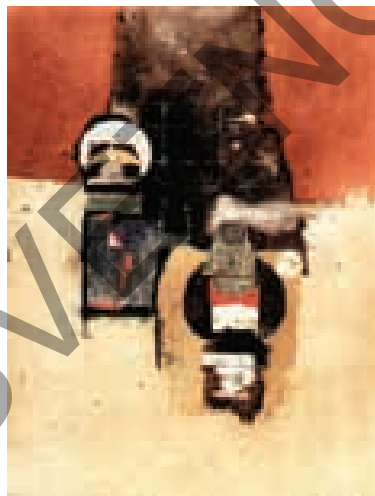
Д. Николов: „Предел 25“



К. Ватасуки: „Приквечерина во шума“



П. Чампини: „Светло од заднината“



Џ. Фриделандер: „Во простор“



Ј. Тецуо: „Патување X7-2“

- од транспарентни површини до полни и разновидни тонови со длабочина и компактност.

Реализација:

- металната плоча (бакарна или цинкова) се запрашува со прав од смола (асфалт или калофониски) во посебна комора или рачно. Правот може да се нанесе рамномерно или концентрирано во зависност од саканиот ефект. Покрупен растер се добива со покрупни зрна на асфалтен или калофониски прав и со кратко-трајно изложување на плочата;

- правот се загрева и се лепи на плочата (со цел да се добијат површини со растер - залепениот прав);

- плочата се изложува на дејство на киселина што може да помине само меѓу залепените зрнца прав;

- за постигнување тонови, најсветлите места се покриваат со заштитен лак, а плочата повторно се изложува на дејство на киселина;

- постапката се повторува за добивање на секој следен (потмен) тон;

- печатењето се врши како и кај другите техники на длабок печат.

Со оваа постапка, поради чувствителноста на акватинтната плоча, може да се изработат 100 примероци.

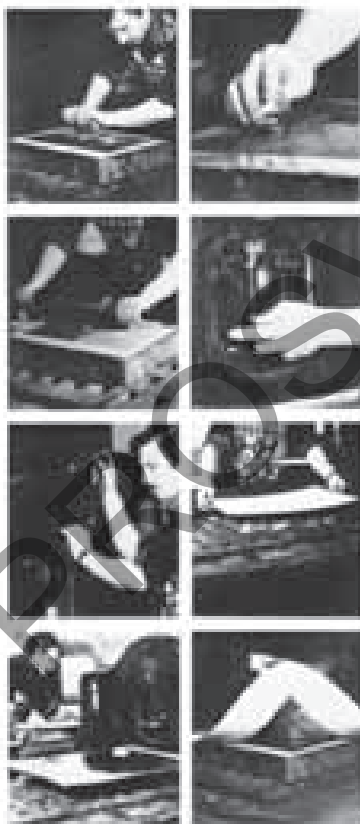
Грчки (lithos = камен, grafeti = пишување).

Рачна постапка на печатење при која бојата на графичкиот лист се отиснува од рамна површина (литографски камен или цинкова плоча).

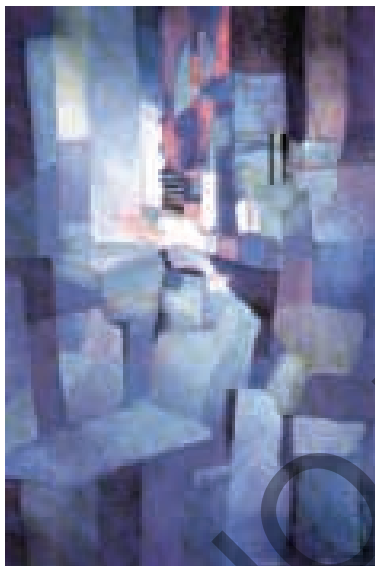
Литографскиот камен, што најчесто служи како матрица, обично е 6-15 см дебел калциум карбонат со примеси на јаглеродна киселина, се одликува со порозност и можност за впивање вода и маснотии.

Реализација:

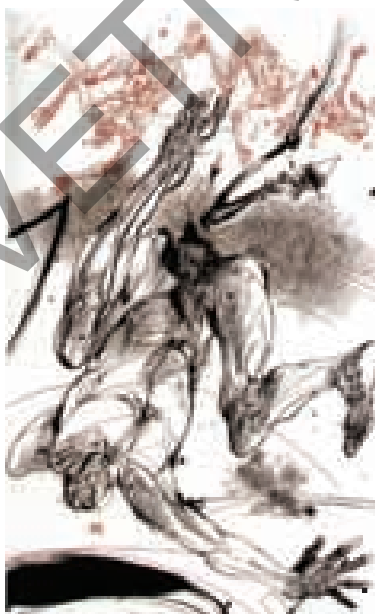
- на навлажнет камен ставате посебен песок и полираме со друг камен сè додека не се добие целосно рамна површина. Особено добро исполиран камен



Процес на печатење во литографска преса



М. Чаркова: "Простор во мир"



В. Величковик: "Скок"

е потребен за литографија со туш, а за литографија со креда, со стружење, лавирање каменот треба да е назрнет, со рапава површина што го задржува потегот.

- каменот се испостува (се одзема секоја маснотија);

- врз каменот се црта со масна литографска боја, литографски пастел (креда) перо литографски туш како и со сапун, литофин, масни пастели, аерографи. Со тоа испоснатиот камен е подготвен да ја впије секоја маснотија од споменатите средства;

- добиениот цртеж се покрива со тенок слој од талк со што се фиксира масниот цртеж;

- се премачкува со тенок слој од гумарабика која ги затвора порите на каменот;

- со терпентин се мие бојата од цртежот и на каменот остануваат масните траги од цртежот без боја.

- со кожен валјак се нанесува слој печатарска боја што се задржува на сите места што се масни - оригиналниот цртеж се обојува;

- нагризувањето се врши со раствор на 3 дела вода, 2 дела гумарабика и со 4 до 20 капки азотна киселина (се нагризуваат посните места на цртежот и стануваат хидрофилни (впиваат вода, а одбиваат маснотија);

- со тоа каменот се преобразува во матрица(клише) од кое може да се добијат 500 до 600 тисоци;

- врз обоениот камен се става малку навлажнета хартија, неколку слоеви хартија, картон кој е замастен на горната површина. Потоа се спушта лостот за притисок и целата површина ја провлекуваме под пресата.

Карактеристики:

- можност за добивање слободни потези со туш, креда, кои ја имаат свежината на слободен цртеж;

- огромен дијапазон на линии, растери, шрафирани површини.

Кога станува збор за комбинирани техники, тоа подразбира комбинирање на:

1.видовите на печатарски постапки и

2.мешање на медиумите.

Терминот се користи кога се комбинираат повеќе поттехники заедно: акватинта, сува игла и бакропис - комбинирани техники на длабок печат (mixed intaglio), или кога различни графички техники се комбинираат меѓу себе (линорез и литографија; бакропис и дрворез)

Вниманието на творецот е насочено кон реализирање на саканата визуелна идеја, а техниките се само начин со кој се доаѓа до тоа.

При создавањето на ликовно посложените дела, комбинирани техники на авторот му го олеснуваат процесот на создавање. Но, за ваков пристап е потребно одлично познавање на графиката како дисциплина, а особено карактеристиките и изразните можности на поединечните графички техники за да може да се направи правилен избор од нив - вистинска комбинација.

Следно е познавањето на секоја техника одделно, изведба на цртежот или делови на цртежот во неа, како и процесот на печатење.



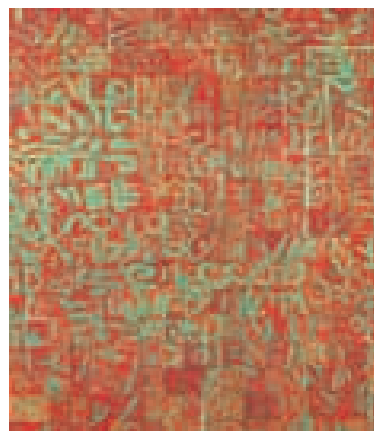
Г. Шефран: „Со црна рамка“



Ф. Стела: „Пацифик“



К.Кимура: „Да се цвета и овене“



К. Кревекер: „Моето срце, мојот живот“

Ова има особено значење, зашто пред да ја реализира својата идеја во графичката област комбинирани техники, уметникот мора да има детаљна слика за хронологијата на постапките. Не смее да се дозволи испуштање на ниеден аспект од процесот на остварување за да бидеме сигурни дека предвидената замисла ќе се оствари според волјата на авторот.

Колку ова да изгледа дека ограничува и дека ја издигнува техничката вредност на графиката на непотребно високо ниво, во суштина таа ослободува. Сознанието дека владее со сите потребни технички аспекти на создавање на делото на уметникот, му овозможуваат на уметникот да се концентрира на тоа што е примарно - слободно и креативно остварување на својата визија.

Мешањето и комбинирањето на изразните средства и графички техники е резултат на утилитарни и естетски барања и задачи на графиката.

Можно е неоптоварено и слободно движење низ графичките техники само со цел да се овозможи остварување на ликовната идеја.



М.Августин: „Црн клоун“

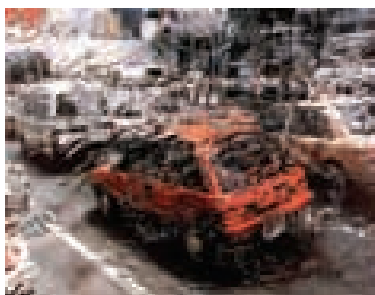
Компјутерска графика е техника што овозможува создавање ликовно дело со користење компјутери.

Современиот начин на живеење диктира темпо на работа и квалитет на изведба што ги надминуваат можностите за остварување на ликовната идеја во класичните графички техники. Компјутерот како медиум дава можност за создавање ликовни дела што по својата целосност и прецизност се со мала конкуренција во историјата на графичкиот израз.

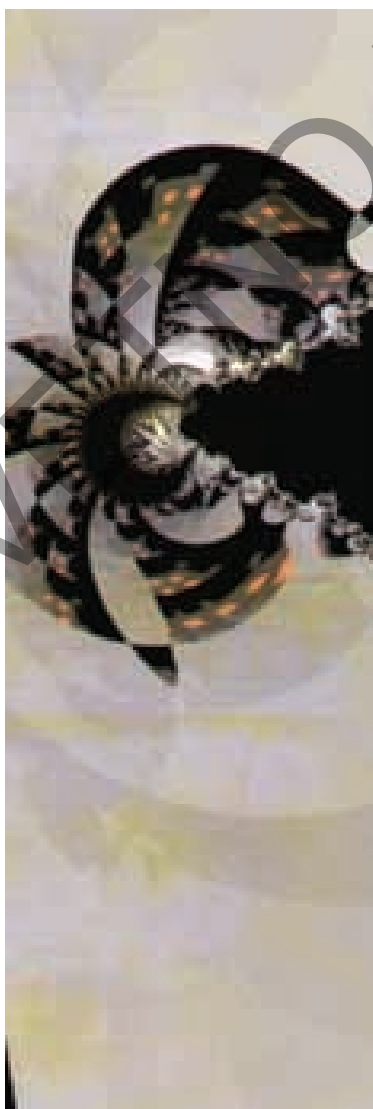
За да се создаде ликовна форма е потребен компјутер со современ хардвер:

- мокна графичка карта со најмалку 128 MB;
- соодветна матична плоча со два процесора (P4), што треба да ги следи најсовремените технички трендови во компјутерската индустрија со доволно голема меморија 80 GB и соодветен монитор 19-21 инчен (карактеристики што се актуелни во времето во кое е пишуван текстот).

Ова се условите на техничка поддршка што овозможуваат да се создаде графичка станица што ќе овозможи реализација на визуелните замисли.



Н. Јамазаки: „Цртеж фотографија“



П. Циуха: „Нетопир“



Л. Патела: „Пејзаж во боја“

Како и секоја графичка техника, за успешна работа се бара основно познавање на медиумот и принципот на работа (во овој случај работа со компјутер, користење и работа со соодветни програми што ќе се користат).

За да биде оваа графичка станица во функција, е потребен софтвер - цртачки и дизајнерски програми. Овде ќе наведеме само некои од нив:

Adobe-Photoshop; Illustrator; In Design; Go live; Image Ready; Corel-Draw; Micromedia; Paint ShopPro; Ullkad Photoimpact; 3D Studio; Soft Image.

Сите овие програми може да се користат со ПС - уреди, освен Soft Image кој бара посоефицициран т.е. Silicongraphic.

Секоја од графичките програми има своја намена (содржи алатки што овозможуваат реализација на одредена визуелна содржина (различни видови линии, геометриски и слободни форми, огромен број тонски и колористички вредности, површини со различна текстура, движење на замислени форми, илузија на тридимензионалност, степени на транспарентност, растери, предефинирани решенија; секакви филтри и ефекти). Сите овие алатки содржат посебни можности, но од владеењето со програмата и пред сè



Насловна страница на списание

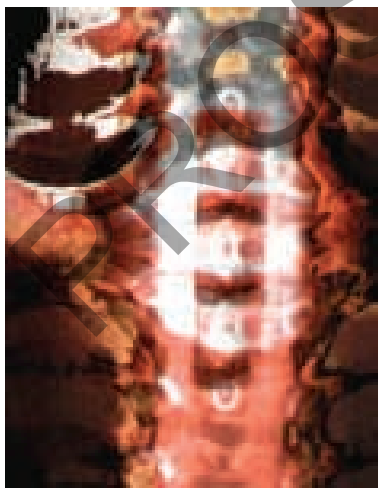
од креативноста на авторот зависи крајното решение.

Секоја програма има своја посебност и карактеристики. Како пример ќе наведеме некои од апликациите на фирмата Adobe Systems:

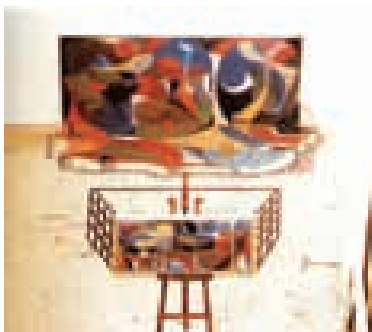
1. Illustrator е програма што е наменета за изразување креативност при изработка на графика за принт (печатење), веб и видео. Овозможува работа со: текст, имплементација на тридимензионални ефекти користење готови можности како симболи, тонски и колористички премини, фромпи, можност се да изгледа како рачно нацртано, опции за квалитетно печатење;

2. In Design е апликација за ДТП (прекршување на списанија и дизајн на страници. Овозможува вметнување слики, текст, графика пред завршното решение;

3. Photoshop е алатка што овозможува креирање и обработка на слики. Се користи за да се добие целосен и конзистентен израз на серија од слики, секоја визуелна информација да се доработи и доосмисли детаљно



Маја Кожул-Стојановски: „Хомо бонус II“, компјутерска графика



Д. Хокни: „Студио март 28“



и прецизно - да се додадат, но и одземат ликовни карактеристики (сенки, бои линии, текстури);

4. Image Ready овозможува креирање графика за веб;

5. Go Live - дизајн на веб-страници (изработка и одржување веб-сајтови). Овозможува пласирање на сите информации - текст, илустрации, графички содржини на интернет.

Кај класичните графички техники постигнатиот визуелен израз може да се измени во една насока и е одреден од претходниот изглед. Компјутерската графика користи дигитална технологија која овозможува дадениот визуелен израз во кое било време да претрпи бескрајни измени во двете насоки. Тоа овозможува споредување на одредени решенија и добивање и споредување на повеќе визуелни изрази за одреден проблем.

Програмите овозможуваат апликација на различен визуелен материјал (фотографија, цртеж, текст). Компатибилноста на споменатите програми со други програми овозможува внесување различни податоци, па со тоа завршното дело може да биде од класичен линиски дводимензионален цртеж, преку тридимензионално решение до сложен мултимедијален производ - синтеза на тонски запис и анимација.

За презентација на создадената ликовна визија се потребни посебни излези што зависат од замислата на авторот и натамошната употреба на проектот - печатач, плотер или ЛЦД - проектор (видеобим).

А. Родбурт: „Лудвиг II“

Човекот произведува разни предмети. Секој предмет што ќе го направи човекот има свој облик и боја. Преку обликот и бојата ние се запознаваме со предметот, дознаваме за што ни служи, односно за неговата функција. Ако предметот нема употребна вредност, а ни се допаѓа сам по себе велиме дека има уметничка вредност. Според тоа, човекот обликува предмети со употребна или уметничка вредност. Производството на предметите може да биде поединечно, односно рачно или индустриско. Поединечно изработените предмети се уникатни, секогаш по нешто меѓусебно се разликуваат со што имаат посебна вредност. Индустриски произведените предмети меѓусебно целосно се исти. Човекот произведува стотици илјади предмети за своите животни потреби во целиот свет. Предметите за да се продадат, од-



Народна носија



Дизајн



Плакат



Костуми

носно да му се допаднат на човекот кој ги купува, мора да бидат со допадлив и современ ликовно-естетски изглед. Изгледот на тие предмети го нарекуваме дизајн.

Со дизајн се занимаваат уметници кои се специјализирале за дизајнирање во одредена област и со одредени материјали. Тие уметници ги нарекуваме дизајнери.

Во дизајнот постои определена поделба која, главно, зависи од областа во која е употребен дизајнот и од материјалот што се употребува. Така, разликуваме употребни предмети од стакло и порцелан, хартија, пластични маси, глина, дрво, волница, памук, кожа, метал итн.

Гранките на дизајнот се доста разновидни и главно се поделени според специфичноста на нивното производство или материјалот.

Еден од најраспространетите и најприсутни во нашето живеење е **индустрискиот дизајн** кој опфаќа широк спектар на материјали и предмети од секојдневното живеење. Доста важен и, исто така, распространет е **текстилниот дизајн** каде што спаѓа **таписеријата** како уникатна или индустриска творба. Уникатната таписерија, во повеќе случаи, е дел од ликовната уметност, а индустриската целосно припаѓа на индустрискиот дизајн. Посебно во текстилот, како дисциплина се издвојува **костумот** како дизајн, во кој како подготвување на материјалот спаѓа дезенот, односно дизајнирањето на изгледот на текстилната површина според намената, материјалот и функцијата. Дизајнот на облеката е една од помокните индустрии во светот.

Освен разновидноста на групите предмети и материјали, ќе го споменеме дизајнот на предмети од керамика, од кои разликуваме **декоративна и употребна керамика**.

Графичкиот дизајн е ликовно обликување и производство на материјали кои се добиваат со печатење. Графичкиот дизајн е многу разновиден и покрива широка област на човековата визуелна комуникација. Како најраспространет да го споменеме печатот, кој дневно или периодично нè информира или рекламира определени производи, **плакатот** кој е присутен насекаде околу нас, подготовката на книгата, обликувањето на корицата, рекламата и уредувањето на илустрациите. Најраспространет и присутен секаде околу нас, е дизајнот на **амбалажата** на производите која има улога да го привлече нашето внимание за купување на производот, од најмалиот до најголемиот, за секаков вид намена и употреба. Производителите на стока денес сè повеќе, како важно за продажба на своите производи, го сметаат квалитетот на дизајнот и рекламата.

Како декоративен дизајн, кој повеќе се доближува до уметноста, е и **сценографијата** за театар, филм и телевизија.



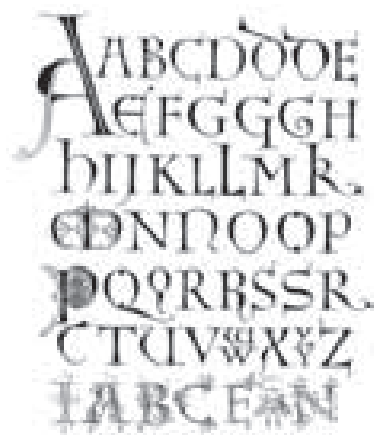
Рачни кукли



Накит



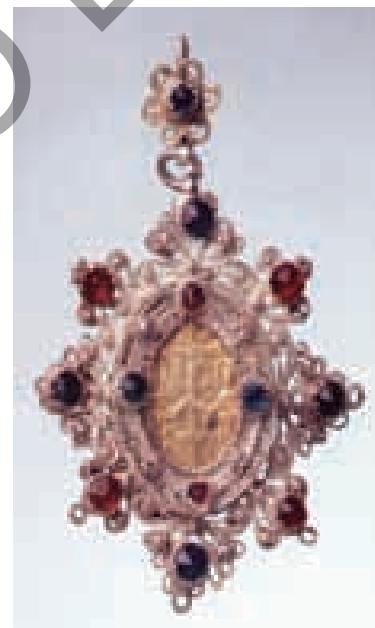
Иницијали



Латинско писмо

Можеме да заклучиме дека основна карактеристика на сите овие предмети е тие да бидат полезни за човекот, да можат да се употребуваат, да бидат функционални, да ја одиграат својата улога, а истовремено да имаат максимално естетски и современ дизајн, како дел од амбиентот во кој човекот живее и го минува своето време.

Добриот дизајн секогаш е поврзан со квалитетот и функционалноста на производот.



Накит



Рачни кукли

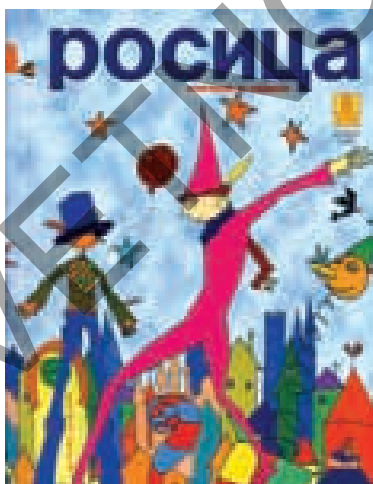
Визуелниот феномен го опфаќа целокупниот свет на сликата, сето тоа што може да се види, ликовната уметност, дизајнот, архитектурата и визуелните комуникации. Визуелните комуникации се специфични по тоа што се непосредно во функција на секојдневните егзистенцијални потреби на човекот во однос на меѓусебната информација и комуникација.

Меѓу многуте ги набројуваме сообраќајните знаци, заштитните знаци, амбалажата, разните карти и пари, фотографијата, документ, рекламните, информативните пораки, печатот, плакатот, телевизијата итн.

Од визуелните комуникации како посебно го нагласуваме присуството на графичкиот дизајн. Графичкиот дизајн го опфаќа обликувањето на површините што се изведуваат, односно умножуваат, по пат на печатење во графичката индустрија. Во него, меѓу другите, спаѓа печатот, печатените дневни и периодични изданија, опремата



Плакат



Насловна страница на списание



Плакат



Плакат

на книги, плакатот, амбалажата на производите, рекламните површини, сообраќајните и други знаци за информирање, заштитни знаци, каталози итн.

Уметниците кои се занимаваат со ликовно обликување на овој вид дизајн се нарекуваат графички дизајнери. Овие ликовни уметници понекогаш се здружуваат во бироа за графички дизајн кои професионално работат во таа област.

Плакатот е дел од графичкиот дизајн, преку кој се пренесуваат најразновидни пораки. Пораките се најразновидни, со економски пораки за нешто да се купи, со пораки за разни акции, политички пораки, културни, манифестации и за сето тоа што бара масовна информација. Во плакатот предност има визуелниот и текстуалниот дел. Преку визуелниот дел се свртува вниманието на гледачот, а со читливиот, едноставен текст се дава информацијата која е цел на плакатот. Главниот текст го



Насловна страница на списание

придружува текст што се појавува со поситни букви како дополнителна информација за настанот.

Обликувањето на книгата е дел од графичкиот дизајн во кој спаѓа ликовно-уметничкото решение на корицата, дизајнот на страниците, илустративниот материјал (илустрации, фотографии, цртежи, графикони итн.)

Информативните знаци меѓу кои спаѓаат и сообраќајните знаци се важен елемент во комуникацијата со луѓето. Тие претставуваат визуелна информација со посебно значење со кои се предупредуваат учесниците во сообраќајот на почитување на прописите и безбедноста. Постојат знаци за опасност, знаци за изречна наредба, како и знаци за известување. Овие знаци имаат свои одредени димензии, боја и облик во кој е сместен меѓународно утврден ликовен симбол. Дизајнот е едноставен, лесно уочлив и визуелно читлив. Информативните знаци постојат во сите области на живеење, во спортот, туризмот, просторните комуникации во јавни и сообраќајни транспортни средства итн. Печатениот рекламен материјал



Амбалажа за прашок за перење

е особено присутен во денешно време. Освен плакатот постои и друг разновиден информативен материјал, како што се флаери, каталози, огласи, билборди и сл.

Во графичкиот дизајн најраспространет е дизајнот за амбалажа за широка потрошувачка. Производството и пласманот на индустриските производи денес им дава посебно значење на естетскиот изглед на амбалажата, пакувањето како предуслов за привлекување на купувачот и неговиот интерес.



Развој на дизајнот на Coca-cola



Информативни знаци



Билборд

Развојот на индустриското производство при крајот на 19 век довел до појава на сериско производство кое на пазарот му нудело значителни количества производи. Со тоа почнала и примената на нов метод во создавањето на производите според обликот, конструкцијата, начин на производство и многу други особености. Внесена е нова вредност на производот освен основната функционалност, а тоа е рационалната естетика. Тоа бил метод на индустрискиот дизајн како нова творечка дисциплина. Неговата појава претставува пресвртница во создавањето производи наменети за широка потрошувачка.

За прв индустриски дизајнер во Европа се смета архитектот Петер Беренс, главен протагонист на познатото движење „Веркбунд“, кој работел на дизајнирање на електроапарати за познатата германска фирма АЕГ.

Развојот на индустрискиот дизајн довел до напредок на техниката, технологијата, материјалите, информатиката и



Ф. Старк: Цедилка (функција - форма)



Мобел (ергономија)



Чајник (функција - форма)

други дисциплини и фактори во индустријата и надвор од неа.

Основната премиса на производот на индустрискиот дизајн е неговата техничко-функционална компонента. Секој производ мора да биде полезен - да му служи на човекот за задоволување на различни потреби, барања и посебни желби. Тоа значи дека при дизајнирањето на производите акцентот се става врз неговата функција, односно неговата способност да ѝ служи на намената, да работи и да ги задоволува потребите на луѓето.

Техничко-функционалната компонента што преминува во техничко-функционален квалитет во процесот на дизајнирање се изразува преку следните специфични активности: создавање идеи; креирање; конструирање; избор на материјали и изработка на прототип на производот.

Секој производ на индустрискиот дизајн, освен техничко-функционалната компонента треба да содржи естетска, економска и ергономска компонента.



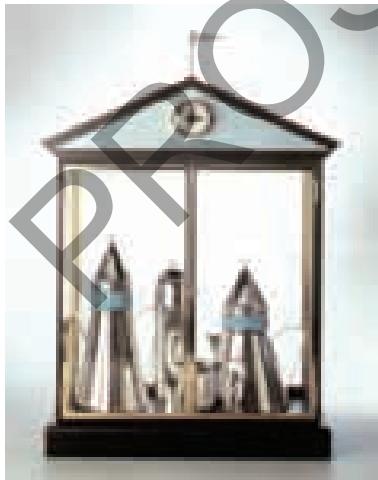
Предмети за секојдневна употреба

Естетската компонента влијае врз естетскиот квалитет на производот од кој се очекува да биде со соодветна големина, хармоничен облик, обоен во сообразност со стилот или модата, а често и украсен со најразлични орнаменти.

Производот му дава смисла на производството и претставува негов носечки елемент, само ако е фактор на профитот. Производот мора да ги задоволи економските интереси и на производителот и на потрошувачот.

Вкупниот квалитет на производот не е целосен ако во него не се застапени и ергономските барања на човекот. Ергономијата треба да обезбеди целосен физички, сензорен и психички интегритет на човекот, односно хуманизирање на материјалниот простор и приспособување на материјалните предмети што го опкружуваат и кои тој ги користи. Целта на дизајнот е да се создадат предмети кои ќе бидат удобни и со тоа ќе го привлечат вниманието на потрошувачите.

Предмет на индустрискиот дизајн се сите предмети што го опкружуваат човекот, односно



А. Роси: Сет за чај и кафе (орнаментика)



што тој ги користи како, на пример: мебел, техника, прибор за јадење, светилки, возила и др.

Пред современиот дизајнер се поставува и барањето за зачувување на животната средина, односно одржливиот развој што произлегува од воспоставување на современата технологија на рециклирање на материјалите.



Примена на современи материјали (предмет - дизајн - стил - мода)

Дизајнот како уметност на обликување употребни предмети е тесно поврзан и со накиот како предмет со декоративна функција.

Од кога постои човекот тој го украсувал своето лице и тело со боја или со одредени предмети. И предисторискиот човек имал обичај своето тело да го украсува со боја и предмети кои можел да ги примени и обработи во тоа време, како што се: дрво, кожа, камен, глина и коски. Дел од овие материјали и денес му служат на човекот за изработување накит.

Развојот на дизајнот на накитот можеме да го следиме преку пронајдените примероци од одредени историски периоди, како и преку ликовните дела на старите мајстори што ја прикажувале човечката фигура.

Денес изработката на накит е важна гранка на индустријата и економијата. Накитот се произведува како уникатен, кој има голема уметничка вредност, и како индустриски кој се произведува во огромен број примероци.

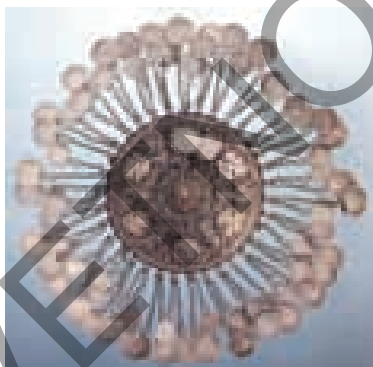
Материјалите од кои се изработува накитот се најразновидни, односно застапени се речиси сите материјали од кои може да се обликува или обои една фор-



„Појас“, изработен од сребро и разнобојни стакленца, позлатен



„Копец“, изработен од месинг, сребро и стаклени зрна, позлатен



„Тепелак“, изработен од сребро, зелено стакло и турски пари

ма и којашто не е штетна за кожата или здравјето на човекот. Материјалите според вредноста варираат од сосема безвредни до скапоцени, како што се златото и скапоцените камења.

Во Македонија накитот има богата традиција на изработка со посебен дизајн и технологија на изработка. Меѓу повеќето уникатни примери на изработка на накит познати се филигранот и охридскиот бисер. Филигранот е накит богато изработен од сребро и сребрена жица со посебна технологија на обработка и со високи уметнички вредности. Посебно го наведуваме бисерот кој се изработува вештачки во регионот на Охрид, познат како охридски бисер.



„Копец“, изработен од сребро, со мајчина бисерна капка



„Бразлетна“, изработена од сребро и корални зрнца



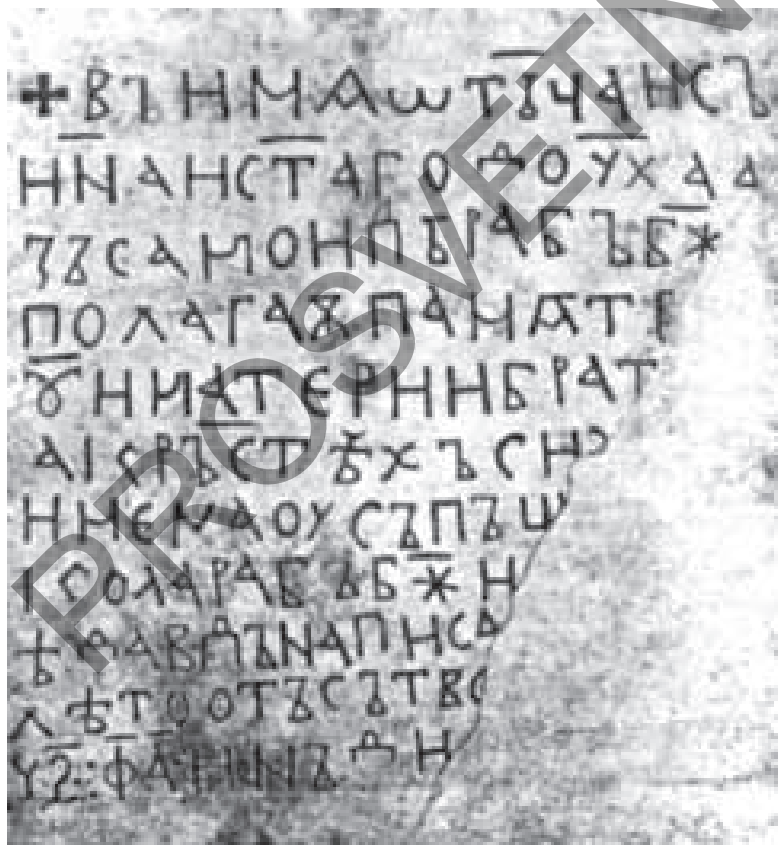
„Брош“, изработен од сребро и обоено стакло

Палеографија е наука што се занимава со проучување на писмото од најстари времиња до денес. Палеографијата го испитува развивањето на писмото од еден вид во друг го следи и ги објаснува неговите измени, како и карактеристиките на одделни букви во разни историски периоди и кај разни народи.

Во текот на историјата писмото се пишувало со различни материјали. Најголем дел од зачуваните монументални пишани пронајдоци се од времето на римските цареви што претставуваат камени и метални плочи. Во древниот Вавилон користеле глинени плочи со впишување на клинестото писмо. Плат-



Готска верзалија на латинско писмо



Самоиловата надгробна плоча од 993 год.

ното и дрвото се најстарите подлоги за пишување пронајдени во Египет, па следат восочни плочи, папирус, пергамент и хартија. Хартија првпат е произведена во Кина од разни видови растенија. Од XV век се изградени првите фабрики за производство на хартија во Франција, Италија и Германија.

Историјата на развојот на писмото е доста богата и раз-



Унцијала од 5 век



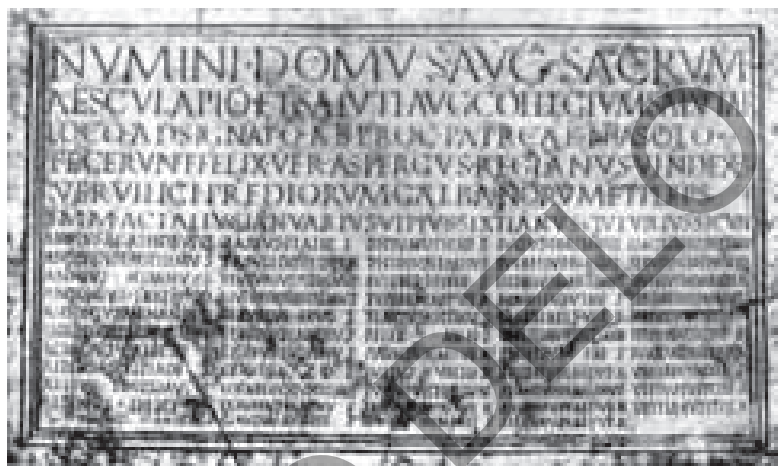
Хуманистичка минискула со текст

новидна. Меѓу првите поважни латински писма што се јавуваат во развојот на писмото се: римската капитела, квадратика, рустика, унцијала, полунцијала, каролина, готика, курзива итн. Во православното писмо се среќаваме со глаголица и кирилица.

Како алатки за пишување букви се употребуваат разни видови материјали. Порано се пишувало со трска или перце од гуска или мисирка. Во поново време се пишува со разни видови метални пера. Како перцето, така и течноста за пишување во развојот на писмото зазема важно место.

Убавото пишување се нарекува калиграфија. Со развитокот на писмото се поставува и кодекс на убавото пишување и уредување на страница, како и форматите на кои се пишува. Меѓу повеќето правила во старите ракописи текстот почнувал со поголема украсна буква која се нарекувала верзалија, а подоцна иницијал.

Денес, со појавата на компјутерот современиот човек нема потреба да употребува класични материјали за пишување, затоа што, при пишувањето



Квадратика и рустика



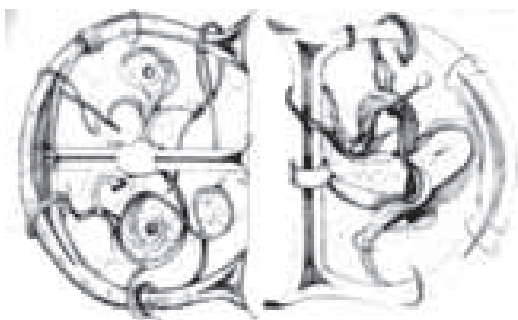
Историски развој на латинското писмо



Делкана капитала од кирилско писмо

може да користи разни видови стилови на букви кои се сместени за избор. Сепак, и денес рачното убаво пишување на посебни и репрезентативни доку-

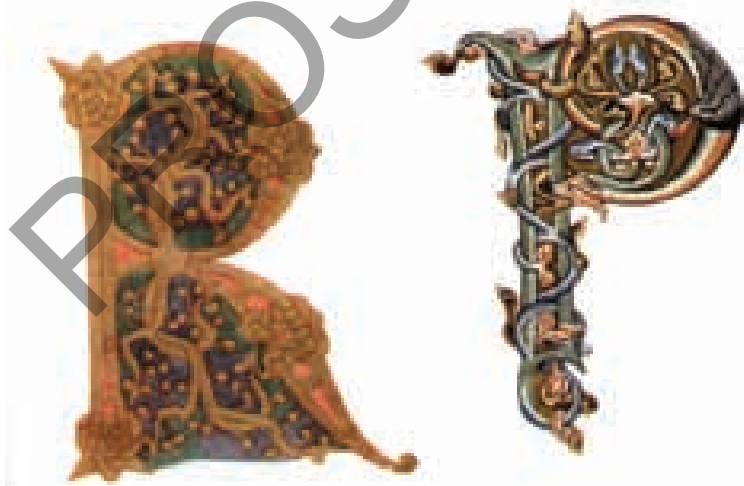
менти, дипломи, награди и признанија кои со рачното пишување ја означуваат посебната вредност и исклучителност на документот.



Иницијали



Романски иницијали



Готски иницијали

А В С Џ Д Џ Е
Ѓ Г Њ И Ј К Џ Л
Н О Р П Р С Т
У В Х У У Џ
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Југословенско писмо

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V X Y Z
А Б В Г Д Ѓ Е Ж З И Ј К Џ Л
Л М Њ Њ О П Р С Т Ѓ У
Ф Х Ц Ч У Ш А Б В Г Д Ѓ
Е Ж З И Ј К Џ Л Њ М Њ
О П Р С Т Ѓ У Х Ц Ч У Ш
A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V X Y Z

Курзивно писмо
(латиница и кирилица)

А Б В Г Д Ѓ Е Ж З И
Ј К Л Њ М Њ О П Р
Т К У Ф Х Ц Ч У Ш : ? !
А В П 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X
Y Z : ? ! 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Кирилично писмо и
курзивна латиница

Текстилниот дизајн е дел од применетата ликовна уметност која се занимава со обликување на предмети за секојдневна употреба.

Во текстилниот дизајн спаѓа ликовното дизајнирање на платното како обоена површина, наменето за изработка на најразновидни предмети и облека, како и дизајнирање и обликот на тие предмети како готов производ. Текстилната индустрија има посебно економско значење како производство на најразновидни ткаенини и потоа готови производи. Од оваа област посебно се издвојува дизајнот за текстил, наменет за производство за облека за разни возрасти на човекот, за разни намени, спортски, секојдневни, работни, рекреативни, професионални, модни итн. Освен за облека дизајнот за текстил го обликува и платното за употребните пред-



Дизајн на детски пернициња



Дизајн на детска облека



Дизајн на платно за постелнина



Дизајн на декоративни текстилни површини

мети од текстил, како што се декоративните површини во домот и јавните простории (завеси, килими, теписони, мебелот, текстилната галантерија и сл.). Важно место зазема дизајнот на постелнина што се разликува според употребните карактеристики како и возраста за која е наменета - за возрасни, млади и деца. Секоја возрасна група е карактеристична по примената на одредени бои и тонови, како и декоративни форми или ликови, како што е тоа случај со детско платно за постелнина, пернициња или други украсни делови.



Дизајн на платно за постелнина



Дизајн на платно за постелнина

Посебна гранка на текстилниот дизајн е костимографијата. Таа се занимава со дизајнирање костуми, делови за облекување за сите намени и видови. Развојот на костумот и стиловите на облекување го согледуваме преку ликовните дела на кои е претставен човекот во облека од разни историски епохи, видови на намена, социјални слоеви, професии, народни носии, географски обележја, секојдневни и свечени.

Облеката е средство за разновидна комуникација преку која се открива социјалната улога на поединецот, припадноста кон одредена професија или група,

етничка, религиозна или статусна, како и душевна или емотивна состојба.

Посебно интересен за уметниците е дизајнот на сценскиот костим кој нуди богата креативна лепеза на ликовни решенија.



Историска облека, Грција



Историска облека, Египет



Развој на костимот во XX век во Европа



Македонска народна носија



Историски костум, Холандија



Развој на костимот во XX век во Европа



Историски костум, Византија



Развој на костимот во XX век во Европа

Кога станува збор за куклениот театар факт е дека куклената уметност се појавува многу порано од другите видови театарски дејности. Првите траги на куклената претстава не може да се откријат, но сигурно е дека Далечниот Исток е татковина на оваа уметност. Прв пат кукли за анимација се појавиле во Индија во XI век, Куклите како актери од Индија се прошириле во Источна Азија, во Кина, Шри Ланка (Џејлон), Нијанмар (Бурма), Јапонија итн. Преку Египет доаѓа во Грција, на Блискиот Исток, Италија, Франција, Англија, Германија, Русија и Источна Европа. Секоја земја во која се појавува кукларството создава свои кукли кои ги имаат локалните национални обележја, кукли кои се омилен ликови на народот. Во Индија познати се куклите вудаши и вајанг, во Шри Ланка - радена, во Кина - кво, во Јапонија - бурнаку, во Персија и во исламските земји - пенџ, пеливан, шејтан, рустем,



Внатрешен дел на сцената за театар со сенки



Сцена за куклена претстава



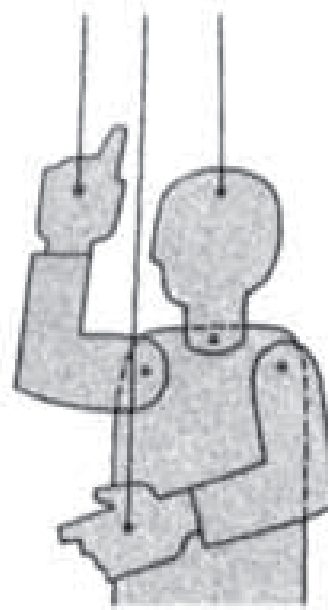
Сцена за куклена претстава во градинка



Фигури-силуети за театар со сенки

хаан - хоца итн. Во средниот век во Европа познат е ликот Пучинела и Буратино, во Франција - Полишинел, Гињол и Ла Флер, во Англија - Панча, во Германија - Ханс Фурте и Кашперле, во Русија и Украина Петрушка и Запароец. Во средноевропските земји Полска, Чешка, Словачка и Унгарија кукларството е доста развиено по Првата светска војна. Чешка и Словачка се водечки земји со кукларство кое е најдобро во светот, каде што постојат и факултети за едукација на кадри во оваа област.

Постојат разни видови кукли за куклени претстави, како што се силуети, кукли како црни или обоени сенки, кукли управувани со конци, познати како марионетки и рачни кукли (гињолки) кои се и најприсутни во куклениот театар како актери. Куклите се изработувале од хартија, дрво, текстил, кожа, а денес од најразновиден материјал, сунѓер, пластика и сл.



Механизам за движење на куклата-марионетка

Рачната кукла - **гињол** е доста подвижна, направена е од тело, глава и раце, без нозе и се управува со едната рака што е покриена со ракавица. Во куклата, во одредени отвори (прстени), на главата и двете раце се вовлекува палецот, показалецот или средниот прст и малиот прст.

Главата на куклата како најважен и најкарактеристичен дел во разни времиња се изработувала од разни материјали, од меко дрво (липа и топола) кое прецизно се резбари и обликува, подоцна се користела посебно подготвена кашеста смеса од хартија, понекогаш покриена со текстил, а денес во професионалните куклени театри главата најчесто се изработува од пластика која е доста отпорна и на механички и на други оштетувања.

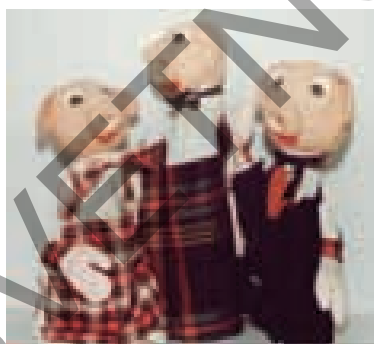
Овде ќе се задржиме на глави за кукли што можеме сами да ги изработиме и за кои може секогаш да се снајдеме со материјал. Во оваа група спаѓаат кукли изработени по пат на каширање или кукли креативно



Обликување глава за кукла



Рачни кукли



Рачни кукли



Процес на обликување глава за кукла



Изработка на лепило од брашно



Рачни кукли

составени од разни други материјали и делови (сунѓер, платно, стиропор).

Каширањето како поим и како процес значи нанесување или налепување една материја врз друга, односно хартија на хартија со што се обликува одреден лик на куклата. Постојат повеќе начини на обработка на ликот со каширање - поедноставни и посложени.

Главата на куклата може да се направи и на многу едноставен начин. За оваа работа е потребна хартија од весници, тоалетна хартија и лепило кое може да биде дрвофикс, лепило за тапети или лепило направено од брашно. Лепилото се изработува од брашно и од вода. Се зема две супени лажици брашно и чаша и пол вода. Во дел од водата во друг сад се додава полека брашното и се маша додека не се добие течна смеса. Другиот дел од водата се загрева во друг сад во кој, кога ќе се загрее водата, полека и постепено, со мешање, се додава смесата со брашно. По извесно време на загревање и мешање се добива безбојна бела смеса која е малку леплива и готова за употреба. За обликување на главата прво се зема стаклено шише со потесно грло и на отворот, горе, се поставува стуткана топка од хартија од весници, голема колку тупаница.



Рачни кукли

Таа стуткана хартија се зацврстува на грлото на шишето. Потоа, парчиња (ленти) од весникарска или тоалетна хартија се натопуваат со лепило и се нанесуваат на топката од хартија со што почнува да се моделира главата на куклата. Кога ќе се обликува главата на куклата со оние карактеристики што сме ги замислиле се остава извесно време да се исуши. Кога ќе се исуши површината се мазни со шмиргла и се премачкува со грунд. Ако немаме грунд главата може да се покрие со тенко платно и да се обои, или наједноставно да се обои со боја поликолор во оној тон или боја која ни е потребна. Се обојува со поликолор, а не со водни бои, бидејќи поликолорот по сушењето не се брише или размачкува при работење со влажни раце. Најпосле главата се обојува целосно и се исцртуваат деталите на лицето.

Бојењето и детализирањето на главата е тесно поврзано со карактерот на ликот што го претставува куклата. Овој процес го опфаќа довршувањето на ликот со коса или со одредена покривка на главата, со шамија, капа, шапка или кај кралот, принцот или кралицата со круна и сл. Косата на дете и на старец ќе биде различно изведена и од различни материјали, од волница, филц, конци, или други материјали што зависи од фантазијата на аниматорот, но никогаш не треба да се употребува природна коса. За очи можат да се употребат разни топчести материјали, копчиња, топчиња или наједноставно се нацртуваат, но во секој случај тие треба да бидат јасни и изразени.



Процес на изработка на раце за кукла



Начин на ракување со куклата



Рачни кукли



Рачни кукли

Правењето глави за кукли од различни материјали (сунѓер, стиропор, полнето платно, разни топчиња, чорапи и сл.) има неограничени можности што главно зависат од креативноста и фантазијата на авторот.

При правењето глава за кукла секогаш мора да оставиме одреден отвор во вратот на куклата, во кој ќе може да се протне показалецот или средниот прст од раката за да може да се ракува куклата. Во отворот обично се вметнува, односно заглавува одреден прстен во длабочина од 3 до 4 см. Прстенот е малку поширок од дебелината на прстот, но не е многу широк за да може стабилно да се држи и движи главата на куклата. Прстенот може да се изработи од лента од подебела хартија за цртање, хамер, или потенок картон, гумено црево или парче од пластична цевка која се употребува за електрична инсталација.

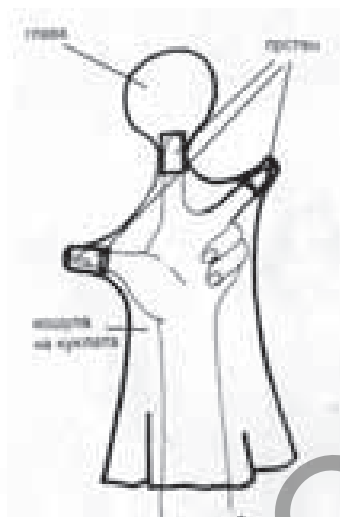
Рацете и главата се делови на куклата со кои аниматорот ја оживува куклата, односно ја става во одредени движења со прстите од раката. Како и кај главата, така и кај рацете имаме отвори, односно прстени за анимација и на нив се налепуваат или шијат рацете и облеката. Прстените се изработуваат исто како и за главата додека рацете можат да бидат изработени на повеќе начини, со каширање, со платно, сунѓер, стиропор, и сл. Можат да се обликуваат од сунѓер, стиропор или некоја друга материја, а можат да се обликуваат и со платно што е најчест и најлесен начин, а истовремено и најдобар. За обликување раце од платно се зема парче тенко платно, бело или со боја на кожа, се преклопува

двојно, се нацртува обликот на раката и се опшива по нацртаниот облик. Опшиениот облик се пресечува, се превртува како ракавица, работ да биде внатре, и се исполнува со вата да го добие својот конечен облик. На раката од платното, на отворот, се лепи или зашива прстен кој потоа се сврзува со облеката.

Раката направена за кукла со човечки лик, обично има палец и три прсти, а за животинскиот лик има само три еднакви прсти, претставувајќи шепа.

Телото е статичен дел на куклата и се обликува со облеката на ликот што го толкува. Телото на куклата е направено од два дела, од таканаречена кошула на куклата и облека (костум) кој го дава обележјето на ликот кој го претставува.

Кошулата се прави од тенко платно во кое слободно може да се смести - протне раката на аниматорот, значи не многу тесно за да може да се ракува со куклата. Кошулата ги поврзува трите дела, рацете и главата преку прстените кои се поставени на рацете и вратот на главата. Ако куклата нема нозе, костумот, односно кошулата е подолга, некаде до лакотот, за да не се гледа раката на аниматорот. Ако куклата има ноза, нозете се префрлуваат преку сцената кон гледачите, а раката влегува во телото на куклата од задниот дел во пределот на половината. Ако се сака и нозете да се подвижни аниматорот може да ги движи со другата рака. При правењето на куклата мора да се внимава на материјалот за костумот, односно облеката. За ракавите и горниот дел од костумот се одбираат помеки мате-



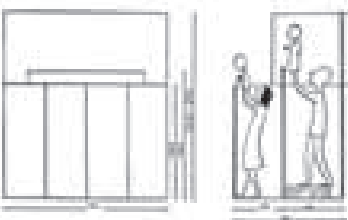
Изработување на рачна кукла



Скици за костим за рачни кукли



Костим за кукли за животно



Сцени за куклени претстави

ријали заради поголема подвижност на куклата во движење, а за долниот дел се одбираат поцврсти материјали.

Аниматорот го одбира материјалот и го создава костимот на куклата според својата замисла и според карактерот на ликот во претставата. Обликувањето на костимот ќе зависи од карактерот на ликот, неговата положба и времето што го претставува. Различно ќе биде облечено дете, машко или женско, селанец, граѓанин, чиновник, крал, принц, врштерка, џуџе, пепелашка, ликот на Црвенкапа, слуга, питач итн. Облеката за животните се разликува од човечката облека. Многу ретко на куклата која претставува животно ѝ се додаваат раце, а најчесто целата облека има посебен облик и има шепа. На лисица, куче, мечка, волк, мачка, зајак или верверичка им се менуваат деталите што го карактеризираат обликот на нивното тело, како што е опашката, муцката, ушите, бојата и големината на телото, а материјалот најчесто е поцврст и подебел и потсетува на крзно, потоа на був, овца, жаба, гуска или некоја друга птица. Таа се обликува според основните карактеристики на телото на животното што се претставува.



Импровизирана сцена за куклени претстави

Може да се фотографира само тоа што е реално, што се наоѓа пред камерата. На фотографијата гледаме одредено нешто, одредено случување, кое се случило во одредено време и простор.

Фотографијата е специфична гранка на графичката уметност, која има многу допирни точки со другите средства на ликовното изразување. Таа за себе си создала свое посебно место во денешните средства за комуникација. Како своја основна специфичност што ја издвојува од другите визуелни уметности е нејзината одреденост во просторот и времето. За разлика од сликарот кој може да наслика сегашност, иднина или чиста фантазија, фотографот може да го фотографира само тоа што постои реално, таа е ограничена на реалното и на сегашноста.

Како уметнички израз таа има огромен опсег, од фотографија како обичен документ до уметничка фотографија. Секој-



Дагеротипија



Портрет (дагеротипија)

дневно се прават милиони фотографии: приватни, професионални, репортерски, технички, рекламни, како и за научни цели. Таа постои речиси секаде во нашето секојдневје. Нема весници или списанија без фотографии. Таа е присутна и во филмот и на телевизијата. Таа е непосредно сврзана со печатените материјали како документ, како основно средство за кому-

никација и известување. Таа, како таква, со текот на времето си стекнала свои специфични изрази и критериуми. Но, фотографијата, сепак, е визуелна слика која, иако не е насликана со четка туку со светлина, сепак останува само слика, каде организацијата, обликот, ритамот, светлината, бојата и другите елементи на композицијата тесно ја врзуваат како сликарски и



графички израз, но со различни цели.

Фотографијата претставува сликање со светлина, од една страна, слика која е подложна на

сите критериуми што се поставуваат пред ликовната уметност, а од друга страна, е средство за комуникација со свои цели и визуелен израз.



Разни фотографии од секојдневниот живот

КАМЕРА ОПСКУРА

Првата камера за која се знае потекнува уште од 1545 година и се нарекува самата *obscura*. Таа претставува една најобична кутија со мал отвор на едниот крај. На спротивниот ѕид на кутијата добиваме превртена слика. Таа немала никакви механички делови, ниту, пак, објективи. Во ренесансниот период била користена од сликарите како средство за проучување на перспективата. Во тоа време сè уште не постоеле хемикалии чувствителни на светлина кои можеле да ја регистрираат светлината. Дури во почетокот на 19 век Дагер и Ниепце успеале да направат фотоосетлива емулзија што ја нанесувале на стакло и со камерата да направат фотографија. Како резултат на тоа се добивале црно-бели фотографии на стакло кои не можеле да се умножуваат. По појавата фотографијата станала многу популарна и секој сакал да има свој портрет, што придонело за отворање голем број фотографски ателјеа. Техниката за добивање вакви фотографии е позната под името **дагеротипија**. Зачувани дагеротипии има и во Музејот на Македонија во Скопје.

Дагеротипијата била многу несмасна како техника и сложена како технологија, но, сепак, извршила големо влијание за унапредување на фотографската техника.

Претходничката на денешната фотографија ја измислил Талбот во средината на 19 век и била наречена **колотипија**. Тој прв успеал да нанесе сребрени соли чувствителни на светлина на стакло и да добие негатив, а потоа истата фоточувствителна емулзија да ја нанесе на хартија.



Камера опскура (графика од 16 век)

Со копирање, со ставање на стаклото како негатив врз хартијата, прв добил фотографија на хартија која, за разлика од дагеротипијата, можела да се умножува, односно да се добијат повеќе исти фотографии.

Во тоа време фотографијата сè уште не била практично применлива техника. Камерите биле преголеми, а емулзиите биле многу малку чувствителни на светлина, па за да се добие слика плочата требало да се осветлува и по 15 минути. Фотографите често оделе со запрежна кола на која им била

натоварена техниката, а со себе носеле и шатор за да можат да ги развијат плочите на кои се наоѓале сликите. Урбаните пејзажи правени во тоа време изгледале мрачно без луѓе на улиците. Тоа било последица на долгото време на експозиција. Сè што се движело не можело да биде регистрирано на сликата, освен неподвижните објекти. Колотипијата како прва техника со користење фоточувствителна хартија извршила големо влијание врз производството на компактни камери, кои на место-

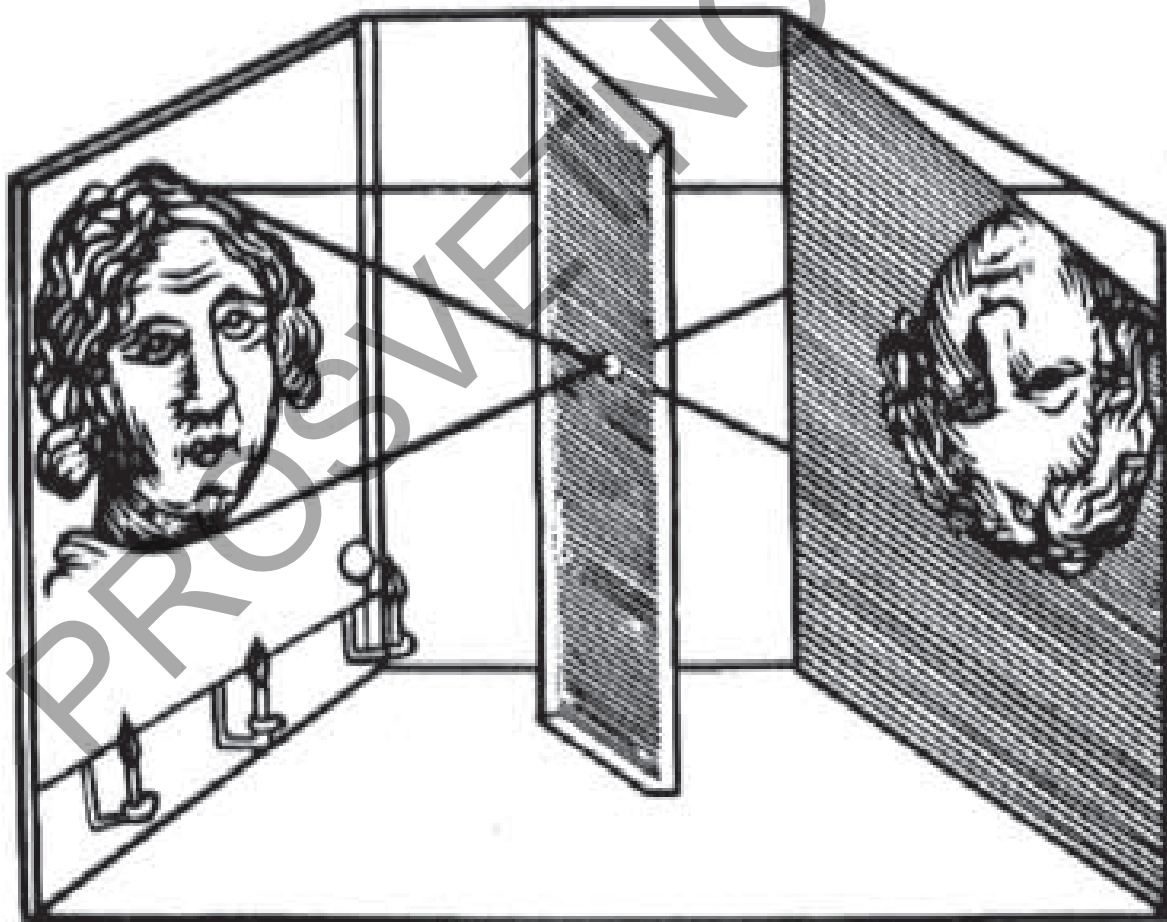
то на денешниот филм имале ролна хартија чувствителна на светлина.

На почетокот на 20 век фотографијата почнала практично да се применува како документ на новото време. Тогаш првпат се појавила во печатот, позната како репортерска или новинарска фотографија. Нејзината основна цел била да се документираат настаните, да се види светот, животот на луѓето и нивните пронајдоци.

Несреќата на „Титаник“ била документирана на фотографија, Првата светска војна со сите

ужаси што ги носела со себе, првото прелетување со авион преку Атлантскиот Океан од Њујорк до Париз, многуте експедиции на Северниот Пол и другите континенти и др. Прв весник илустриран со фотографија бил лондонскиот весник „The Daily Mirror“. Во тоа време се појавиле првите компактни камери кои имале усовершена чувствителна оптика и фоточувствителна емулзија која можела првпат да забележи миг. Првпат бил направен и блиц (со палење магнезиумски прав) со што било овозможено да се фотографира

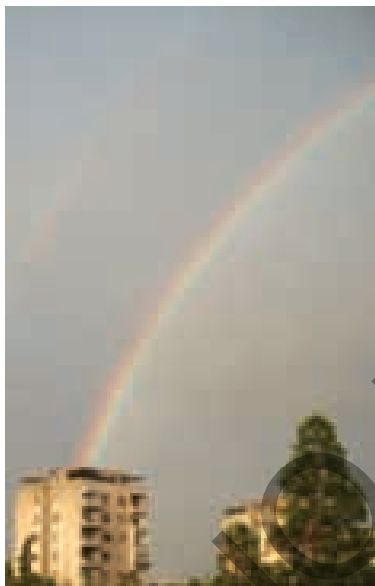
и таму каде што нема доволно светлина. Првите производители на компактни камери биле реномираните германски производители како „Voigtlander“, „Contax“, „Leica“, „Exakta“, „Rolleiflex“, на кои подоцна им се придружиле и јапонските производители како „Nikon“, „Canon“ и „Pentax“. Развојот на фотографијата директно влијаел врз пронаоѓањето и производството на првите филмски камери кои ја користеле истата фотографска технологија. Прв документарен филмски материјал во Македонија снимил Милтон Манаки во Битола на почетокот на 20 век.



Графички приказ на камера опскура

За фотографијата велíme дека ја регистрира светлината. Филмската емулзија чувствителна на светлина ја регистрира видливата светлина што ја регистрира и човечкото око. Освен видливата постои и невидлива светлина како ултравиолетовата, инфрацрвената светлина и гама-зрачењето.

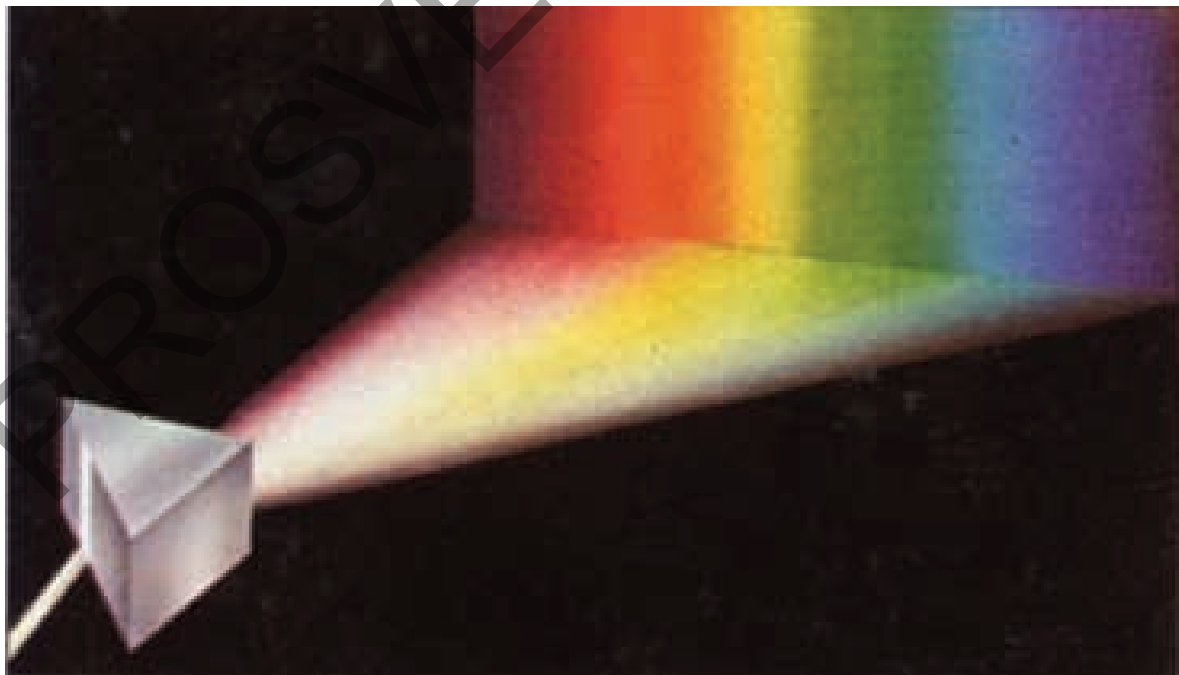
Основен извор на светлината во природата е Сонцето. Тоа зрачи со целиот спектар на видливата и невидливата светлина за нас, луѓето. Спектарот на светлината зависи од брановата должина на светлината. Светлината со различна бранова должина ја регистрираме како светлина во различни бои. Видливата бела светлина го содржи целиот видлив спектар на бои во себе. Таа се состои од виолетова, сина, зелена, жолта, портокалова и црвена боја. Ако



Виножито

земеме оптичка призма и низ неа пропуштиме бела светлина, таа ќе се разложи на 7 основни бои

од видливиот спектар. Таа појава можеме да ја забележиме и во природата, а е наречена виножито. По дожд влагата во воздухот, односно ситните капки вода ја прекршуваат сончевата светлина во својот видлив спектар. Основниот двигател на светлината е фотонот кој има неверојатна брзина на движење од 300.000 километри во секунда, односно за една секунда фотонот изминува пат од 300.000 километри. Брзината на светлината наедно е и најголема брзина на движење во природата. Светлината се простира со различна брзина низ различни материјали. Нејзината брзина се намалува при движење низ погуста средина од воздухот, како стаклото, или водата. Движењето на светлината е праволиниско. Таа има особина да се одбива од различни површини.



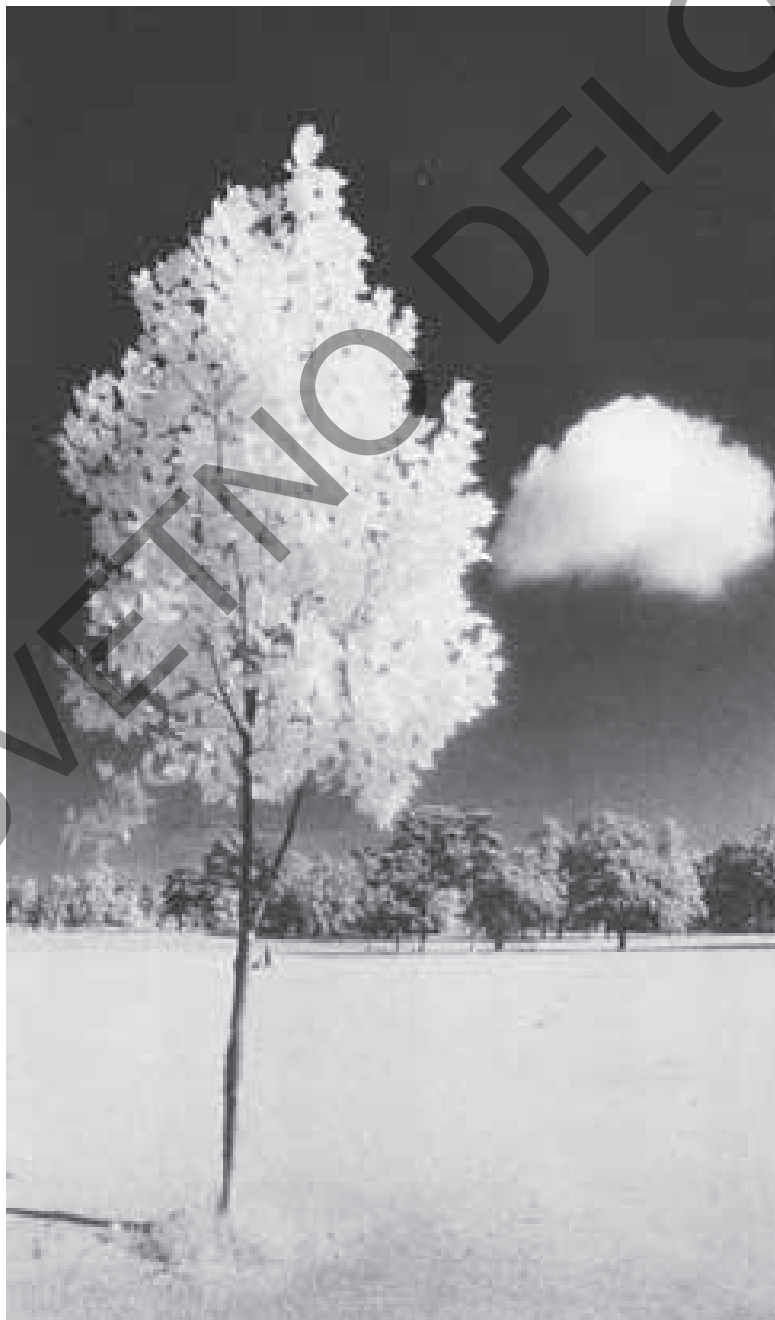
Разложување на светлината низ кристална призма

Во тој случај имаме рефлектира-на или одбиена светлина. Освен Сонцето како основен извор на светлина постојат и вештачки извори на светлина: свеќа и разни светилки. Тие, за разлика од сончевата светлина, испуштаат светлина со различна бранова должина. Така, светилките што ги користиме во нашите домови имаат жолтеникав спектар или неонските светилки кои испуштаат ладна сино-бела боја. Постојат и светилки кои испуштаат идентична светлина како Сонцето. Современите блицери даваат квалитет на дневна светлина.

Повеќето фотографски филмови се направени да ја регистрираат видливата светлина, но постојат и наменски фотографски филмови кои ја регистрираат и невидливата светлина. Рендгенското зрачење или гама-зрачењето е невидливо и има способност да се пробива низ различни материјали. Филмовите што го регистрираат тоа зрачење ги знаеме како рендген филмови кои имаат голема примена во медицината. Инфрацрвената светлина, исто така, спаѓа во невидливиот спектар. И таа има способност делумно да се пробива низ разни материи, првенствено низ маглата и облаците. Секое тело кое испушта топлина има способност да зрачи со инфрацрвена светлина. Нејзината примена е во медицината за разни поткожни заболувања, полицијата и армијата ја користат како можност за снимање ноќе во целосен мрак, или, пак, за снимање аерофотографија (фотографија од воздух). Се применува за следење на загадувањето на шумите. Здравите шуми имаат поголема способност за рефлектирање на инфра-

црвената светлина од загадената и болна шума. Ултравиолетовата светлина спаѓа делумно во невидливиот спектар.

И таа, како и инфрацрвената, има голема примена во медицината за откривање на разни заболувања на кожата и очите.



Инфрацрвена фотографија

Во современата фотографија со право можеме да зборуваме за ера на рефлексните фотоапарати. Најраспространети апарати за професионална или аматерска фотографија се едноокуларните рефлексни фотоапарати. Поимот рефлексен означува дека сликата што ја гледаме низ окуларот на апаратот е истата слика што се добива преку објективот на самиот апарат. Тоа ни овозможува лесно фотографирање на објектите што ги фотографираме. Постарите апарати кои сè уште некаде се користат се нерелексни, што значи дека сликата што ја гледаме е приближна на сликата што се прима низ објективот. Карактеристично за нерелексните апарати е едно

мало прозорче низ кое го гледаме објектот што сакаме да го фотографираме. На цртежот е даден пресек на рефлексен апарат со основните негови делови.

На предниот дел на фотоапаратот се наоѓа објективот, чија улога е да пропушти што повеќе светлина низ него до филмот. На самиот објектив има прстен за изострување, при што со вртење на прстенот го изоструваме или фокусираме објектот што го фотографираме. На прстенот се означени метри со кои се определува оддалеченоста на објектот од фотографот. Во средината на објективот има уред кој со помош на тенки метални ливчиња може концентрично да го смалува или

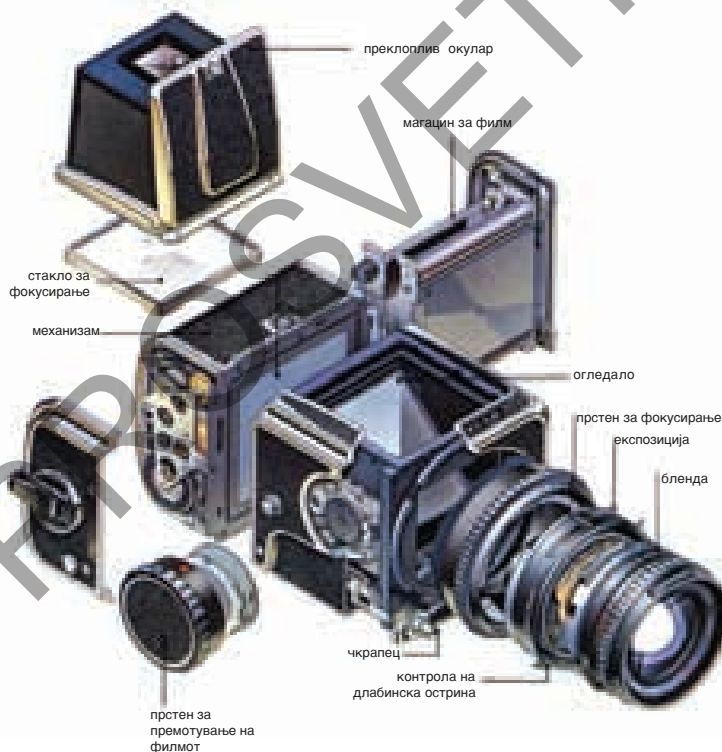
зголемува отворот на објективот низ кој поминува светлината. Тој отвор се нарекува бленда. Однадвор на објективот се наоѓа прстен со бројки кои ја одредуваат големината на отворот.

Меѓу објективот и рамнината на филмот се наоѓа косо поставено огледалце. Тоа огледало е подвижно и може да се подига. Кога е спуштено светлината се одбива од него и се прекршува во горниот дел на апаратот каде што е сместена таканаречената пентапризма. Прекршената светлина оттука излегува низ окуларот низ задната страна на апаратот каде ние ја гледаме сликата што сакаме да ја фотографираме.

Зад огледалото се наоѓа завеса, што се отвора и затвора со различна брзина, наречена експозиција или брзина на затворачот. Зад таа завеса се наоѓа рамнината на филмот. Значи, кога ќе го притиснеме чкрапецот, светлината поминува низ објективот, потоа низ блендата, тогаш огледалцето се подига, завесата се отвора и светлината паѓа на филмот каде што се регистрира. Потоа завесата се затвора со што престанува навлегувањето на светлината, огледалцето се спушта и ние повторно гледаме слика низ окуларот.

На сликата е прикажан пресек на таканаречен 35 мм - апарат. Тој е наречен така затоа што користи перфориран филм со големина од 35 мм, што е сместен во мала касета. Таа касета се става на задната страна на апаратот. Триесет и петмилиметарските апарати се најраспространети апарати во светот.

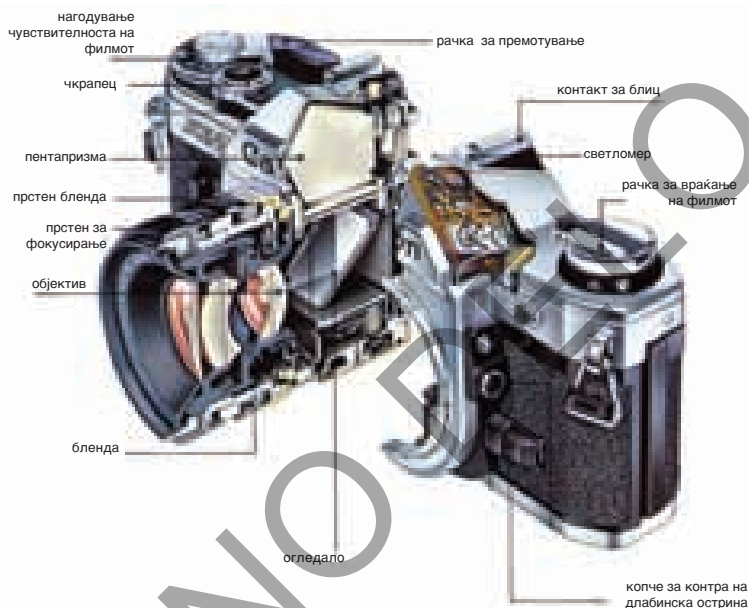
На горната страна на телото на апаратот се наоѓа ротационен прстен кој ги дава вредностите



Средноформатна камера

на експозицијата, со него ги даваме вредностите на брзината на завесата што можат да се движат во времетраење од една секунда, па дури до 4000 дел од секундата. До него се наоѓа рачка за премотување на филмот, а меѓу нив чкрапецот што го притискаме кога сакаме да фотографираме.

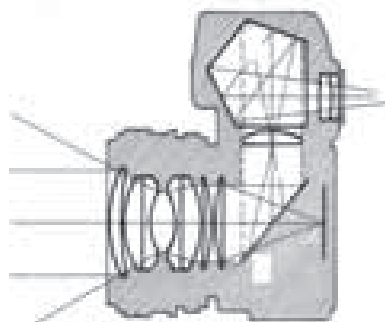
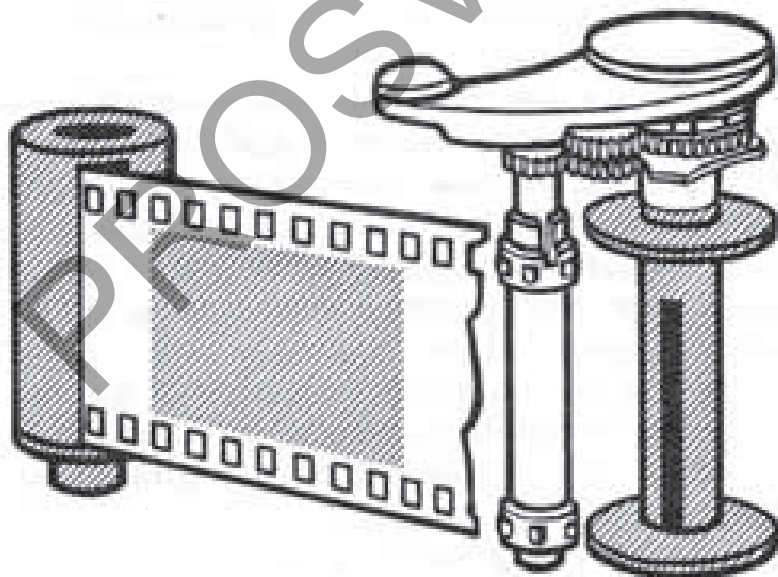
Освен 35-милиметарските апарати постојат и таканаречени средноформатни апарати и студиски големоформатни апарати. Зборот формат ја означува големината на филмот што го користи апаратот. Така, средноформатните апарати користат филм со големина од 6 см, а големоформатните, студиски, користат филм со поголеми димензии. Големината на филмот обезбедува повисок квалитет на самата слика. Значи, со поголем филм, можеме да добиеме поголема фотографија со повисок квалитет. Средноформатните и студиските апарати се големи и тешки и со нив не може да се фотографира од рака.



Рефлексен фотоапарат 24x36 „лајка формат“

Денес постојат апарати кои воопшто не користат филм. Такви се дигиталните апарати. На местото на филмот тие имаат чип чувствителен на светлина кој ја

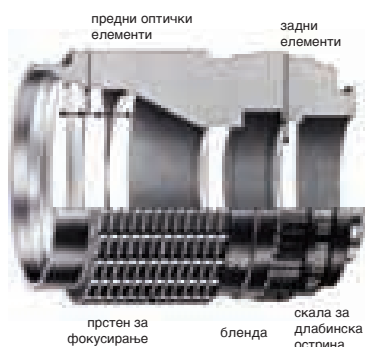
регистрава сликата како математички броеви. Секој број има свое место на сликата и своја боја. Овие информации се складираат во мемориска единица што ја приклучуваме на компјутер и ја добиваме сликата. Денес постојат лаборатории во кои се прават фотографии од дигиталните апарати.



Пресек на рефлексен апарат

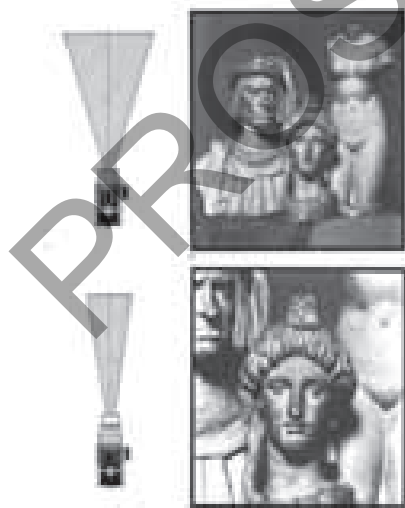
Систем за премотување филм

Објективот е важен дел на апаратот од кој зависи квалитетот на сликата. Од еден објектив пред сè се бара да има остра слика, реално да ги пренесува боите, да има голема тонска скала, реално да ја прикажува перспективата и да биде светлински моќен. Светлинската моќ на објективот означува дека



Пресек на објектив со составните делови

тој пропушта доволно светлина и во услови кога нема доволно светлина. Објективот претставува сложен систем на собирни леќи со цел да дадат појасна и поточна слика на објектот што го фотографираме. Во



Видно поле на нормален телеобјектив

зависност од аголот што го зафаќаат нив ги делиме на широкоаголни, нормални и телеобјективи.

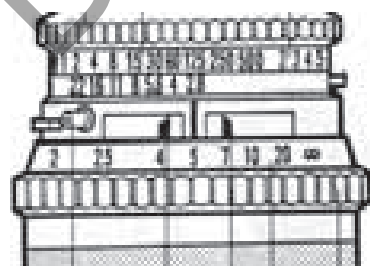
Широкоаголните објективи имаат голем степен на опфаќање. Има и таканаречени објективи рибино око кои зафаќаат агол на снимање од 180 степени. Фотографиите направени со ваков објектив даваат слика со голема просторност. Тоа го постигнуваат така што објектите што се наоѓаат во преден план ги зголемуваат, а предметите што се наоѓаат во заднината ги намалуваат. На тој начин се добива привид на голем простор.

Нормалните објективи ги нарекуваме нормални затоа што зафаќаат агол на гледање приближно како човечкото око. Нивниот приказ на перспективата е нормален, како што ние го гледаме во реалноста.

Телеобјективите имаат мал агол на зафаќање. Со нив можеме да фотографираме објекти на кои не можеме да им се приближиме. За разлика од широкоаголните, кај нив се смалува просторноста. На фотографијата со планински венци едни зад други тие изгледаат како да се залепени.

Спомнавме термин светлинска јачина. Светлинска јачина е способност на еден објектив да пропушти што поголема светлина низ себе. Таа способност пред сè зависи од квалитетот на леќите и нивната изработка и од големината на отворот на објективот. Објективите не можат да се прават бесконечно големи затоа што би биле непрактични за работа и многу скапи. Така, на предната страна се нанесуваат таканаречени антирефлексни слоеви чија цел е што помалку светлина да се одбива од повр-

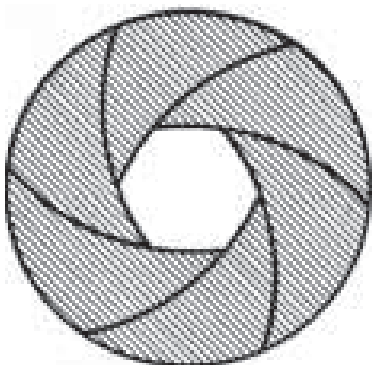
шината на објективот. Кога го гледаме објективот од предната страна ќе забележиме прекршување на светлината во сина, жолта и црвеникава боја. Светлинската јачина на објективот се пресметува според способноста на човечкото око да пропушта светлина. Се зема дека таа кај окото е 1:1. Во практиката светлински моќен објектив ни овозможува да снимаме во простор каде што нема доволно светлина без користење дополнителна



Објектив

светлина. Ова е особено важно за фоторепортерите кои немаат можност да избираат во какви светлински услови ќе работат.

Постојат и таканаречени зум (zoom)-објективи. Тие во себе имаат повеќе објективи, се движат од агол на зафаќање на широкоаголните, па сè до телеобјектив, сместен во еден објектив. Овие објективи се многу практични за работа и денес масовно ги користат и аматерите и професионалните фотографи. Не постои универзален објектив кој може да ги задоволи сите потреби на еден фотограф. Секој фотограф, во зависност од неговиот интерес, избира со кој тип објектив ќе работи. Денес постојат специјализирани објективи наменети за фотографирање архитектура и други технички објективи наменети за индустријата, документарна, рекламна и репродукциона фотографија.



Бленда

Како што спомнавме претходно блендата е составен дел на секој објектив. Блендата претставува механизам направен од концентрични метални ливчиња што можат да се отвораат или затвораат. Нејзината намена е да го контролира количеството светлина што поминува низ објективот и го осветлува филмот. Природно, кога отворот е голем низ него минува повеќе светлина за едно времетраење, и обратно. Првите конструктори на фотоапарати оваа контрола ја направиле, копирајќи го човечкото око. Имено, зеницата во окото има можност да се стеснува и да се проширува во зависност од количеството светлина на објектот што го гледаме. Кога е темно или има малку светлина таа се проширува за да пропушти повеќе светлина во окото, и обратно, кога е многу светло таа се стеснува. Блендата е обележана со вредности од надворешната страна на објективот на еден прстен. Овие вредности се дадени според следнава меѓународна скала:

1:1.4 - 1:2 - 1:2.8 - 1:4 - 1:5.6 - 1:8 - 1:11 - 1:16 - 1:22.

Притоа 1:1.4 е најголем отвор, наредниот 1:2 е двојно помал, 1:2.8 е двојно помал од

1:2 и така натаму, или обратно, 1:16 е двојно поголем отвор од 1:22, а 1:11 е двојно поголем отвор од 1:16. Значи, блендата секогаш се движи за двапати поголем или двапати помал отвор од претходниот број. Оваа контрола е потребна затоа што филмот за да регистрира слика има потреба од точно одредено количество светлина. Ако тоа количество е помало, тогаш добиваме темна фотографија, и обратно, ако количеството светлина е поголема од потребното, тогаш добиваме премногу светла фотографија. Значи, во услови кога има помалку светлина, ние ја отвораеме блендата за да



Приказ на длабинска острина во зависност од вредноста на блендата

пропуштиме повеќе светлина, а во услови на постоење многу светлина ја затвораеме или оставаме помал отвор. Блендата има уште една улога. Таа со своите различни отвори ја контролира длабинската острина.

На објективот има еден прстен со кој се врши изострување. На пример, фотографираме човек. Со прстенот го изоструваме човекот за да биде јасен на фотографијата, а со блендата контролираме што сè ќе биде остро од другите предмети што се наоѓаат пред и зад објектот што го фотографираме. Ако



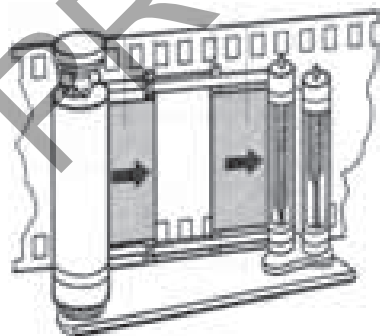
Поле на ширење на длабинска острина оставиме помал отвор на блендата, длабинската острина ќе биде поголема. Значи, на фотографијата предметите што се наоѓаат пред објектот што го фотографираме и зад него ќе бидат остри. Ако оставиме поголем отвор, длабинската острина е помала. Кога сакаме да потенцираме еден портрет, за да го

издвоиме од другите предмети околу негу намерно оставаме голем отвор. Во тој случај длабинската острина е мала и само објектот на кој сме изостриле ќе излезе јасен на фотографијата, а другите објекти ќе бидат матни.

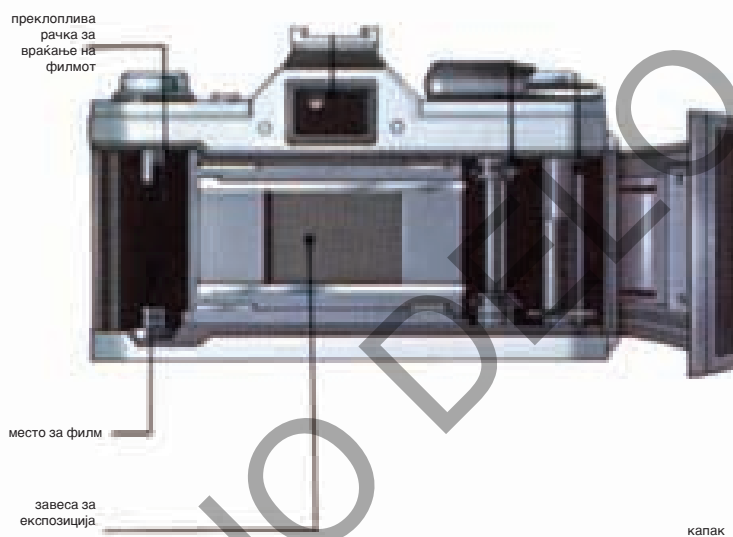


Поле на ширење на длабинска острина (приказ на објектив)

Експозицијата е направа што работи на системот на завеса со која се отвора и затвора протокот на светлина што минува низ објективот. Оваа направа се наоѓа во телото на апаратот точно пред филмот. Таа се отвора за да пропушти светлина кон филмот, а потоа се затвора. Времетраењето на отворањето и затворањето на оваа завеса се нарекува експозиција. Брзината на завесата се контролира преку еден прстен на горната страна на апаратот на кој се наведени брзините на завесата, означени со броевите 1-2-4-8-15-30-60-125-250-500-1000. Броевите означуваат одредена брзина во дел од секунда. Бројот 1 означува брзина од една секунда, 2-половина секунда, 4-четврти дел од секунда, 8-осмина дел од секунда, 15-петтина дел од секунда, 30-трина дел од секунда, 60-две минути дел од секунда, 125-една осмина дел од секунда, 250-една четвртина дел од секунда, 500-една осмина дел од секунда, 1000-една осмина дел од секунда. Цел на експозицијата е да го одреди времетраењето на протокот на светлина до филмот. Со експозицијата, исто така, можеме да вршиме контрола на движењето на објектите што ги снимаме. Ако снимаме возило во движење или птица во лет и ако брзината на завесата ни е бавна 1/15 дел од секунда, сликата што ќе ја добиеме ќе биде размачкана. Ако при истиот пример употребиме поголема брзина како 1/500 дел од секунда, ќе



Механизам на подвижна завеса



Подвижна завеса на задниот дел на апарат

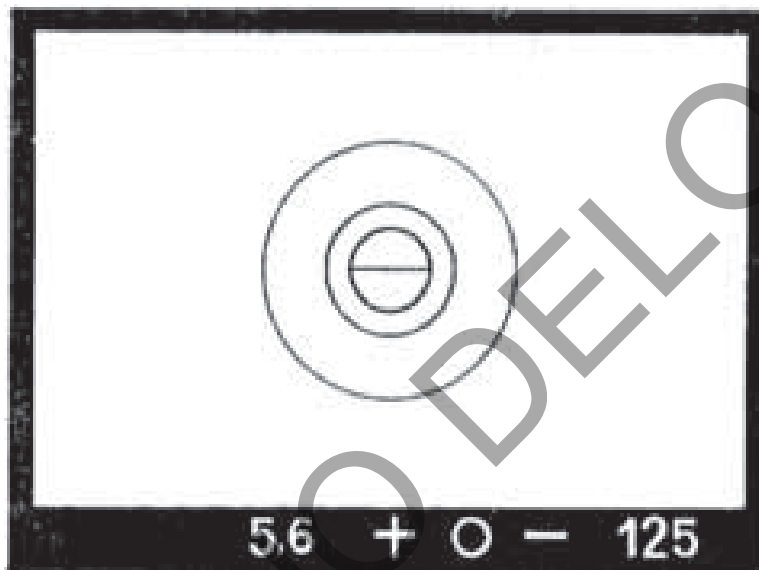
добиеме „замрзната“ слика, односно движењето на сликата ќе биде прекинато. Експозицијата е

особено важна за спортските фотографи. Во нивниот случај сите објекти се движат.

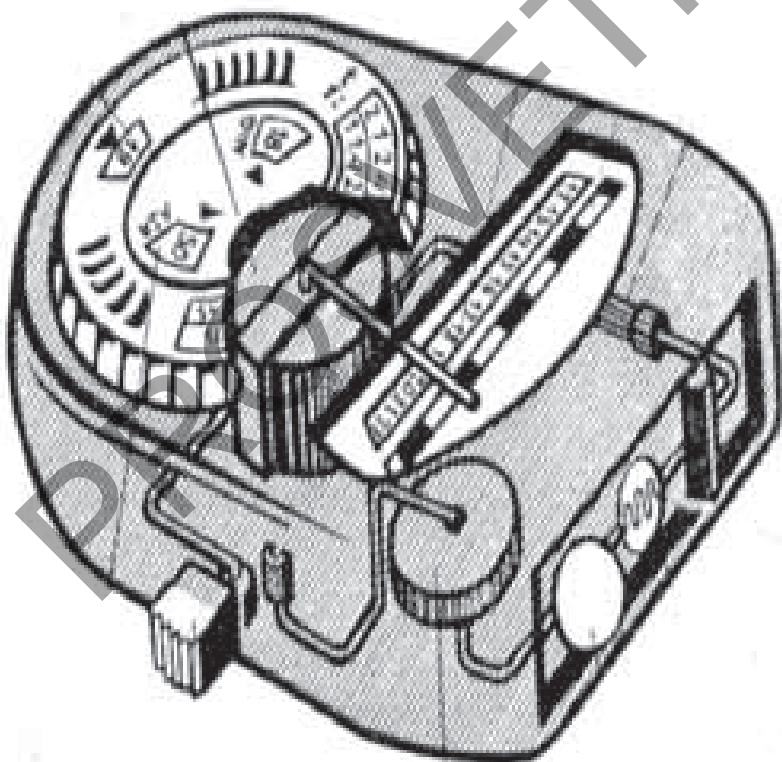


Контрола на движење со примена на експозиција

Како што рековме претходно, и блендата и експозицијата служат за контрола на количеството светлина што паѓа на филмот. За да се регистрира исправна слика на филмот, е потребно да се одреди точно количеството светлина. Количеството светлина во природата во текот на еден ден е менливо. Направата со која го мериме количеството светлина се нарекува светломер. Речиси сите современи фотоапарати имаат вграден светломер. Тој го мери постојното количество светлина и ни ги дава вредностите. Да земеме за пример дека сме добиле ваква вредност: бленда 5.6 и 1/250 дел од секунда. Во зависност од нашите потреби при фотографирањето, овие вред-



Приказ на бленда и експозиција на вграден светломер низ окулар



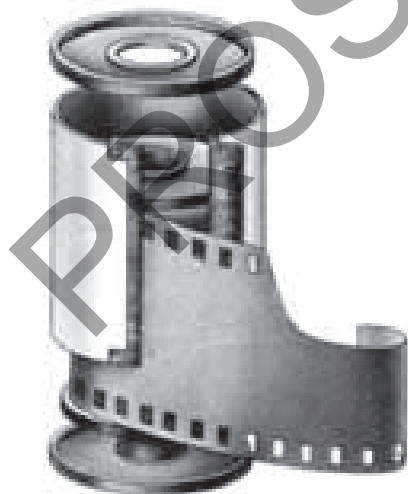
Рачен светломер

ности можеме да ги менуваме. Логиката е едноставна. Ако го намалуваме отворот (блендата), го продолжуваме времето, и обратно. На скалите со бленда и експозиција ни се дадени вредностите што ги задал светломерот со црвена боја. Ако го смалиме отворот на блендата за двојно 1:8, го продолжуваме времето двојно, односно 1/125с. Ако го зголемиме отворот за двапати 1:4, експозицијата треба да биде двапати пократка од 250/с и ќе изнесува 500/с. Тоа важи и за експозицијата, ако ни е потребна експозиција од 1000/с, блендата ќе изнесува 1:2.8.

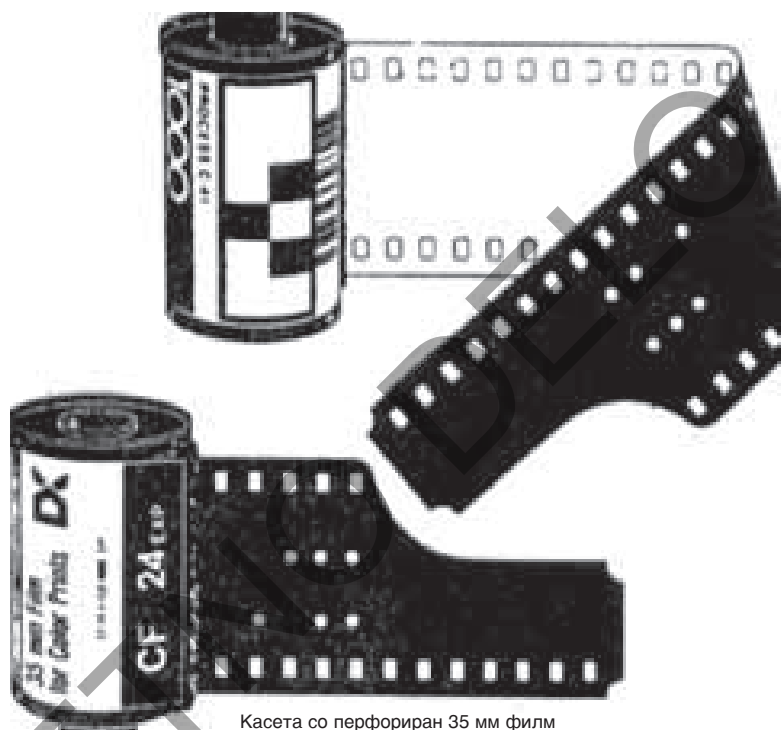
Бленда 1:1.4, 1:2, 1:2.8, 1:4, (1:5.6) 1:8 1:11 1:16 1:22
Поголем отвор <
> помал отвор

Експозиција 1/1 1/2
1/4 1/8 1/15 1/30 1/60 1/125 (1/250) 1/500 1/1000
Побавно <
> побрзо

Филмот претставува желатин врз кој е нанесена емулзија чувствителна на светлина. Емулзијата е составена главно од сребрени соли што се чувствителни на светлина. Квалитетот на фотографијата зависи толку од оптиката, колку и од квалитетот на филмот. Филмовите можеме да ги поделиме на црно-бели и на колор филмови. За разлика од црно-белите филмови колор-филмот во себе содржи три тенки емулзии во три различни бои. Тоа се жолтата, црвената и сината боја. Со мешање на овие три бои се добиваат сите други бои на фотографијата. Тоа се негативски емулзии. Со експонирање и развивање на филмот добиваме најголемо затемнување таму каде што било најсветло, и обратно, најмало затемнување таму каде што било најтемно. Значи, кога го гледаме филмот, сето тоа што било бело на објектот што сме го фотографирале ќе се прикаже како црно и сето тоа што било црно на објектот ќе се прикаже како бело.



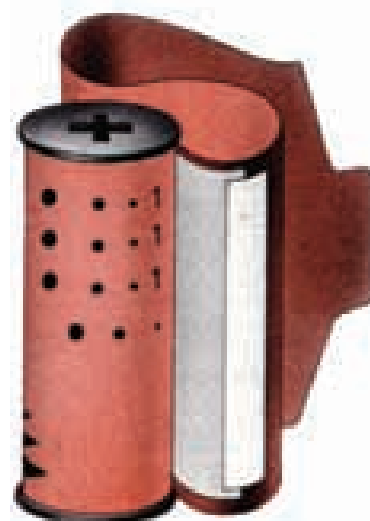
Пресек на касета за филм



Касета со перфориран 35 мм филм

Помалку темните и помалку светлите делови на објектот ќе бидат прикажани како помалку светли или помалку темни делови на филмот. Кај колор-филмот, исто така, боите ќе бидат прикажани обратно, односно прикажани во своите комплементарни бои. Така, сината боја ќе биде прикажана како портокалова, црвената како зелена, жолтата како виолетова и така натаму. Постојат и филмови кај кои немаме претворање на сликата во негатив туку веднаш ја добиваме самата слика што сме ја фотографирале на филмот. Тие филмови се наречени дијапозитиви. Тие служат за проекции. Филмските камери користат вакви филмови. Постојат и камери кои немаат филм во себе туку сликата веднаш се прави на фоточувствителна хартија која во себе содржи хеми-

калии за развивање. Тие филмови се нарекуваат полароиди. Втората поделба на филмовите ја правиме според нивната чув-



Намотан филм среден формат 120

ствителност. Чувствителноста означува колку време и треба на една емулзија да прими светлина за на негативот да се појави затемнување. Сите филмови, се делат според чувствителноста на: нискочувствителни, средночувствителни и високочувствителни емулзии. Чувствителноста на филмовите е одредена со стандард што се обележува со АСА.

Нискочувствителните филмови се движат во опсег од 25 АСА до 50 АСА. Тоа се филмови што се малку чувствителни на светлина и им треба подолго време на експонирање. Тие се користат таму каде што има многу светлина. Нивна предност е што даваат слика богата со детали и исклучително јасна.

Средночувствителните филмови се најраспространети и се сметаат за универзални. Тие според чувствителноста варираат од 50 АСА до 125 АСА. Фотографијата направена со ваков филм има добра остринa, доволно богатство на детали и добра тонска скала.

Високочувствителните филмови се користат таму каде што има малку светлина. За разлика од другите филмови, високочувствителните можат за кратко време да примат повеќе светлина. Нив најчесто ги користат новинарските фотографии. За разлика од ниско и средночувствителните, овие филмови имаат мал контраст, мала тонска скала и помала остринa. Исто така, на фотографиите се појавува и зрнливост. Во лоши светлински услови фотографот е принуден да користи високочувствителни филмови и да го жртвува квалитетот на самата фотографија. Во такви светлински услови, ниско и средночувствителните филмови не



Колор негатив филм

можат да се користат зашто би било потребно премногу долго време за експонирање.

Најраспространети филмови според димензиите се таканаречените 35 мм филмови. По правило, се пакуваат во метална цилиндрична касета која спречува филмот да се осветли. Постојат и таканаречени ролфилмови што се користат за средноформатните камери. Тие се со големина од 60 мм и во



Црно-бел негатив филм

зависност од камерата прават негативи 6 x 4.5, 6 x 6, 6 x 7 см. Постоенето на вакви филмови е последица на потребата да се прават фотографии со поголеми димензии и со подобар квалитет и остринa. Ако филмот е поголем, можеме да направиме поголема фотографија. Вакви димензии на филмски материјали користат студиските фотографии за потребите на рекламната фотографија.

За да добиеме видлива слика на филмот, не е доволно само да се експонира. По фотограмирањето филмот се премотува повторно во неговата касета. Филмот сè уште е чувствителен на светлина. За да се прекине тој процес, филмот треба да се развие. Црно-белите негативски емулзии се развиваат едноставно и во домашни услови. Филмот се развива со развивач. Развивачите се евтини хемикалии што се продаваат спакувани во течен или во прашкаст облик. По подготвувањето на растворот, го земаме филмот и во целосна темнина го вадиме и намотуваме на една спирала. По намотувањето го ставаме во



Спирала за намотување филм

таканаречена дозна. Дозната претставува една пластична голема кутија каде што филмот е заштитен од светлина. Во неа го ставаме развивачот и го развиваме филмот во точно определено време. Секој развивач има упатство за подготвување и



Негатив



Позитив

времетраење на развивањето што е точно определено. Речиси сите развивачи за да дадат идеално затемнување треба да имаат температура од точно 20 степени Целзиусови. По изминувањето на времето на развивање, филмот го миеме и ставаме фиксир. Фиксирот служи да го сопре развивањето, или да ја фиксира сликата на филмот. Сè додека не го ставиме фиксирот, филмот сè уште е чувствителен на светлина. Фиксирот е индустриски спакуван и има карактеристичен остар кисел мирис. По правило, се фиксира околу 10 минути. По фиксирањето филмот може да го извадиме на светлина. Процесот на разви-

вање е прекинат и на филмот се добива негативска слика. Фиксирот може длабоко да навлегува во филмската емулзија и затоа по фиксирањето задолжително филмот треба да се мие околу 20 минути во обична вода. По завршувањето на миењето филмот го вадиме од водата, го цедиме и го закачуваме на оптегнато јаже да се суши. Исушениот филм го сечеме на ленти и го ставаме во фолии кои го заштитуваат филмот од прав и од гребење. Развивачите како и фиксирот се трошат при секоја употреба. Во просек во секој литар развивач или фиксир може да се развиваат до 10 стандардни 35 мм филмови.



Дозна за развивање филм

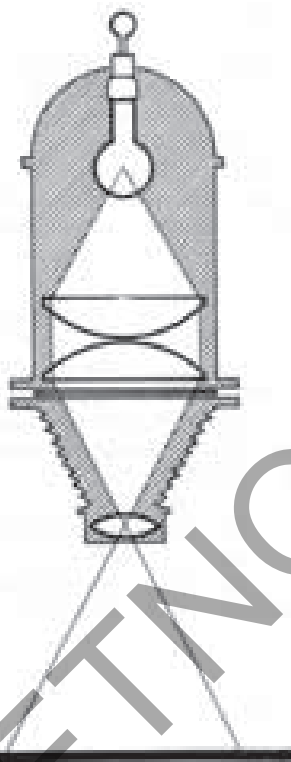


За добивање добра фотографија е потребен добар негатив, но со тоа не е завршен процесот. Од негативот со продолжување на процесот во лабораторија се добива позитив. Позитивот е конечниот изглед на фотографијата. Тој, во техничка смисла, значи копија што претставува довршена идеја што сме ја почнале со снимањето.

Во најопшти црти, односот негатив-позитив претставува поминување на светлина низ негативот што ја осветлува фоточувствителната хартија, а потоа со развивање добиваме видлива слика. Постапката е едноставна. Рековме дека кај негативот најсветлите делови на сликата се изразени како најтемни, и обратно, најтемните делови ќе бидат прикажани како бели односно прозирни. Со пропуштање светлина низ негативот најмногу светлина ќе помине низ најпрозирните делови на негативот, а најмалку - низ затемнетите делови. Таму каде што ќе падне најмногу светлина на фоточувствителната хартија ќе добиеме најголемо затемнување, а деловите на хартијата што ќе примат најмалку светлина ќе бидат прикажани како најсветли делови. Значи, сите темни делови на негативот на хартијата ќе се прикажат како светли, а сите светли делови на негативот ќе бидат прикажани како темни на хартијата.

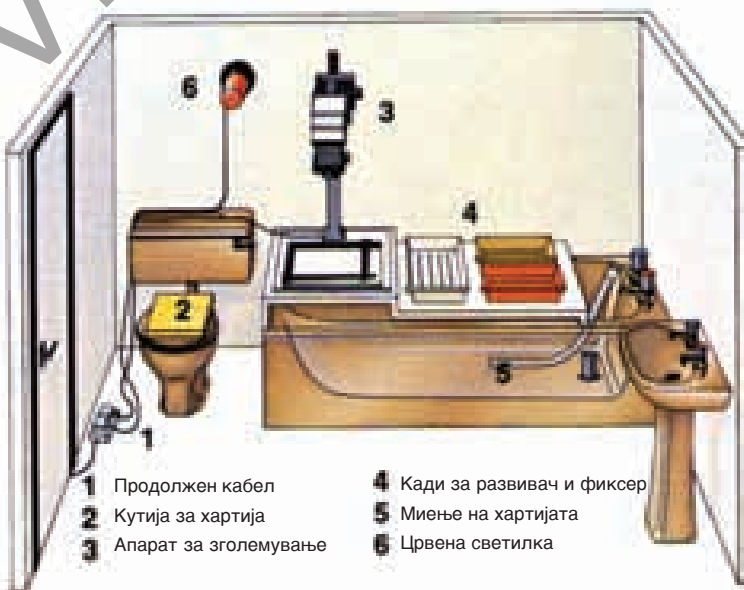
Негативот со помош на апарат за зголемување се проектира на фотохартијата и со развивање на хартијата добиваме позитив.

Копирањето со зголемување е стандардна техника за добивање позитив. Апаратот за зголемување ни овозможува да правиме копии со различни го-



Пресек на апарат за зголемување

лемини. Од 35 мм филм можеме да добиеме копија, односно позитив со големина до 30 x 40 сантиметри. Ако употребуваме поголеми негативи и големината на копиите може да биде поголема. Апаратот за зголемување, всушност, претставува модификуван проектор. Тој е составен од комора со светилка, маска каде што се става негативот и мев со објектив кој создава проекција на сликата на фотохартијата. Апаратите за зголемување најчесто се прават така за да можат да примат негатив со различна големина. Современите фотохартии не се чувствителни на црвена и на зелена боја. Обично, во домашни услови лабораторија се прави во бањата. Таа треба да биде напoлно темна. Како главно светло користиме црвена или зелена 25-ватна светилка. Како што рековме, хартијата е нечувствителна на тие бои. Го земаме



- | | | | |
|---|-----------------------|---|---------------------------|
| 1 | Продолжен кабел | 4 | Кади за развивач и фиксер |
| 2 | Кутија за хартија | 5 | Миџе на хартијата |
| 3 | Апарат за зголемување | 6 | Црвена светилка |

Приказ на фотографска лабораторија

негативот, го чистиме од правот и го ставаме во маската за негативи на апаратот за зголемување. Ја вклучуваме светилката, одоздола ставаме обична бела хартија и со мевот на кој се наоѓа објективот изоструваме сè додека не добиеме остра (јасна) слика на хартијата. Со подигање и спуштање на апаратот за зголемување ја зголемуваме или намалуваме конечната слика. По одредувањето на големината ја исклучуваме светилката и на подлогата на местото на белата хартија ставаме фотохартија. Еден дел од хартијата го покриваме со црн хамер. Оставаме само една лента и ја осветлуваме една секунда. Потоа хамерот го поместуваме, правиме уште една лента и повторно ја осветлуваме една секунда. На тој начин правиме повеќе ленти. Тоа е потребно бидејќи не знаеме кое количество светлина е потребно за да се добие добра слика. Фотохартијата, ако прими повеќе светлина ќе биде темна, а ако прими помалку - ќе биде бледа. Вака експонираната хартија ја ставаме во развивач. Развивачот за фотохартија се разликува од развивачите наменети за филмовите. Хартијата ја оставаме во развивачот според пропишаното време на производителот на развивачот. Потоа ја вадиме и ја ставаме во фиксир за да се прекине процесот на развивање. Фиксирот за фиксирање на хартијата е ист како и фиксирот што се употребува за фиксирање на негативите, но сепак, се препорачува да направиме посебен раствор на фиксир што ќе го користиме само за фиксирање хартија. По завршувањето на фиксирањето хартијата веќе не е чувствителна на светлина.



Експонирање негатив на фотографска хартија

Тогаш можеме да вклучиме обична светилка и да го видиме резултатот на фотографијата. Ќе добиеме една слика поделена на ленти со различно затемнување. Тоа затемнување што ни изгледа најдобро го земаме како мерка за експонирање. Да речеме дека сме направиле 7 ленти секоја експонирана по една секунда. Првата ќе биде најтемна и ќе има време од седум секунди, а последната ќе биде најсветла и ќе има време на експозиција од една секунда. Да кажеме дека првата ни изгледа најдобра, нејзината експозиција изнесува седум секунди. Ја повторуваме процедурата, ставаме хартија и

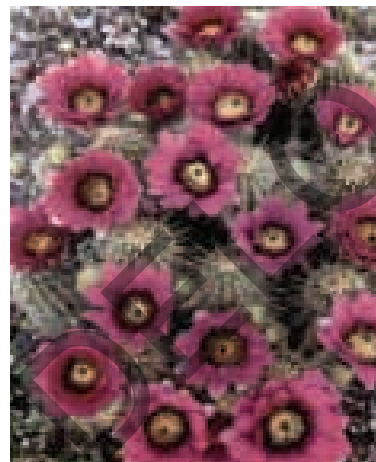
целата површина ја експонираме седум секунди. Потоа ја развиваме и на крајот ја фиксираме. По фиксирањето хартијата треба да се мие во вода десетина минути. Потоа ја вадиме, ја цедиме од вода и ја ставаме на рамна површина да се исуши. Со оваа постапка го завршуваме процесот на добивање фотографија од негатив.

Фотохартијата се произведува во стандардни димензии од 9 x 13, 10 x 15, 13 x 18, 18 x 24, 24 x 30, 30 x 40 и 50 x 60 сантиметри. За поголеми димензии се произведува хартија свиткана во ролна.

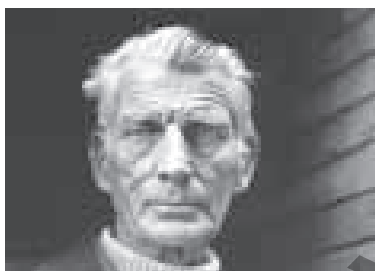
Уште од самиот почеток фотографијата се насочила кон човекот, а основниот фотографски мотив во тоа време и денес претставува портретот. Со својот реален приказ фотографијата на почетокот била оспорувана, за разлика од сликарскиот портрет. Сепак, можноста да се добие реално тоа што го гледаме ги влечела луѓето да се фотографираат. Ширењето на дагеротипијата е последица токму на портретот. Дагер, од друга страна, и самиот бил сликар. До појавата на фотографијата луѓето ги наредувале своите портрети кај сликарите. Иако фотографијата како медиум се раз-



Акт



Цвеќе



Портрет

ликува технички од сликарството, таа го користи сликарското искуство и израз. Цел на портретот е да го претстави ликот и карактерот на сликаниот човек. Цела низа фотографии - портретисти оставиле своја трага во облик на сликани портрети од безгрижни деца, војсководци, актери, до обични луѓе во своите секојдневни животи. И денес портретот не го изгубил своето значење. Редовно се забележува во рекламната фотографија, модата, во печатот како документ итн. Од својот почеток фотографите се труделе да го копираат сликарството. Со текот на времето тие го пронашле својот специфичен израз. Фото-

графијата често била и оспорувана, благодарение на својот груб и реален израз. Подоцна била прифатена како неоспорен документ на времето. Оваа специфичност влијаела врз брзиот развој на фотографијата. Печатот и печатените материјали биле најголемите промотори на фотографијата. Во почетокот печатот немал фотографии, па наместо нив се користеле цртежи, разни гравури и илустрации. На крајот на деветнаесеттиот век била објавена првата фотографија во печатот. На почетокот на дваесеттиот век

била пронајдена техниката на снимање со палење магнезиум (првиот облик на блиц) што претставувало зачеток на репортерската фотографија. Со право можеме да кажеме дека развојот на фотографијата е резултат на LIFE (живот) фотографите и на репортерската фотографија. Подоцна фотографијата почнала да се користи како спој на фотографија и текст, што довело до појава на рекламната фотографија и графичкиот дизајн. Денес таа постои во сите облици и потреби на нашето време.



Рекламна фотографија

Остварувањето на двете човекови потреби да се засолни и огради се основа за создавање негов животен простор што се нарекува **градење** или **архитектура**. Архитектурата е активност на човекот чија цел е да изгради објекти, архитектонски композиции и комплекси за задоволување на биолошко-социјалните и естетско-уметничките потреби на човекот и општеството.

Целта на архитектурата е да обликува простор во кој се одвива животот. Просторот е тридимензионален, но, за разлика од скулптурата, која, исто така, е со три димензии, во основата на архитектонскиот простор е човекот кој него го доживува од надвор и однатре.

Основните принципи врз кои со векови се заснова архитектурата се: функција, материјал, конструкција и естетика. Со **функцијата** се одредува намената на објектот според која објектите се делат на станбени, образовни, индустриски, угостителски, сакрални и др. Со



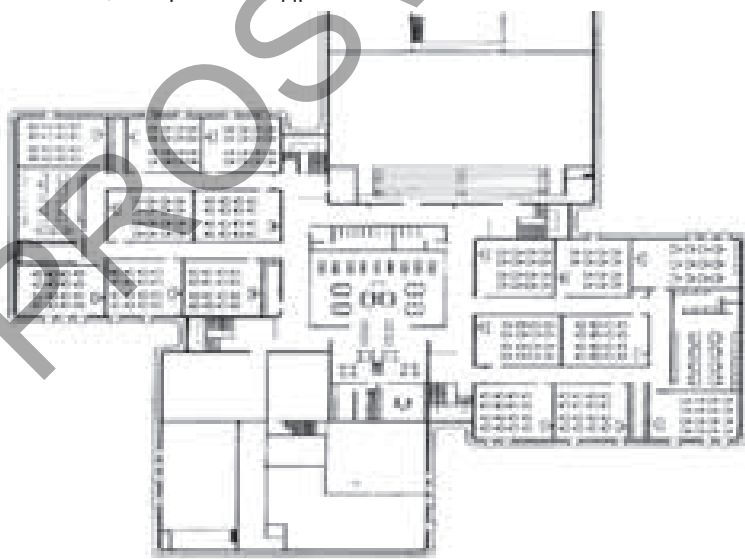
Стадион



Фабрика



Рајт-музеј, Гугенхајм



Училиште

конструкцијата се обезбедува конструктивна безбедност на објектот, негова функционалност и економичност. Таа е тесно поврзана со техничкиот напредок, како и со употребата на градежниот материјал и технологијата на изградба. Архитектонскиот објект треба да биде сообразен со естетските, моралните и културните норми што преовладуваат во општеството. Таму каде што просторот престанува да биде само корисен или утилитарен за да биде архитектура мора во него да се појави и убавината како составно и неизоставно дополнување на градителскиот чин.

Развојот на архитектурата во текот на историјата е тесно поврзан со развојот на техниките на градење, примената на градежните материјали, општественото уредување и цивилизациското ниво на културите кои опстојувале на одредени простори во текот на историјата. Широко поставените барања на човекот и општеството архитектурата ја сврзуваат со низа различни дисциплини, за формите и начините на мислења, односно за сето тоа што ја претставува цивилизацијата во одреден момент на нејзиниот развој.

Цивилизацијата на **античкиот Египет** е позната по градењето храмови, гробници (пирамиди), кралски палати и споменици. Карактеристично е обликувањето на волумените што доминираат над внатрешниот простор. Градбите биле големи со геометриска форма, изградени од камен, со употреба на столбови, греди и масивни сидови како конструктивни елементи декорирани со хиероглифи.

Многу архитектонски облици користени од древните Египќани подоцна се прифатени и од другите цивилизации. На пример, столбовите и капителите биле користени во архитектурата на **античка Грција** каде биле изградени низа храмови, театри и стадиони. Сите овие монументални градби биле украсени со голем број скулптури. Најважното од уметноста и архитектурата на древна Грција се трите стилски архитектонски реда: дорски, јонски и коринтски. Нивниот карактер најмногу се согледува од облиците и пропорциите на носечките и украсните камени столбови.

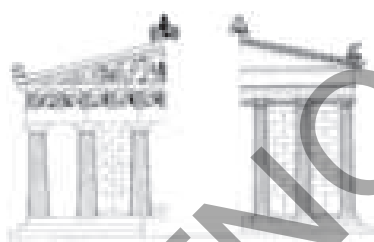
Врз темелите на градителството на Грција се развива архитектурата на **стариот Рим**. Во зенитот на развојот на римската култура биле изградени голем број храмови, форуми, јавни објекти, терми, арени, амфитеатри, базилики и др. Карактеристично за римската архитектура е појавата на аркадата и композитниот стилски ред (надградена комбинација на јонскиот и коринтскиот капител). Во таа епоха се појавува и првото пишано теоретско дело за архитектурата - Десет книги за архитектурата од Маркус Витрувиус.

Со појавата на христијанството се градат и првите цркви по примерот на римските базилики. Во периодот на **византиската** архитектура и уметност е изградена една од најгенијално замислените и изведени градби на сите времиња - црквата Св. Софија во Цариград.

Почетокот на средновековната архитектура се поистоветува со развојот на **романскиот стил** на градење на тогашните цркви на почвата на За-



Египет - пирамиди, гробници



Античка Грција - дорски и јонски ред

падна Европа. Карактеристика на овој стил е примената на полуцилиндрични и крстести сводови и масивни сидови со мали отвори.

Готскиот стил претставува напредок во конструктивна сми-

сла што произлегол од барањето за што повеќе светлина во внатрешноста на тогашните цркви. Прекршениот готски лак овозможува поголема слобода во конструкцијата при што се постигнале огромни височини и распони. Карактеристична е и појавата на витражи.

Ренесансното движење во архитектурата и културата претставува преоден период од средниот век кон новиот век. Нејзините темели се наоѓаат во идеалите и принципите на античката уметност, на структурните, композициските и декоративните елементи на грчката и римската архитектура. Карактеристика на ренесансата е што се напушта монументализмот на готиката и човекот станува мерка за сите нешта.

Во **барокната архитектура** структурата на зградата е често скриена, а основата и фасадите се полни со кривини, конвексни и конкавни површини со што се истакнува драматичната игра на светлината и сенката како визуелни ефекти.



Рим - Колосеум - арена

Со неокласицизмот и романтизмот како правци во архитектурата завршува долгото поглавје на новиот век и почнува времето на **современата архитектура** со изградбата на Кристалната палата од Џозеф Пакстон. Огромен според своите димензии овој објект бил изграден од наполно нови материјали: железо и стакло, а првпат биле применети префабрикувани елементи. Со развојот на индустријата се јавуваат нови материјали, се усовршува технологијата на градење што доведува до создавање фантастични облици во архитектурата.

Ако архитектурата како најкомплексна човекова вештина претставува нераскинлив дел на современото општество, нејзина задача е да ги задоволи нараснатите општествени потреби. Таа треба да одговори на огромната демографска експлози-



Нотр - Дам - готика

ја и да ги намали негативните еколошки последици, заради што постојано поставува нови концепти во создавањето на физичкиот простор кои се про-

извод на одредени компоненти што цивилизацијата ги поставува како:

- Социјални, секој објект е резултат на **програма** што се заснова врз економската моќ на една средина, начинот на живеење и сл.;

- Интелектуални, се подразбира не само тоа што претставува индивидуата, туку и тоа што сака да биде свет на нејзините соништа;

- Технички, напредок на науките и нивните индустриски и занаетчиски апликации, давајќи



Џ. Пакстон - Кристална палата



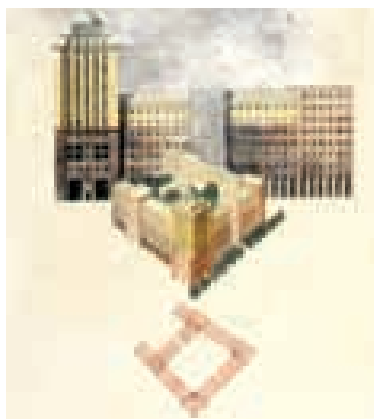
А. Паладио - Вила Ротонда
- ренесанса

голема важност на технологијата на градење;

- Естетски, збир на концепции со уметнички интерпретации, при што креацијата ги обединува сите уметности.

Процесот на создавање на архитектонското дело почнува со **архитектонското проектирање** што се занимава со проблемот на организација на просторот и дефинирање на сите елементи на неговото обликување и конструкција. Проектниот процес во архитектурата почнува со запознавање на проектната задача чиј основен дел содржи програма како израз на просторната содржина на објектот. Со програмата се утврдува категоријата на објектот, структурата и капацитетот, техничките и материјалните услови, а важен дел е функционалното поврзување, односно образложението за потребните врски меѓу одделните простории или групи простории.

Всушност, проектирањето претставува решавање на техничкиот проблем на некоја особена намена што е поставена со некоја конкретна задача. Во текот на проектирањето се из-

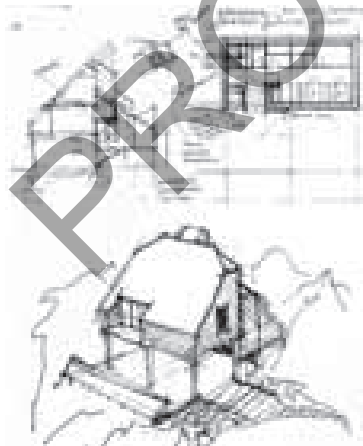


Основа-изглед-перспектива

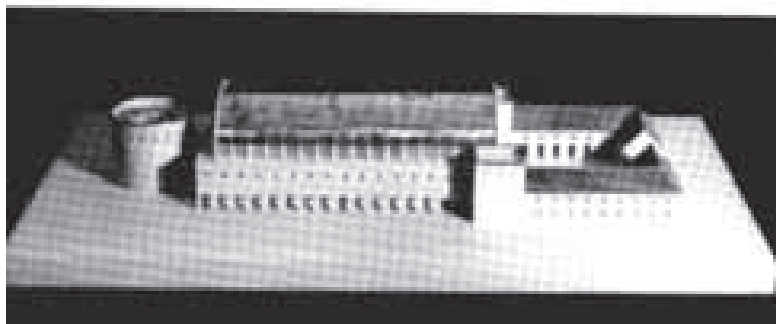
градува визија на одредени просторни претстави на објектот на архитектурата која, изразена со графички јазик, претставува **архитектонски проект**. Проектот се состои од следните графички прилози: основи, пресеци, изгледи и перспективи. Основите се јасен графички приказ на решението на еден објект од кои се согледува неговата функција и содржина (станбен објект, училиште, болница, хотел и др.)

Пресеците се приказ на објектот по вертикала од кои се согледува неговата конструкција. Освен графичките прилози се изработуваат и модели - макети и компјутерски тридимензионални слики и анимации.

Патот од идеја до градењето на еден архитектонски објект почнува со подготвување **идејни скици** што се цртаат со слободна рака со приближен размер и ја прикажуваат диспозицијата на одделни простории и нивната поврзаност. Врз основа на идејните скици се изработува **идеен проект** кој ги дефинира просториите според димензиите и обликот со нацртан мебел и опрема што ја дефинираат намената. Потоа следи изработка на **главен проект** врз чија основа се гради објектот. Освен архитектурата, во главниот проект се дефинира конструкцијата по пат на статички пресметки и се дефинираат потребните инсталации (водовод, канализација, електрика, машинство).



Идејни скици

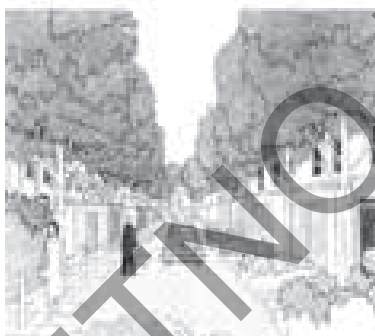


Макета

Урбанизацијата како комплексен процес е феномен на цивилизацијата и претставува сеопфатен развоен процес на градовите и на нивното опкружување. Терминот урбанизам потекнува од латинскиот збор **урбс** што значи град. Под поимот **урбанизација**, во поширока смисла, се подразбираат и промените што под влијание на градовите се вршат во нивната околина.

За да се постават новите темели на урбаниот живот, мора прво да се сфати историската природа на градот и да се разграничат неговите основни функции, тие кои произлегле од него, од тие кои, можеби, дури сега се појавуваат. Поради тоа е неопходно да се поминат сите пет илјади години забележани во историјата, за да се достигне иднината.

Појавата на првото село, како заедница на група луѓе, и



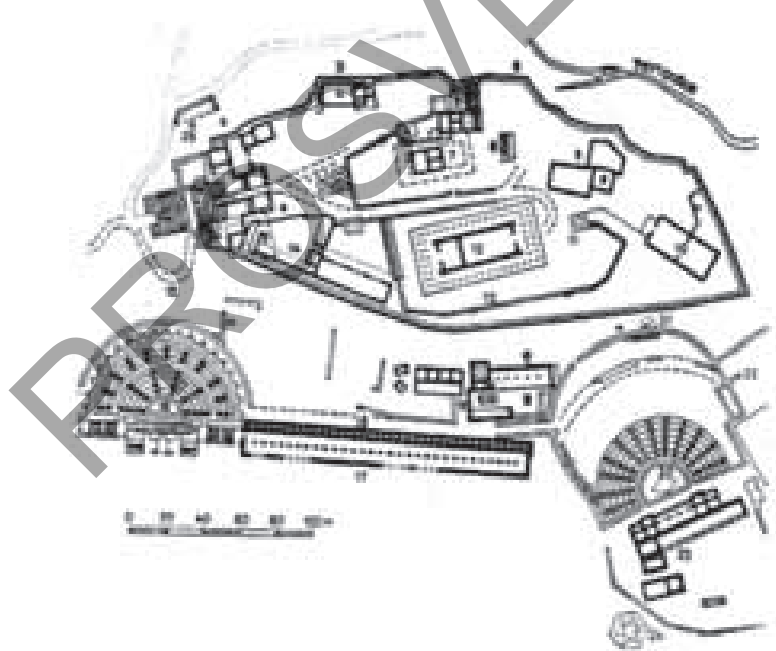
Урбана средина

прва урбанистичка творба може да се забележи во Месопотамија, или по долината на Нил, 9000 и 4000 години пред новата ера. Тоа претставува група колиби од исушена кал со многу мали димензии како прв облик на организирана творба што ѝ се припишува на жената како потреба за заедничко живеалиште за чување на младите.

Почетната структура на градот постоела уште во селото. Градот како одредена појава се создал во палео-неолитската заедница. Од елементите на првобитната урбана структура, што ги опфаќала светилиштето, тврдината, селото, работилницата и плоштадот се развила физичката структура на сите подоцнежни форми на градот. Тој полека се преобразува во поларен магнет што ги става новите сили на цивилизацијата под контрола на палатата и храмот. Вообичаено, постоеле три згради од камен: палатата, житницата и храмот, кои со својата големина се издвојувале од сите други градби во градот. Основната функција на градот почнува да претставува преобразување на силата во форма, енергијата во култура, мртвата материја во живи симболи на уметноста и создавање механизам за биолошка репродукција и општествено творештво.

Постојат четири развојни фази на урбанизацијата: примарна (рурална), секундарна (индустриска), терциерна (услугна) и квартална (целосна) урбанизација.

Според нив е извршена историската класификација на градовите кои се развивале и ширеле во тесна врска со подемот на индустријата, според која се разликуваат прединдустриски,



Елементи на првобитна урбана структура

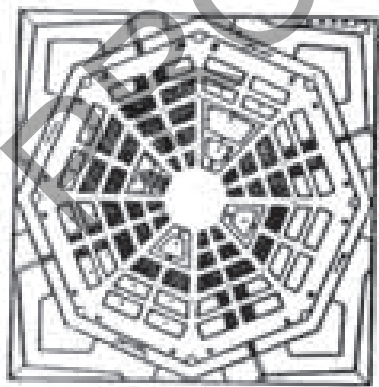
индустриски и постиндустриски градови. Следната класификација е направена според еволутивната фаза на урбанизацијата, според која се разликуваат „полис“ - град во почетна фаза на урбанизација, „мегалополис“ - град во зрела развојна фаза, национален или регионален центар, „тиранополис“ - град кој веќе не е под контрола на човекот со целосна деградација на животните услови, и „некрополис“ - град - гробница на цивилизацијата.

Во прединдустрискиот период градовите главно се граделе околу центарот, во кој била изградена палатата на владетелот и уште неколку монументални објекти, средишно или ексцентрично, поставен на повисоко место, со правоаголна форма независно од формата на другиот дел од градот, без исклучок ограден со ѕидишта. Соодносот меѓу површината на јадрото и другиот дел се воспоставува одредена законитост што важи и за градовите во 20 век.

Појавата на индустријата доведува до „урбана експлозија“, односно до огромна миграција кон градовите. Во по-



Почетна структура на градот



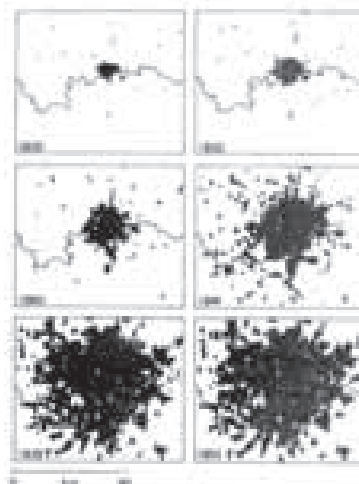
Однос меѓу јадрото и другите делови на градот



четокот на развојот на индустриските градови, фабриките стануваат јадро на новиот урбан организам, претставен со работнички населби со згради во низови и крајно нечовечки услови за живеење. Се појавуваат нови динамични елементи што го распрскуваат дотогашниот затворен простор на прединдустриските градови. По грчката агора, римскиот форум, средновековниот плоштад, улицата се појавува како фактор за обликување.

Градовите во сите историски периоди биле главни центри на економскиот, општествениот и културниот напредок. Тие како општествени заедници на највисокото културно ниво и синтеза на најдобрите вредности на еден народ, имаат влијание врз развојот на општествениот и културниот живот на целиот народ.

Градовите имаат посебно значење во развојот на архитектурата: тие се главни центри на архитектонската дејност, живи изложби на архитектурата, експериментални работилници за



Урбана експлозија

архитектонско и урбанистичко творештво. Тие се живи организми кои постојано се менуваат, шират, добиваат нови функции и нови материјални елементи и во кои се појавуваат нови потреби и нови проблеми на организацијата на градот како просторна целина.

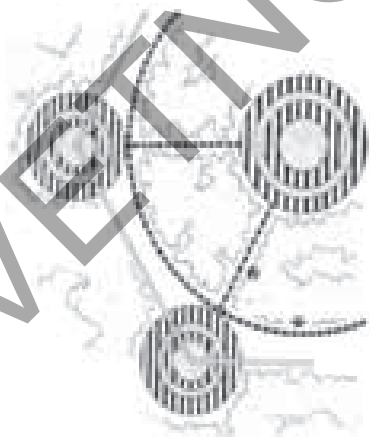
Развојот на градот често пати се поистоветува со неговото ширење, односно неговата урбана форма, кое може да биде: прстенесто (карактеристично за старите градови), линеарно, преку создавање придружни населби и по пат на конурбација и создавање мегалополиси.

Но, старата структура на градот, поради компактната нехигиенска градба; густата мрежа на влезни, несончеви улици - коридори; тесните, сиви, голи дворови во кои се изгубило зеленилото; старите плоштади кои денес се преобразени во паркиралишта; училишта без минимални хигиенски услови за одмор и рекреација и многу други крупни патолошки појави, се преобразува во анахронизам што човекот тешко го чувствува на секој чекор, поради што постепено доаѓа до нејзина преобработка.

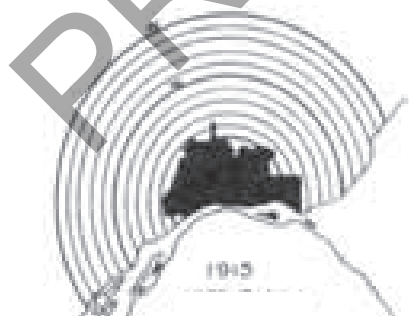
Современата урбанистичка теорија ги отфрла како над-



Линеарно ширење



Создавање придружни населби



1943



1923

Прстенесто ширење

живеани и нехумани, структурите на старите градови и традиционалните принципи на изградба и функционалната структура на градскиот организам. Се гради нова идеологија за градот од нов вид кој ќе биде во вистинска смисла град на човекот, хуман град.

Во текот на развојот, градот добива нови функции и елементи под влијание на надворешни компоненти (економско-географска положба, надворешни сообраќајни врски, природни и рудни богатства, извори на вода, климатски фактори и сл.) и внатрешни, главно вештачки создадени елементи и услови што се менуваат во сообразност со општествените потреби (економски, административно-управни и општествено-културни). Градот почнува да се јавува како промотор на развојот на потесното и поширокото опкружување.

Градовите се градат и уредуваат како објекти на комплексна соработка на архитектурата, техничките области како санитарна техника, хидротехника, сообраќај, машинство, електротехника. Урбанистичката дејност како главен координатор на сите технички и уметнички дејности во градот, ја вклучува и хортикултурата и ликовната уметност, пред сè скулптурата.

Урбанистичката дејност има особено одговорна задача и по тоа што бара огромни средства од заедницата. Одговорноста се зголемува со тоа што урбанистичките работи се долготрајни и што структурата на градовите останува со векови без поголеми промени. Поради тоа при подготвувањето на концептот на долгорочниот развој на градот мора да

се настојува да се најдат економични, рационални решенија во сообразност со главните актуелни потреби на градот. Истовремено треба да се согледа и иднината и со подолгорочна визија да се предложат решенија кои ќе водат кон создавање град што ќе му биде близок на човекот, ќе го привлекува и ќе ги задоволува неговите потреби кои со текот на времето стануваат променлива категорија.

Постојат три основни поими во урбанизмот што се почитуваат во процесот на урбанистичкото планирање, односно тоа треба да одговори на урбаните потреби, да ја постави урбаната функција и да ја предложи урбаната организација.

Основните задачи на урбанистичкото планирање се: да ја одреди перспективата на развојот на населбата, нејзините идни функции, материјални содржини и пораст на населението кои ќе ги има градот во одреден плански период; да избере територија за ширење на градот, со поволни природни услови и добри сообраќајни врски; да изврши зонирање, односно разместување на основните дејности во функционални делови на градот за задоволување на потребите за: домување, јавни функции, општествен и културен живот, просветно-воспитна и научна работа, здравствена и социјална заштита, одмор, спорт и рекреација; да го предложи урбанистичко-архитектонскиот карактер и состав на градот и неговите одделни делови преку одредување на начинот на градба, густината на населеност, висината на зградите, слободните простори, планирање на уличната мрежа, разместеност и

основни решенија за водовод и канализација, електроенергетика, греење.

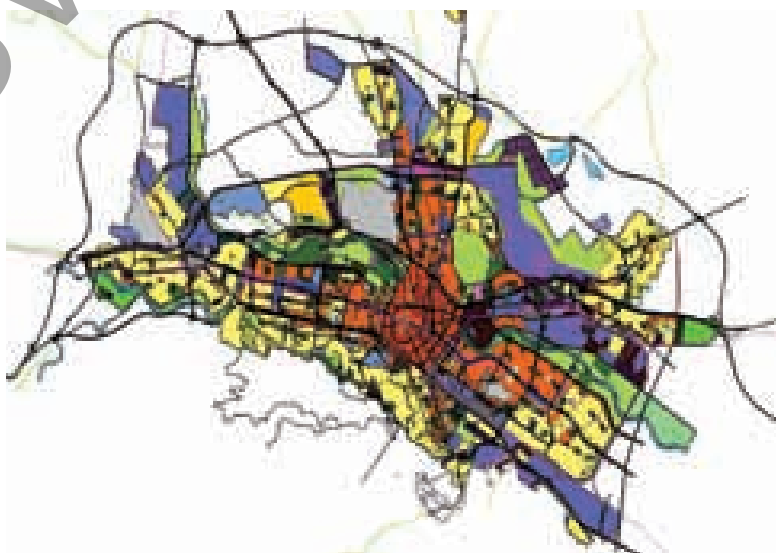
При разместувањето на функционалните зони постои стремеж за што поекономично искористување на градската територија, воспоставување оптимални меѓусебни односи меѓу одделните зони, воспоставување поволни сообраќајни врски и избегнување на неповолните меѓусебни влијанија.

Во создавањето на градот како просторно-уметничко дело, архитектонското творештво добива широки размери при што се соединува со урбанистичката композиција, хортикултурната уметност и со природата. Уметноста на градскиот простор треба да ги задоволи основните потреби на граѓанинот - да живее во уметнички обликувана средина. Просторната уметност треба да има исто значење како и другите области на уметноста, а, можеби, и поголемо.

При создавањето на градот треба да се зачуваат и принципите на одржлив развој, односно организацијата на градот да се движи во насока на рационално користење на ресурсите и обезбедување услови за егзистенција на идните генерации.

Со оглед на начинот на кој се изразува во просторот, урбанизацијата се појавува како примарна, што подразбира изградба на целосни урбани подрачја и секундарна, како процес на создавање урбани белези.

Конечно, урбанизацијата не е изолиран процес на развој и уредување на градовите. Таа претставува и систем - урбана арматура во која градовите се хиерархиски поставени и функционално поврзани и нивниот развој се разгледува во корелација со целокупниот систем, кој е предмет на проучување на една друга дисциплина што се надоврзува на урбанистичкото, а тоа е просторното планирање.



Урбанистички план

ПАЛЕОЛИТ**30000 г. пр. н. е. - 5000 г. пр. н. е.**

Франција, Шпанија, Северозапад-но Средоземје, Урал, Сибир

Луѓето живеат во орди, организирани врз основа на крвно сродство, се занимаваат со ловен-ње диви животни и собирање плодови за исхрана; изработуваат оружје од коски, рогови и камења, живеат во пештери и природни скривалишта;

- создаваат цртежи на ѕидовите на пештерите со мотиви на животни, но и апстрактни линии и резови. Цел на овие цртежи е стекнување магиска моќ-верување дека со цртање се „заробува“ душата на животното со тоа полесно се уловува.

стилски карактеристики:

- натуралистички третман при прикажувањето животни, сигурен и јасен цртеж, острината и прецизност во забележувањето детали (пештери во Ласко, Франција; Алтамира, Шпанија); до-



„Винендорфска Венера“, камен

мира - чести се сцените во кои е прикажано движење на животни, лов, ритуали;

- предметите за секојдневна употреба се украсени со линии, точки, резови во правилен ритам (на камен, коска, рог);

- формите од камен се со исклучителна пластичност, вештина во обликувањето на антропоморфни облици (тоа се идоли на плодноста во која е претставен женскиот принцип на Големата Мајка).

НЕОЛИТ**7000 - 4000 г. пр. н. е.**

Европа од Шпанија до Урал, Блискиот Исток, Средоземје

Се основаат трајни селски заедници, постојани живеалишта од дрво и камен, а луѓето се занимаваат со лов, но и со земјоделство, со одгледување животни, а особено се развива грнчарството.

арх.: се градат гробници и светилишта во неколку различни видови:

- менхири (вертикално поставени блокови);

- долмени (два вертикални и еден хоризонтален блок);

- кромлекси (мегалитски камени блокови кои го обликуваат просторот како светилиште, Стоунхенџ, Англија);



„Жртвеник“, теракота

- основно верување е анимизмот претставен во скулптури на различни богови: Сонце, Земја, Месечина, ветер.

стилски карактеристики:

основни карактеристики без нагласен реализам;

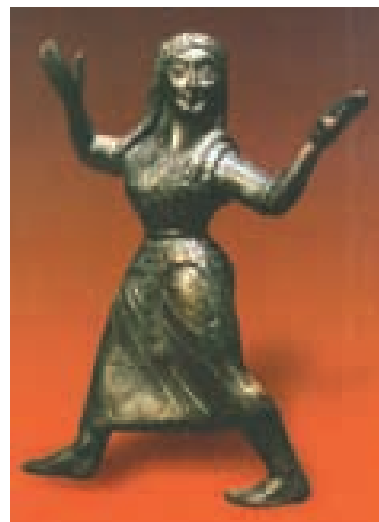
- експресивноста е побитна од реализмот при прикажувањето на ликовите (мегалитски скулптури од вулкански камен со ликови на предците на Велигденските Острови);

- во декорација на керамика се користат земјени или растителни пигменти, со кои се цртаат геометриски орнаменти.

МЕТАЛНО ВРЕМЕ**2000 - 500 г. пр. н. е.**

Пределни на Средоземјето, Средна и Северна Европа

Со пронаоѓањето на металите и нивното користење се збогатува со целосно нова област и животот на луѓето. Уметноста е обредна и е составен дел на ритуалите за плодност.



„Менада“, бронза

скулп.: доминацијата на женскиот принцип олицетворен во божица Мајка од неолит, се пренесува на машкиот принцип со симбол во Сонцето (бронзена Сончева кола, Данска);

- стилизирани симболи на лебед, спирали (движење), рогови на бик се употребуваат во декорација на оружје (мечеве, копја, штитови) и садови (од метал и печена глина);

- златни предмети и украси од метал со апстрактни мотиви: фибули, белезии, накит, копчиња итн.

слик.: доминираат цртежи на пештерите, на карпи со претстави на животни, шематизирано претставени, но не само на скриените делови туку и под отворено небо (цртежот е во природна големина на животното, со јасна и прецизна линија, во особено натуралистички стил).

ЕГИПЕТСКА УМЕТНОСТ

3000 г. пр. н. е. - 220 г. пр. н. е.

Територијата на Египет - од Средоземно Море, на север, до пустината, на југ.

- Се создава голема и моќна робовладетелска држава со апсолутистички владетел - фараон; создавање на впечатлив уметнички стил;

- религијата е политеистичка со врховен бог Амон Ра, Бог на Сонцето, олицетворен во фараонот - уметноста што се создава е наменета за вечност. Доминантно е верувањето дека душата по смртта продолжува да живее.

арх.: - гробници (пирамиди) и храмови со монументални масивни облици: пирамиди - најпознати се



„Тутанкамон“, маска на саркофаг

Кеопсова, Кефренова, Микероносова, изградени од масивни камени блокови со скалест изглед, со функција да ја чуваат фараоновата мумија и богатство.

- храмови: посветени на различни божества, со масивни сидови, со отворени дворови, столбови во вид на лотосов цвет - Карнак, Луксор, Абу Симбел.

скулп.: - идеализирани мермерни монолитни човечки фигури на фараони, фронтално поставени, статични „Микеронос и неговата жена“, Нефретити, Писар, маската на Тутанкамон; Сфинга (19,80 м) со глава на Фараон, а тело на лав - чувар на пирамидите и богатството во нив).

слик.: декоративно сидно со јак колорит и прецизни цртежи, сцени од животот на фараонот, но и на реалистични претстави на животни, растенија, обични луѓе (декорација на сидовите на пирамидите и храмовите, секогаш дополнета со хиероглифски текст кој го објаснува и дополнува визуелно цртежот).

МЕСОПОТАМСКА УМЕТНОСТ

5000 г. пр. н. е. - 330 г. пр. н. е.

Месопотамија, меѓу реките Тигар и Еуфрат

Оваа култура ја создаваат Сумерите, Асирците, Вавилонците, Феничаните.

Сумери:

Култура што се заснова врз употреба на земја, глина;

- се создава клинестото писмо;

- доминантно е верувањето во богови и демони, а тие се претставуваат често во камен со мали димензии.

арх.: храмови - скалести зигурати од тули, катовите се поврзани со коси патеки, со светилиште на врвот, личат на пирамиди, но се направени од печена глина и служат за обреди.

скулп.: на владетелот Гудеја, реалистична, компактна од камен со нагласени лични карактеристики;

- скулптури на луѓе од алабастр во положба на молење.

Асирци:

- култура заснована врз употреба на камен и печена глина;

арх.: капител во вид на двоен бик од камен, релјефи со сцени од битки;



Златен релјеф

- глазирани керамички плочки како декорација на архитектура: врата на божицата Иштар,
скулп.: слободни скулптури на крилест бик од камен со човечка глава и симетрични форми, статични, монолитни;
 - камени релјефи, со сцени од лов, динамични и со изразена пластичност;
 - префинети предмети од злато;
 - скулптури на луѓе кои се молат.

ЕГЕЈСКА УМЕТНОСТ

3000 г. пр. н. е. - 1200 г. пр. н. е.

Брегови и острови во Егејско Море - Крит, Киклади и Пелопонез, Кипар

Кикладска уметност

- идоли од мермер, редуцирана и крајно стилизирана форма,



Тауромахија, фреска

фронтална поставеност, со рудиментиран изглед.

Критска уметност:

арх.: палати што се обликувани со слободно поставување на формите и нивно поврзување, динамично, со фантазија;
 - разиграно поставување на помошните простории во однос на централната, со тераси и ходници што ги поврзуваат: палата на кралот Минос (лабиринт).

- **слик.:** без шема, слободни облици и форми на луѓе и делфини претставени во движење со јак колорит: „Крал на лилјаните“ луѓе и делфини во слободно движење;
 - декорација - сликани керамички вазни, слободно поставување на зооморфни и флорални облици.
скулп.: претстави на „Змиски божици“, керамички скулптури и вазни.

Микенска уметност:

- типично воено структурирана, одбранбена архитектура, мегалитски ѕидови (Киклопски);
 - основен архитектонски елемент е мегаронот (четвртеста сала од масивни камени блокови со огниште и столбови);
 - Атреева ризница (од масивни камени блокови со посебен влез „Лавовска порта“;
 - оружје од резбана слонова коска и метал (мечеве, штитови; копја; ножеви);
 - златен накит - златни погребни маски, златни пехари со релјефни сцени од лов.

ГРЧКА УМЕТНОСТ

1100 г. пр. н. е. - 700 г. пр. н. е.

Континентална Грција, Средоземје, Мала Азија, Египет, Сирија и Етрурија

Се надоврзува на уметноста на Египет и Азија, со употреба на познати облици и вештини, но ослободена од мрачни ритуали, страв и потчинетост;

- грчката уметност е хуманистичка, со основа во политеистичката религија во која боговите се прикажани како идеализирана човечка слика;
 - општеството е организирано во градови-држави, а трговската

размена предизвикува размена и развој на искуство, информации и достигнувања, што уметниците ги користат како плодно влијание во создавањето повеќе различни стилови и фази: архајски, преоден, класичен, елинистички.

арх.: вистински развој со урбанистички решенија на градовите, водоводи, споменици и светилишта;

- храмови: хармонични со едноставни, возвишени форми со столбови и кос покрив. Во однос на обликот на капителот има 3 стила: дорски (Партенон), јонски (храм на божицата Ника и Ерехтеон) и коринтски. Во внатрешноста се чувала скулптура на божеството;

- театри, непокриени со полу-кружно скалесто гледалиште за неколку илјади посетители.

скулп.: мермерни скулптури на богови и луѓе со идеализирана форма во природна и лежерна поставеност. Врвно мајсторство во изработката, изразот и пропорциите: Поликлет „Носач на копје“, „Милоска Венера“, Мирон „Фрлач на диск“, „Ника“ од Самотрака.

слик.: се развива во декорација на вазните и може да биде црно-фигурално и црвенофигурално.



Партенон, Атина

РИМСКА УМЕТНОСТ

330 г. пр. н. е. - 3700 г. пр. н. е.

Римска Империја: Апенински Полуостров, Европа до Дунав и Рајна, Средоземје, делови на Африка и Азија

Уметност на развој, владетели на стариот свет, освојувачи;

арх.: најголеми урбанисти, материјали: мермер, малтер, печена глина и создаваат: - палати - храмови (Пантеон) - терми - аквадукти (кај Пон ди Гар) - амфитеатри (Колосеум) - форуми - триумфални порти.

скулп.: -развој со изразито реалистичен карактер при прикажување луѓе и богови;

- психолошка анализа во претставување мермерни и бронзени глави, бисти и цели ликови на владетели и освојувачи: Цезар, Тит, Веспасијан...

- прикажување карактеристичност и особеност;

слик.: декоративно, со употреба на техниките: ал-секо или ал-фреско, енкаустика во илузионистичка претстава на простор, реалистична претстава на луѓе и богови: „Вила на мистерии“.

- префинети мозаици за украсување палати и храмови.



Колосеум во Рим

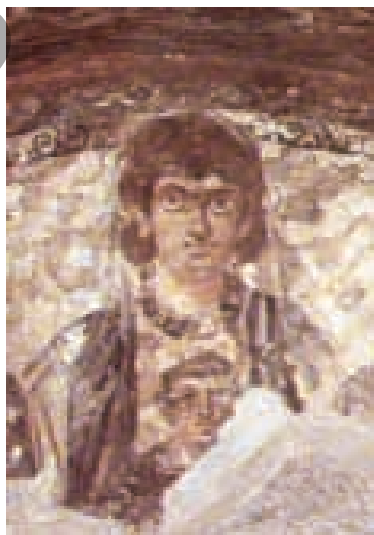
РАНОХРИСТИЈАНСКА УМЕТНОСТ

1 век - 4 век

Не е сврзана со народ или територија, туку со религија, а се простира на Блискиот Исток, Северна Африка, Сирија и Палестина

Уметност на катакомби (подземни христијански гробници со тесни ходници и ниши (катакомби во Рим, Неапол, Сирија, Мала Азија) како резултат на непризнаеноста на оваа религија и прогонувањето на верниците; - монотеистичка религија изразена со специфичен уметнички стил со симболичен, линеарен израз, со експлицитни претстави на религиозни ритуали и сцени од Библијата.

арх.: црква - базилика со олтар, столбови и сидови покриени со релјефи; крстилници, катакомби (подземни гробници). Обликот е преземен од римските судници, но приспособен за изведување ритуали;



Фреска, катакомба во Рим

- мотиви од Библијата претставени симболично (овчар со јагниња, гулаб, паун, риба, котва) со цел запознавање на неписмените верници со содржината на Светото Писмо.

слик.: (икони на дрво и метал) - илуминација на ракописи („Виенски генезик“-илустриран ракопис на Библијата).

скулп.: саркофази од мермер со реалистичен третман на библиски мотиви; скулптура на овчар - симбол на Исус Христос.

ВИЗАНТИСКА УМЕТНОСТ

6 век - 13 век

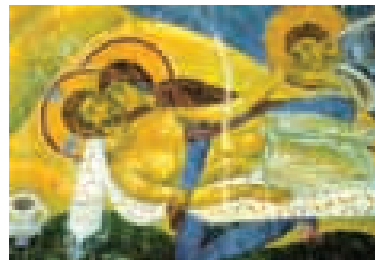
Центри се Константинопол и Равена, се простира во Македонија, Србија, Бугарија, Русија, Молдавија

Уметност на Источното Римско Царство;

карактер - дворска, империјална, луксузна уметност, свечена и декоративна.

арх.: основата на црквите е базиликална со употреба на купола („Света Софија“ во Константинопол, со особена доминација на внатрешниот простор, шарен мермер и мозаици со кои се обложуваат сидовите и подовите).

скулп.: -подредена на архитект. без монументални дела;



Оплакувањето на Христос, Нерези

- развој на декоративната скулптура - лакови, иконостаси, проповедници и крстилници од мермер; корици за книги, реликвии и кутии од слонова коска; **слик.:** врвот го достигнува во изработка на мозаици; сакрални и церемонијални теми; површински обликувани ликови на златни заднини со особена декоративност: цел - светите пораки да се доближат до неписмените верници („Св.Софија“ во Цариград, „Јустинијан и Теодора“ во Равена);

- доминира стилизацијата и издолжените скулптури со колористичко богатство во дводимензионалниот декоративен простор.

РОМАНСКА УМЕТНОСТ 1000 - 1250 г. од н. е.

Западна Европа

- презентација на стабилност, масивност, сила, едноставност, доминација на хоризонтала;

арх.: уметност со религиозен и профан карактер - цркви, манастири, но и феудални утврдувања, сидишта и феудални капели, камбанарии;

- црквите се во облик на латински крст, со аркади и столбови, со компактен и едноставен волумен (катедрали во Кантебери, Англија, капела на Карло Велики, Ахен, Св.Пантелејмон, Келн).

скулп.: обнова на камена скулптура, секогаш подредена на архитектурата и со декоративна функција - портали, капители на столбови и лаци од мермер со богата декорација - флорални елементи стилизирани до апстрактни форми;

- мотиви од реална и замислена фауна со симболичко значење



Портал на катедрали во Отен, Франција

(кентавр - желба, јагне - чистота, лав - сила);

- човечките ликови се строги, со вкочанет став, наративни претстави од Библијата). Целта е да украсат, но и да поучат;

- ликови вкочанети и примитивно прикажани во мермер, слонова коска и бронза.

слик.: - подредено на арх., сидно и декоративно, без потреба за реализам, туку илустрација на Библијата и декорација - боите го изразуваат нематеријалното: златна, сина, бела, црвена;

- илуминација на текстови и минијатури со орнаменти, украси.

ГОТСКА УМЕТНОСТ 1200 - 1400 г. од н. е.

Западна Европа

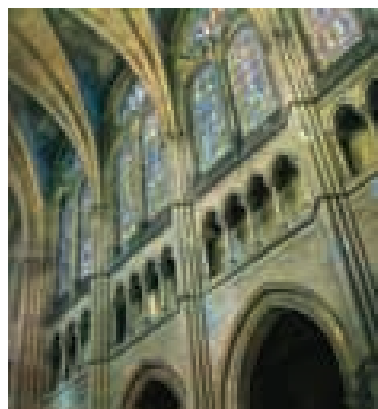
- Доследен и логичен градежен систем со кој е овозможена градба на високи и елегантни катедрали со остри и витки облици, стремеж кон небото (доминација на вертикала, внесување светлина со што се добива една „нематеријална“ архитектура);

- катедралата како синтеза на сите уметности - сликарство, скулптура, музика подредени и интегрирани во целокупниот впечаток на возвишеност и духовност;

- употреба на низа нови арх. решенија - ребрест свод, прекршен лак, потпорни столбови (катедрали: Нотр - Дам во Париз, Миланска катедрали, Катедрала во Рејмс, Шартр);

- палатите се мини утврдувања, а во Италија се со фасади украсени со столбови, лаци, орнаменти (палата Векио во Фиренца, Дуждева палата во Венеција).

скулп.: грандиозна, монументална, со вити елегантни форми доживува процут со изработка на детали од декоративни лакови, столбови, олтари, проповедници од мермер; релјефи и полни ликови на Богородица и Христос, апостоли, светци и владетели со кои се украсуваат порталите, со издолжена форма, вертикална доминација („Богородица од Париз“, Нотр - Дам; портали на катедрали во Чартес, Рејмс со богатство на скулптури во камен; неписмените верници.



Катедрала во Чартес

слик.: доминира витражот како илустрација на Библијата за неписмените, со огромни димензии и филигранска прецизност во изведбата, интензивни бои;

- сцените со личности се едноставно, но јасно композирани;
- уметност на таписерија со која се украсуваат замоци, често со полски и дворски сцени, со елегантни и вкочанети силуети.

РЕНЕСАНСА

15 век - 16 век

Западна Европа

- Нов поглед на свет, со централно место на човекот во него
- ренесанса = преродба на целокупниот средновековен дух и култура со желба за обнова на античкиот идеал за убавината.

арх.: рамни и јасни линии, полукружен лак, столбови и купола; едноставни и хармонични облици, приземни и достоинствени: Брунлески - катедрала „Паци“, Алберти - палата Ручелај, Браманте - „Св. Петар“ во Рим;

- архитектурата е сообразена со пропорциите на човечкото тело.

скулп.: желба и тенденција кон реалистички третман и презентација на хармонија и комплетност;

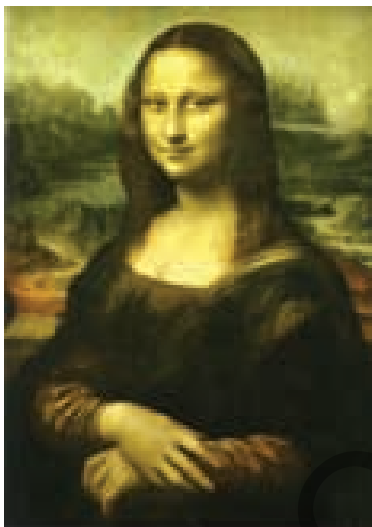
- релјефи од бронза со сцени од Новиот и Стариот завет;

- бронзени коњанички скулптури;

- мермерни скулптури, скулптури од глина со глазура.

слик.: невиден развој - се отвора перспектива, се проучува анатомијата, реалистична претстава за човекот и светот околу него;

- психолошка анализа на претставените личности и ликови;



Леонардо да Винчи: „Мона Лиза“, масло на платно

- совршенство во претставувањето на пропорциите, карактерот, просторот и деталите; се јавуваат уметници типични претставници на ренесансниот дух:

- Леонардо да Винчи, научник и сликар кој е особено афирмиран, претставува мир и стабилност, а неговиот стил е познат како сфумато (сликање низ магла);

- Микеланџело Буонароти, архитект, скулптор, сликар, харизматичен и енергичен, претставува движење, сила и монументалност;

- Рафаело Санти, неговото дело е претстава на рамнотежа, материјализација и хармонија.

БАРОК

17 век - 18 век

Западна Европа

Патетична раздвиженост, раскош, сила, многу детали во обликувањето на накитена и помпезна декорација;

филозофски поглед на светот, кој сака да ја изрази бесконечната динамика и раздвиженост.

арх.: помпезни, разиграни форми во конструкцијата и декорацијата на цркви, фонтани, плоштади;

- конфронтација на разум и страст, склоност кон движење и контраст, неочекувано ситилно, живоотно;
- замоци и палати со монументални димензии, широки прозорци, огледала, скапоцен мебел, сликани сводови.

скулп.: неделива од архитектурата, динамична со доминација на дијагонала, реалистични претстави на старци, жени, деца; нема остра граница меѓу скулптурата, архитектурата и сликарството - сè е подредено на илужијата во претставувањето на сцената.

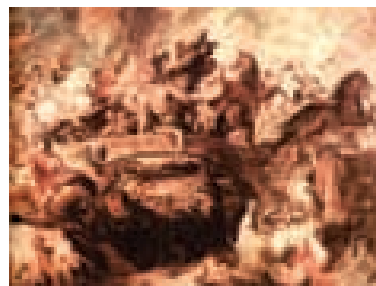
слик.: - претераност во динамиката и облиците; слободно распоредување на елементите, желба да се претстави бескрај, контраст и немир, драма;

- реалистичен третман (како документарен психолошки фотограф) во претставувањето обични луѓе, продлабочување;

- контраст светло-темно, драматични сцени, смисла за материја и прецизни детали;

- оживување на античкиот свет. Претставници:

Рубенс, Веласкез, Халс, Рембрант, Бернини.



П. Рубенс, „Борба на амазонки“, масло на платно

КЛАСИЦИЗМ
19 век

Западна Европа

- Враќање кон природата, кон идеалната форма и динамика - враќање кон античките основи, одушевеност од сообразност, мир, хармонија;
- геометриска апстракција и антички форми, статичност и фронталност.

арх.: копирање антички храмови и преземање градежни и декоративни елементи од нив;
- монументалност и строгост.

скулп.: потрага по јасна и чиста форма, со нагласена пластичност, студии правени според антички скулптури наместо според живи модели;

- желба за статичност, без индивидуални туку со типски движења;

- безживотност и стерилност.

слик.: статичност, прецизност, „замрзнати“ движења во претставувањето антички теми, но во затворен „сценски“ простор што асоцира на театар.

Претставници: Канова, Ж. Л. Давид, А. Гро, Енгр.



Ж. А. Гро: „Грабнување на Сабињанки“, масло на платно

РОМАНТИЗМ
19 век

Западна Европа

- Возбуда, будење на сензибилност кај гледачот со исклучителни мотиви, облици и бои;
- свежи идеи и идеали, емоции;
- афинитет кон непознатото и далечното, а посебно и необично.

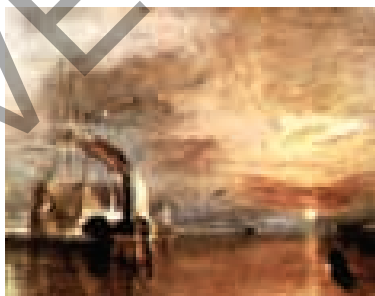
арх.: копирање на претходните стилови.

слик.: најголем дострел во однос на сите други уметности;

- склоност кон драма, битки, бродоломи; борби, убиства, приказани со неверојатна спонтаност и животност;

- слобода во третманот и потегот во сликањето портрети, митолошки сцени или пејзажи;

- контраст на светло-темно, топло-ладно, движење-статичност;



В. Тарнер: „Последно патување“, масло на платно

- критика на општеството со прикази на пороци, луѓе на работ на егзистенцијата;

- прикажување поетска вистина, сетилност и суровост. Уметнички стил кој се стреми кон идеално и посебно.

Претставници: Ж. Л. Давид, Т. Жерико, Ентр, Домие, Делакроа, Гејнсборо, Гоја.

РЕАЛИЗМ
середина на 19 век

Западна Европа

- Уметност како социјална критика;

- го претставува современиот реален свет без религиозни, историски и митолошки теми;

- Курбе: „Слика е облик на времето како го гледа уметникот“;

- уметност како документ за реалноста, но виден преку призмата на остра сатира;

- сликарот треба да измисли нов сликарски јазик, сликата, потезите треба да се реални како и објектот што го претставуваат;

- желба за природност, но и достоинственост во прикажувањето жанр-сцени;

- откривање на фотографијата; желба за објективно претставување на реалноста што создало



Ж. Ф. Миле: „Работа во поле“, масло на платно

портретни студии, живи и впечатливи;

- добра уметност е таа која го прикажува животот реално, а со тоа и вистинито;

- критериумот за вистинитост е совпаѓање на сликарските сцени со сцените од животот.

Претставници: Г. Курбе, О. Домие, Е. Мане.

ИМПРЕСИОНИЗАМ 19 век

Западна Европа

- Прво големо авангардно движење;
- уметниците им даваат примарно значење на бојата и светлината, а формата се растопува во сликарската фактура;
- користење краток (импресионистички) потег;
- претставување чист и јасен колорит, светлина и атмосфера и нејзин одраз на предметите и околината;
- сликање мотив, во природа надвор од ателјеата;
- еден мотив (објект) се слика во различни делови на денот со цел да се претстави играта на светлината и бојата;
- се користи оптичко мешање на боите, со што сликите се претставуваат со богата и разновидна сликарска фактура;
- интересирањето е насочено и кон претставување портрети и



К. Моне: „Катедрала во Руан“,
масло на платно

човечки фигури, каде формата се запоставува во однос на атмосферата;

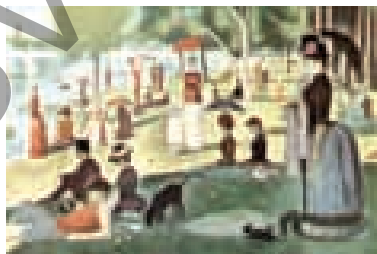
- доминација на површината над формата;
- желба да се стопи мотивот со атмосферата.

Претставници: К. Моне, О. Реноар, Е. Дега, К. Писаро.

НЕОИМПРЕСИОНИЗАМ (поинтилизам) 19 век

Франција

- Настојување да се открие сликарски метод, заснован врз искуствата на импресионистите;
- желба за совршен, „научен“ пристап во користењето на сликарските постапки и методи;
- инсистирање на сликарство на чисти бои, со желба, гледајќи ја сликата, окото да го повтори процесот што го изведува природно;



Ж. Сера: „Недела на островот Гранд Жате“, масло на платно

П. Синјак: неоимпресионизмот објаснува метод на сликање што овозможува доминација на колорит, светлина и хармонија;

1. оптичко мешање на чисти пигменти;
2. одвојување различни елементи (локална боја, боја на осветлувањето и нивна интеракција).

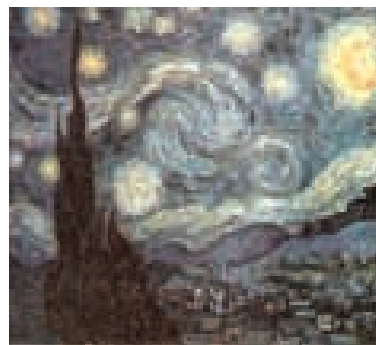
На платното се поставуваат боите што се наоѓаат во природата разложени на составните делови во вид на точки, а нивното мешање се врши во црнката на окото онака како што одредил сликарот. Целата површина на сликата е растреперена и формите се растопуваат во просторот.

ПОСТИМПРЕСИОНИЗАМ 19 век

Франција

Ги користат искуствата на импресионизмот:

- краток потег;
- сјаен и јасен колорит;
- сликање мотиви од екстериер, пејзажи, природна осветленост; Истовремено создаваат свој сликарски став и израз.
- Пол Сезан (1839 - 1906): уметност како конструкција, ја зацврстува растопената импресионистичка форма заснована врз начелото дека сè во природата е обликувано врз основа на 3 геометриски тела - топка, цилиндар и пирамида; истражува нови методи и начини на гледање, но ги подведува на критика на разумот.



В. В. Гог: „Свездена ноќ“,
масло на платно

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

134

- **Пол Гоген** (1848 - 1903) - го отфрлува тридимензионалниот третман, инсистира на површински колористички односи со што навлегува во подрачјето на декоративноста;

- предметите се површински со изразена контурна линија, што често е елемент на моделирање;
- бојата е основен ликовен елемент, заситена интензивна, богата со најбитната изразна функција;
- симболичкото значење на бојата е примарно.

- **В.В. Гог** (1853 - 1890) - особена изразна сила и типична претстава на личен израз;

- индивидуалност како основа на духот на новото време;
- авторитативен цртеж, со совршена и прецизна организација на формите како контраст на екстатичните потези и колористични односи;
- рационалност, чиста експресивност во употребата на боите и нивното дејство.

СИМБОЛИЗАМ 1880 година

Интернационален
(најмногу во Франција)

- Литературно и артистичко движење што делумно е реакција на реализмот и импресионизмот;
- го претставува имагинарниот свет, свет на идеи, соништа и емоции;
- предвесник е на експресионизмот и надреализмот;
- симболични вредности на форми и бои во синтетички-декоративен израз.

Претставници: Шагал, Гоген, Моро, Мунк, Редон.



М. Шагал: „Автопортрет со седум прсти“, масло на платно

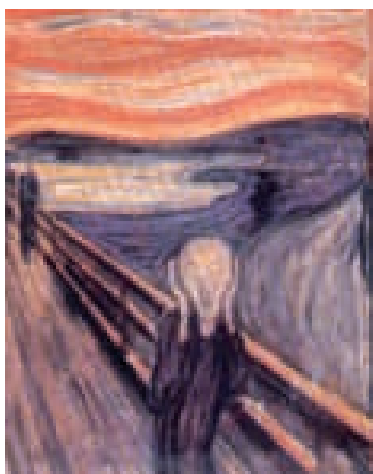
ЕКСПРЕСИОНИЗАМ 1905 - 1920 година

Германија и Австрија

Основна цел била да се изразат емоции и чувство за подлабока реалност преку динамични потези со четка и издолжување на облици и бои.

Две главни групи: - „Мост“ и „Син јавач“

- драматични сцени, полни со болка, страв, динамика и немир;



Е. Мунк: „Врисок“, масло на платно

- ликовна форма што се пренесува на психолошката содржина на сликата;

- крут, прецизен, остар цртеж и агресивна боја.

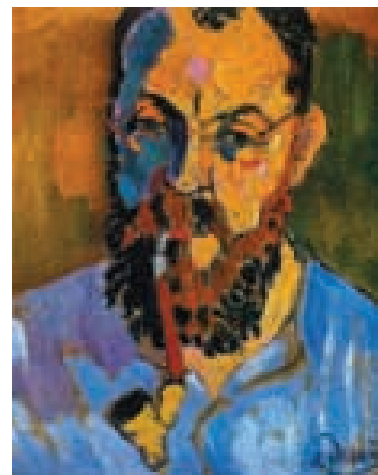
Претставници: Хекел, Кандински, Кокошка, Колдвич, Марк, Нодле, Шиле.

ФОВИЗАМ 1905 - 1910 година

Франција

- група уметници „Диви животни“ чии творби се карактеризираат со јаки бои и моќни потези;
- сликарство што предизвикало големи контроверзи;
- за разлика од германските експресионисти, нивните дела се со позитивни емоции;
- сакаат да обноват чисто сликарско доживување и се заинтересирани за црнечка уметност;
- чиста боја, линија, експресија, без моделирање, со силни потези на четката.

Претставници: Дерен, Ван Донген, Дифи, Матис, Вламенк.



А. Дерен: „Портрет на Матис“, масло на платно

ФУТУРИЗАМ 1909 - 1914

Северна Италија

- движење основано од поетот Маринети;
- следбениците го избегнуваат минатото и наместо тоа го слават динамизмот на времето на машините и градскиот живот;



У. Бочони: „Континуитет на формите во просторот“, бронза

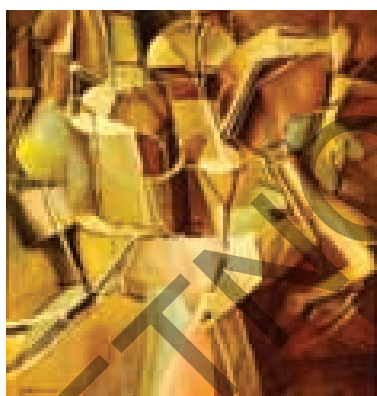
- објавуваат агресивен манифест со цел да шокираат и повикаат на протест;
- под влијание на поинтилизмот, а потоа и на кубизмот го потенцираат движењето, го величаат технолошкото време и бараат да се укинат границите меѓу уметноста и животот.

Претставници: Бала, Бочони, Кара, Северини.

ДАДАИЗАМ 1915 - 1922 година

- Меѓународно движење, се проширило во Цирих, Берлин, Хановер, Париз, Барселона, Њујорк.

- Движење што го нагласува апсурдот на сè во светот;
- потекнува од разочарувањето во светот во кој војната, сиромаштијата и стравот се секојдневје;
- користи неуметнички средства со кои го нагласува случајното, нелогичното и несвесното;
- Реди-мејд објекти како протест против секој разум и емоции;



М. Дишамп: „Премин на Дева Марија во невеста“, масло на платно

- готови објекти се користат за уметнички цели: Дишамп изложува готов писоар од продавница со наслов „Фонтана“;
- уметноста е идеја, процес, концепт; се создаваат асамблажи (тридимензионални колажи од отпадни материјали);
- го користат случајот за создавање уметнички дела.

Претставници: Арп, Бам, Дишамп, Ернст, Пикабија, Швитерс.

КУБИЗАМ 1907 - 1920

Париз

- Анализа на формата под влијание на Сезан, со натамошно расчленување и деконструирање;



П. Пикасо: „Жена во сина облека“, масло на платно

- желба да го внесат елементот на време во своите дела, па затоа ги сликаат портретите како да се спој на повеќе слики на една површина;
 - груби фугури, без длабок простор, доминира површината;
 - природните форми одново се конструираат според желбата и визијата на уметникот;
 - 1. аналитички кубизам (строгиот облик, редуцираната боја, линијата и светлината доминираат);
 - 2. синтетички кубизам (разложениот предмет повторно се обликува на нов начин, форма и боја).
- Овој стил го разбива табуто на предметната реалност со тоа што формата и просторот ги обликува наполно слободно. Во историјата на уметноста претставува стил што се надоврзува на конструкцијата на формата, но ја надградува со сопствено, индивидуално гледање на уметникот.

Претставници: Брак, Пикасо, Грис, Леже.

БАУ ХАУС
1919 - 1933 година

ГЕРМАНИЈА - Вајмар, Десау, Берлин

- Влијаел на Германска уметничка школа што смета дека за вистинско ликовно образование секој студент на уметност треба да се запознае со архитектурата, уметноста и дизајнот;
- крајна цел е употребната вредност на предметите со што ќе се продолжи квалитетот на животот;
- принципи на образование и творештво засновани врз воодушевување од геометријата и механиката;
- „Обликот и бојата содржат елементи на јазик доволен да изрази емоција“ - Кандински.
- „Уметноста не го претставува видливото, таа прави нешто да стане видно“ - Кле.

Претставници: Кандински, Гропиус, Кле, Мохоли-Наги, Феинингер.



П. Кле : „Секундарни принципи“,
масло на платно

КОНСТРУКТИВИЗАМ
1917 - почетните 1920 години

Русија

- Геометриско движење во апстрактната уметност;
- уметникот како архитект што го поврзува материјалот и интелектуалното;
- дематеријализирани волумени, кои со помош на сложени конструктивистички механизми олицетворуваат обединување на скулптурата, сликарството и архитектурата;
- просторот и времето се единствени облици на живот; (се негира масата, затворен простор);
- просторот и времето се основните стожери на конструктивизмот, а тридимензионалните конструкции се илустрации на математички формули.

Претставници: Родченко, Степанова, Татлин, Лисицки, Габо, Певснер.



Н. Габо : „Конструкција во простор“,
метал

СУПРЕМАТИЗАМ
1913 - 1920 година

Русија

- Основач е Казимир Малевич кој ги објавил своите есеи во книгата „Необјективниот свет“;
- тенденција да создаде вокабулар на геометрички облици независни од визуелниот свет, што го изразуваат чистото артистичко чувство;
- во секоја форма има внатрешна содржина, условена од принципот на внатрешна нужност;
- формата се ослободува, со поетска интуиција;
- сетилното дејство на бојата претставува реалност во уметноста;
- супрематизмот е непредметно претставување на чиста визуелна енергија.

Претставници: Малевич, Кандински.



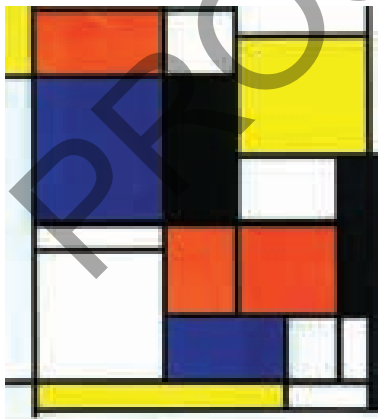
К. Маљевик:
„Супрематистичка композиција“,
масло на платно

НЕОПЛАСТИЦИЗМ (Де Стијл) 1917 - 1930 година

Холандија

- Движење создадено и промовирано од Мондријан и Ван Дуисбург за да промовира употребување геометриски апстрактни форми и примарни бои. Се заснова на идејата за универзална хармонија;
- идејата дека целиот свет може да се претстави со заеднички именител, а тоа се правите линии и примарните бои, плакатно насликани;
- заедничката основа на светот (правите линии и основните бои) треба да претставува и основа во сликарството;
- суштина во претставувањето различни идеи се композициските односи и пропорции, а не груб реализам;
- желба за објективност во сликарството, архитектурата и дизајнот со строгост и едноставност.

Претставници: Ван Дуисбург, Мондријан.



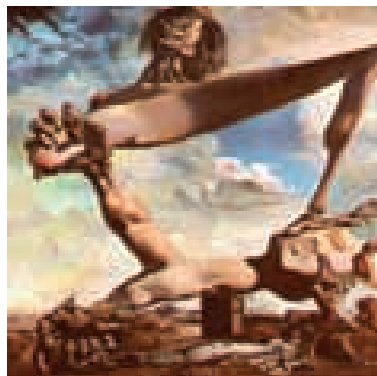
П. Мондријан: „Композиција“,
масло на платно

НАДРЕАЛИЗАМ 1924 - 1940 година

Главно Париз

- Произлегува од поезијата и ја застапува идејата дека надреализмот е чист психички автоматизам;
- слики како производ на случајност;
- се заснова врз истражувањата на Фројд за симболичкото значење на сонот како реалност од другата страна на свеста;
- желба да се ослободат гледачот и уметникот со проучување на светот на потсвеста и сонот;
- визуелно соединува две појавни реалности без да го напуштат искуството на обичен гледач;
- под влијание на психоаналитичките теории на Фројд уметниците прават напор да се проучат и претстават несвесните слики кои се најчисти и најискрени, без корекција на разумот;
- реалистичен третман во прикажувањето надреални форми и простори.

Претставници: Шагал, Дали, Џакомети, Ернст, Миро, Де Кирико.



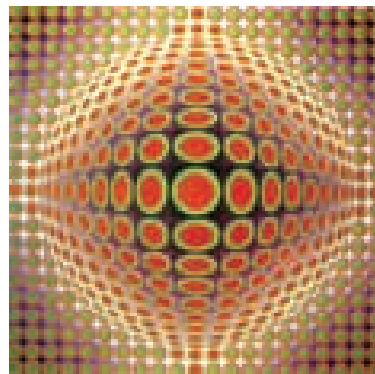
С. Дали: „Претчувствување граѓанска
војна“, масло на платно

ОП - АРТ 1950 - 1960 година

Меѓународен стил

- Скратено име за оптичка уметност;
- се однесува на геометриска апстрактна уметност што манипулира со визуелниот одговор на гледачот и создава илузија за движење;
- често се користат теории на психологијата на перцепцијата за да го постигнат тој ефект;
- комбинација на геометриски форми и обоени полиња.

Претставници: Вазарели, Рајли, Алберс, Сото.



В. Вазарели: „Композиција“,
масло на платно

АПСТРАКТЕН ЕКСПРЕСИОНИЗАМ 1940 - 1950 година

САД

- Уметници кои создаваат големи платна, со драматичен апстрактен третман;
- 1. „Акционо сликарство“
- сликарство на момент, широки потези, доминација на тест и динамика;



Ц. Полук: „Композиција“,
масло на платно

„Сликаство на боено поле“ - широка примена на боја и се однесува најмногу на употребата на асоцијативна карактеристика на боја;

- се заснова врз длабок аналитички пристап чии ефекти се применуваат во реализација на боени површини со особена фактура и живост;

- сликата се отвора во сите насоки и претставува презентација на сите карактеристики на бојата (интензитет, фактура, валерски вредности, контраст);
- форматите се големи со цел визуелната порака да го опфати гледачот, тој, буквално, да влезе во неа.

Претставници: Де Кунинг, Мотервел, Њуман, Ротко, Тоби, Полук.

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ 1960 - 1970 година

САД, Велика Британија и Италија

- Се користат неуметнички идеи во уметничка акција;

- често е протест од социјални, културолошки, филозофски аспект, изразен во вид на уметнички перформанс;

- се користат фотографии и текстови да го документаат настанот, или да покажат идеи;

- дематеријализирана уметност, укинувањето на класичното уметничко дело за сметка на вредноста на времето и процесот на создавање;

- се дава примат на тоа дека идејата е главна и основна, а не мајсторството во создавањето на делото.

Претставници: Арнат, Лонг, Кошут, Хаки, Бојс.



Ј. Кошут: „Една и три шапки“

КИНЕТИЧКА УМЕТНОСТ 1960 година

Меѓународен стил

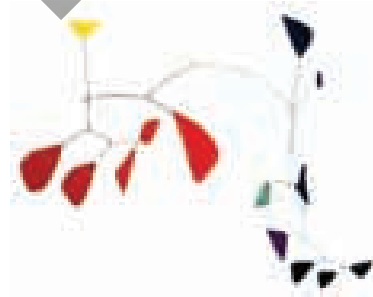
Користење неуметнички средства во создавањето реална движечка скулптура (често се користат современи технологии - струја и механички системи);

1. формата на овие скулптури често е сложена, комплицирана со неочекувани поврзувања на предметите со цел да се добие движење;

2. едноставни и чисти облици што се движат од струење на ветерот од сопствената тежина;

3. внесување простор во и со скулптурата со што се постигнува леснотија и природност.

Претставници: Бури, Калдер, Тингли.



А. Калдер: „Мобил“, метал

ЛЕНД - АРТ 1960 - 1980 година

Америка и Велика Британија

- Уметност во која уметниците интервенираат директно во природата и својот уметнички белег го остваруваат во екстериерот;
- медиум и материјал во нивните дела е природата;

- доказ за тие дела се фотографии, често комбинирани со мапи, скици, текст итн.;

- се изложуваат скулптури од природни форми во галерии;

- фотографиите и скиците се потврда за постоењето на делото кое често е создадено во далечни и непристапни места во природата или трае само одреден временски период (Крис-



Кристо: „Во трка по модата“, платно и метал

то, „Пакување на Рајстагот“) сметаат дека вистинското дело треба да биде природно и да ја вклопи авторовата идеја во околната средина.

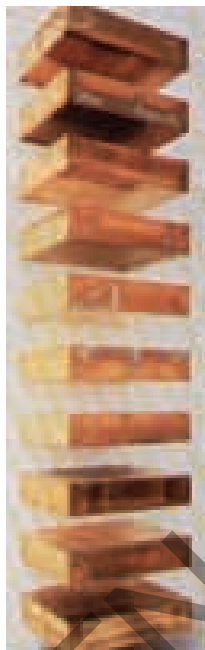
Претставници: Кристо, Лонг, Фултон, Поенхајм, Смитсон.

МИНИМАЛИЗАМ 1960 - 1970 година

Главна во САД

- Интелектуален вид уметност што содржи привидно малку ликовни елементи, со што гледачот се поттикнува да ги проучува повнимателно формалните елементи на делото;
- делата често се строго геометриски и вклучуваат повторувања на идентични објекти;
- цел на строгиот минимализам во користењето на ликовните елементи е да ја отвори содржината за анализа.

Претставници: Андре, Џуд, Морис.



Д. Џуд: „Без наслов“, комбинирана техника

ПОП-АРТ 1950 - 1960 година

САД и Велика Британија

- Критика на западното потрошувачко општество и начин на живеење;



А. Ворхол: „Мерилин“, сито-печат

- вклучува јасен и чист свет на реклами, концерти, филмски ѕвезди, комични стрипови и популарна забава;
- користи често мултиплицирање на формите со што нивното значење се истрошува во безличното множество;
- користи секојдневни употребни предмети, презентирајќи ги на начин на уметничка креација.

Претставници: Ворхол, Лихтенштајн, Хокни, Олденбург.

ПЕРФОРМАНС (и хепенинзи)

од 1980 год. до денес
Меѓународен стил

- Овој облик на уметност е во блиска корелација со театарската изведба, но обично не вклучува заплет или смисла на драма;
- често се користи да создаде политички ефект, да користи актуелни современи идеи на урбано живеење, изнесува филозофски став често со нестандардни визуелно-уметнички средства, односно со движење, звук, акција.

Претставници: Арнат, Брисли, Гилберт и Џорџ, Нитш.



Флуксус: „Хартиен концепт“, комбинирана техника

НОВА ФИГУРАЦИЈА 1960 - 1970 година

Критика на човековата егзистенција во современото општество, оптоварено со социјални и политички проблеми;

- ликовните манифестации не се сврзуваат за реалистични импресии, туку се фокусираат на општествената состојба и свест;

- основа се искуствата на надреалистите и експресионистите, но со употреба на нетипични материјали во конструкцијата на делата: песок, земја, слама;

- преовладува интересирањето за слободната, неограничена експресија, со примитивно изведен цртеж, особено доминантна и груба фактура на сликата од каде го добила и името - груба уметност;

- човечките фигури се деформирани, со изобличени ликови, крајно експресивни.

Претставници се: Дибифе, Ф. Бејкон, П.Алешински.



Дибифе: „Крава“,
комбинирана техника

НОВ РЕАЛИЗАМ 1960 - 1970 година

Желба да се испитаат границите на уметноста со радикални акции. Да се рedefинира односот кон уметноста не само на општеството, туку и на самите уметници. Во оваа смисла е:

- сликањето на И. Клајн, тела на девојки наместо со вистински четки, се оставаат отпечатоци на платното што станува слика;

- претставување празнина со редукција на визуелното богатство и користење на само една боја (т.н. монохромии);

- протест против целосната механизација на општеството со создавање сложени механички скулптури од отпадаци и железо на Тингели;

- скулптури добиени со едноставно пресување метален отпад на Ц. Балдачини;

- влијанието на логиката на дадаистите со ново видување во создавањето на делата што се состои од акумулирање на објектите, како во делата на Арман со што се дава тежина на процесот на мултиплицирање во општеството и во животот, желбата за квантитет, а не квалитет.



Арман: „Акумулација на вентилатори“,
асемблаж

ХИПЕРРЕАЛИЗАМ 1970 година

Меѓународен стил

Секојдневјето издигнато на пиедесталот на уметност, но не како романтично сеќавање, туку како остра критика.

Во сликарството уметниците достигнуваат техничко мајсторство во прикажувањето сцени од секојдневниот градски живот: продавници, улици, луѓе на натпревари, концерти, во градина итн. Целта е да се покаже реалност пореална од реалноста, (непостојна, фикција), односно пак да го натераат гледачот да се сврти кон секојдневните случувања.

Скулптурите се изработуваат од различни материјали, а претставуваат хиперреалистични претстави на луѓе во продавници, на улица, со природни димензии, со вистинска облека, вистински додатоци (колички, чанти, обувки).

Се доведува во прашање целиот вредносен систем на запад-



Д. Хенсон: „Купувачи“,
комбинирана техника

ната култура со соочување со нејзините типични примери.

Претставници: Д. Бурен, Д. Хенсон, Џ. Де Андреа.

НЕОЕКСПРЕСИОНИЗАМ 1975 - 1980 година

Германија

Овој уметнички стил е инспириран од делата на групата „Мост“ (Кирхнер, Хекел, Шмит - Ротлуф).

Силните емоции претставени на слики во маслена техника ја претставуваат осаменоста, изолацијата во актуелниот свет. Платната презентираат јаки, контрастни бои, нанесени со груби, агресивни потези.

- Г. Баселиц во своите емотивно насликани човечки фигури оперира со современото фигуративно и апстрактно сфаќање за уметноста - на глава свртените портрети претставуваат идеја дека фигурата е само еден од аспектите на реалноста.

- А. Кифер во своите пејзажи на платно додава вистински материјали (слама, трева), а често



Г. Баселиц: „Голем портокал“,
масло на платно

се базира на емотивното колективно минато.

Претставници: Г. Баселиц, М. Лупертс, А. Кифер.

ОБЈЕКТИ 1980 година и натаму

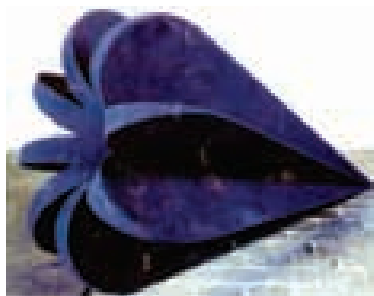
В. Британија, Франција, Германија, САД

Тоа не е посебен уметнички стил, туку начин на изразување на современите уметници. Иако во однос на изгледот се тридимензионални, со што упатуваат на скулптура или релјеф, познати се како објекти затоа што во себе често вклучуваат и готови предмети од секојдневниот живот, но се ставаат во нов, поинаков концепт.

Уметниците го имаат и искуството со перформанси, концептуални дела.

Го прошируваат значењето и формите на скулптурата со тоа што создаваат облици од различни материјали (дрво, слама, восок, пигмент), но и ги поставуваат во сосема нов контекст - не како самостојни скулптури, туку во сооднос со околината, средината и другите елементи во неа.

Претставници: Р. Дикон, А. Капур, Џ. Опи, Џ. Кунс.



А. Капур: „Без наслов“,
комбинирана техника

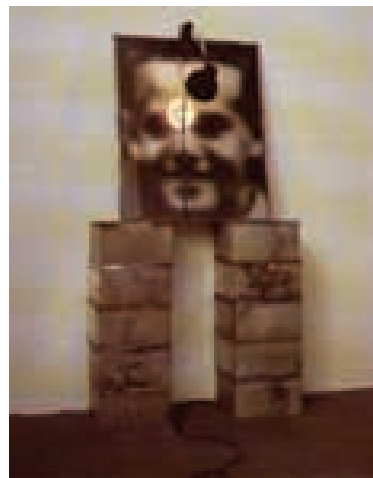
ИНСТАЛАЦИИ 1980 година и натаму

Ова е заедничко име за сите начини на изразување што се остваруваат во просторот и каде новосоздадениот амбиент е носител на идејата на уметникот;

- уметничките инсталации се јавуваат како протест на уметниците на крајот на 20 век да се изразуваат само во еден медиум или во еден визуелен облик. Поаѓајќи од сложеноста, повеќезначноста на современиот живот, тие создаваат непосредност, несигурност, променливост. Тие не создаваат илузија на друг простор и време, туку го интензивираат постојниот;

- се користат фотографии, вештачка светлина, вистинско овошје, различни алати, готови слики на други уметници, телевизори, сопствени скулптури, слики, технички уреди и сето тоа што е погодно да се создаде амбиент во кој идејата на авторот ќе се оствари.

Претставници: Н. Џ. Пајк, М. Јетелова, К. Болтански, Р. Хорн.



К. Болтански: „Архива“,
комбинирана техника

Естетиката (грч.) е наука за сетилната перцепција; Во потесна смисла, наука за убавото;

Лексикон на странски зборови и изрази - Вујаклија Просвета 1980

Естетиката е филозофска дисциплина која го анализира, испитува и објаснува поимот на естетското во светот во кој живееме. Како научна дисциплина се занимава со анализа на појавите и утврдување на поими кои опстојуваат во повисоките духовни сфери на секојдневниот живот.

Естетиката ги прецизира и ги воспоставува критериумите според кои се проценува вредноста на уметничкото дело. На некој начин, нејзината актуелност заостанува зад етичките, онтолошките и гносеолошките аспекти на реалноста.

Но, естетиката е во состојба да оствари многу важна цел: - да го преработи и подготви мислениот материјал за длабоки онтолошки зафати;

- од аспект на уметноста поимите ништо и нешто се различни од стандардното толкување. Уметноста им дава цврста основа и материјал за различност: секојдневните бесмислени случки, небитни ситници во естетски контекст се - ништо. Тоа што е осмислено, обоено и исполнето со идеја е нешто - самото уметничко дело.

Уметноста е поставена пред задача да открива и создава светови, а не само да биде убава - да се каже за една Леонардова „Мона Лиза“ дека е само убава, просто е навреда. Таа е многу повеќе од тоа - цел еден свет, претворање на идеална мож-

ност, која води до физичка реализација.

Естетиката има задача да ја проучува структурата и начинот на постоење на уметничкиот реалитет.

Естетиката го анализира односот на духот и материјата во уметничкото дело. Без духовното, материјалното се преобразува во просто физичко постоење, камен без смисла, акустички дезорганизиран и празни звучни дразби, збрка на визуелни податоци, безброј индиферентни букви. Без духовното на едно платно, линиите и боите би постоеле како независни ентитети, случајности.

Од друга страна, духовното без материјалното би се изгубило, не би имало во што да се покаже, да се искаже и претстави, освен во субјективната свест без можност за комуникација.

Естетиката е упатена и сврзана за еден филозофски систем и мора да:

1. ја испитува структурата (градбата) и
2. начинот на постоење на естетскиот предмет - уметничкото дело.

Преглед на естетската мисла низ вековите:

Питагорејство - прв пример на естетичка теорија

Учење на грчкиот филозоф, математичар и астроном од Самос Питагора (580 - 500 г. пр.н.е.) и на неговите ученици.

Се состои од религиозни, етички и политички ставови со строго уреден начин на живеење (воздржливост, молчење, верност, авторитет на учителот).

Од нив потекнува учењето за броевите како основа за сè што постои - броевите се темел на целиот свет и вселената и сè што е создадено е под влијание на соодветни броеви.

- Хармонија на сфери, или музика на сфери - сфаќање дека човечката музика (прва меѓу уметностите што овозможуваат естетско чувство) е само имитација на хармонијата што владее меѓу небеските тела.

Сократ (470 - 399 г. пр.н.е.) - создал систем што се состои во тоа дека идеите се развиваат од духот на ученикот, со тоа што тој со вешто поставени прашања, сам доаѓа до поимот што му го објаснува учителот.

За Сократ човекот е суштество кое ќе се најде себеси со анализа на реалниот човечки живот, а не со проучување на вселената. Желба да се осознае што е вистинска добрина во личен и социјален живот, концентриран на морални начела.

Сократ е основач на филозофијата, во буквална смисла - желба за мудрост и како да се дојде до неа. За него филозофијата е уметност на расправа со која се доаѓа до сознанието.

Во естетските анализи непосредно се насочува кон прашањето што е убаво суштински, а не само појавно.

Платон (427 - 347 г. пр.н.е.)

Платонизмот е систем што претставува врв во грчкото филозофско размислување - идеја како логична претпоставка која искуството ја потврдува (на пример, експеримент, или ја

отфрла со експеримент, мерење).

За Платон секој природен закон е само со мерење потврдена идеја;

Мерењето за Платон не е постапка со цел да се добие целокупен број на некоја работа, предмет, процес, туку рационално одредување на уметноста - ги спојува идејата за функција со идејата за класификација и поделба (обединува идеал на мудроста со практична вредност). Убавината е највозвишена идеја што е единствена и непроменлива.

Платон самата убавина ја поистоветува со добрината на животот посветен на правда, обединет со мудроста на филозофското сфаќање.

Уметноста се развива од борба со природата и импулсот за стремеж кон божественото - вештина да се создаде убаво со мерење на односот кон доброто.

Дела: „За љубовта“, „За убавината“, „Држава“.

Аристотел

Аристотел (384 - 322 г. пр.н.е.) е најголем и најсестран антички филозоф, ученик на Платон и основач на перипатетичка школа. Неговата критика на Платоновата теорија на идеите се смета за материјалистичка критика на идеализмот.

Тој смета дека природата е разумна и праведна, со реално и оправдано поставена хиерархија. Формата (нематеријалната идеја) и материјата се неразделни начела од кои се состои сè.

За Аристотел уметноста не произлегува од совршени небески односи, нити од стремежот кон безвременската убавина,

туку од скромно имитирање и копирање на природата.

Уметноста е резултат на човечкото создавање според образецот на божественото создавање. Уметноста се натпреварува со природните процеси, а Бог е првиот двигател на Природата.

Аристотел ја споредува формата (исполнувањето) со будност, а материјата (потенцијалност) со спиење. Уметникот својата идеја за самоисполнување ја остварува во некоја материја.

Уметноста се разликува од реалноста по тоа што елементите во неа се организирани во посебен систем. Се занимава со проблемот на државата (зоон политикон - човек).

Дела: „Физика“, „Етика“, „Органон“, „Поетика“, „Метафизика“...

Плотин

Плотин (204 - 269 г. пр.н.е.) развива теорија со посебни тенденции од аспектот на испитување на душевната енергија во состојба на занес и фантазија, за признавање на убавина на естетски елементи.

Конвенционалната дефиниција: Убавината е хармонија не е доволно добра. За него убавина е тоа што го сакаме, поистоветувајќи го убавото со предмет на желбата. Тој смета дека душата чувствува недостиг на нешто и наоѓа мир и задоволство во соединувањето со убавото.

Со создавањето, уметникот ги оживува работите. Платинова е идејата за фантазијата како елемент во кој се комбинирани чувство и разум. Тој смета дека убавината е истовремено Добро

и Извор, и со тоа укажува дека естетиката е исто што и етиката.

Убавината на уметничкото дело доаѓа од идеалната форма, од светската душа. Уметноста се покажува не само во вселената, туку во секое живо суштество, во хармоничното хорско пеење.

Неговата филозофија го поврзува космичкото сложување и враќање на душата назад кон изворот.

Средновековна естетика

Средниот век е време во кое формалната убавина во убавата уметност како самостојна не постои. За христијанските филозофи безусловно е реален Бог и ништо друго. Оттука материјата, сетилните органи, убавината и човечкиот систем за перцепција е во функција на илузијата. Убавиот звук, боја, форма, сè што е сетилно е помалку реално од: разумното, доброто во ликот на Бог.

Св. Августин смета дека бројот е суштина на светот (нешто како христијанско питагорејство).

Кога разумот се свртел во областа на видот (на Земјата и небото) забележал дека на погледот му се допаѓа убавината, во убавината - ликовите, во ликовите - мерките (односи, пропорции), а во мерките - броевите. Тој ги издвојува сетилата за вид и за слух како повисоки естетски сетили, што ни даваат искуство за рационален и поцелосен облик од другите сетили.

Св. Тома Аквински (1226-1274) вели дека „Убаво е тоа што ни се допаѓа“.

Формата е прво и основно обележје на убавината што про-

излегува од божествениот извор; содејствува со енергијата и се соединува во светлината и сјајот.

Светлината и формата се поистоветуваат - светлината е најфина и најголема супстанција, а формата е цел кон која се стреми сè, сјајот (јасноста) за убавината е тоа што е доказот за вистината.

Врвна уметност е уметноста на контемплација, во која се гледа душата на Бог. Физичките медиуми мора да ја преобразат материјата во форма и светлина.

Ренесанса (1300 - 1600)

Уметноста веќе не е вселенска енергија, туку човечка моќ. Причината за убавината е сфатена повеќе како човечки избор, а не божје давање. Слободата на човечкиот дух сјае не како средновековен морален постулат, туку како основа на уметничкото достигнување.

Хармонијата значи целосна меѓусебна сообразност на одделните делови на уметничкото дело, но и со целината. Тоа што на избраните природни елементи требало да го додадат човечкиот ум и вештина, човечката способност и инвенција е длабочината и целокупноста на организацијата.

Алберти: „Кон убавината треба да се пристапи преку природата: со блиска и точна перцепција, но да се извлече тоа што ќе го води духот на гледачот подалеку од делото што го гледа“.

Микеланџело: „Сликаството е музика и мелодија што може да ги разбере само разумот“.

Се одржува паралелизам меѓу вистинската филозофска содржина и вештото и пријатно пренесување на содржината. Тоа паралелно одржување на две науки - науката за содржината и науката за формата е многу поинтелектуален и посамосвесен став кон уметноста од средновековното негување на симболи што мистично го проектираат Господ.

А.Дирер: „Уметноста стои цврсто всадена во природата и ја поседува само оној кој умее да ја прочита и оттука - што е поцврсто всадена во животот, толку е повистинита“.

Перспективата, анатомијата, психологијата, применети на сетилните податоци треба да создадат целосен филозофски пристап кон природата, што ќе овозможи создавање друга природа. Со тоа ќе се следи Бог и ќе се учествува во неговото совршенство.

17 век и неокласицизмот до 1750 година

Филозофски претставник е Декарт (1596 - 1650), француски филозоф, математичар и физичар, кој за вистинити ги прифаќа само идеите што се наметнувале на очигледен начин и кои може да се изведат од аксиоми по пат на логично расудување. „Мислам, значи постојам“ е основа на неговиот филозофски дуализам - телесна (атрибут на просторност) и духовна (атрибут на мислење) супстанција.

Декартовата естетска норма се заснова врз математички и логички идеал преку индивидуална психологија и сензација.

Секое движење во естетички поттик се стреми да предизвика соодветни душевни движења. Декартовиот естетички идеал е дека уметнички е добро тоа што предизвикува емоции, што го чуваат здравјето, придонесуваат за благосостојбата, вежбаат, а не заморуваат.

Спиноза (1632 - 1677) е претставник на механистичка тенденција. Сака да пишува за емоции на духот објективно како и за линии, површини или тела. Тој е наречен геометар меѓу филозофите, а поставил остра граница меѓу разумот и фантазијата.

Уметнички идеал е да се предизвика задоволство според правила средени во систем. Прво правило за поезијата е да се утврди моралната цел.

Лајбниц: „Уметноста (музиката) во својата основа е математичка, а во појавата - интуитивна. Сликаството и музиката се делови на целосниот ред, пропорциите и хармонијата. Тој е предаден на рационализмот со учењето дека математиката го објаснува чувството дека убавината е работа на размер, но и дека гледањето на убави дела е доволно само по себе“.

Дела: Р.Декарт „Расправа за методот“, „Правила за раководење со умот“. Го создал координатниот систем.

Германски рационализам

Баумгартен (1714 - 1762) е основач на германска естетика. Тој смета дека естетската наука има првенствено значење за човечкиот дух.

Со исказот „Филозофот е човек меѓу луѓето“ дава мото за развој на уметничката критика и

култура во следните 50 години во Германија. Тој смета дека уметностите имаат единствен материјал што нема интелектуална природа и дека имаат вредност (совршенство). Тој смета дека уметноста треба да има екстензивна јаснотија - квантитативно богатство на слики.

Убавината за Баумгартен е „појавно совршенство“.

Класична германска естетика

Емануел Кант (1724 - 1804) - фантазијата е посредник меѓу две големи способности на човечкиот ум: сетилна перцепција и разум. Смета дека треба да се разликува формата на сознание од предметот на сознание. Тој признава постоење работи независно од нашата свест.

Утврдува систем на разбирање - трансцендентален метод, вид еклектицизам.

Поими - чиста убавина е онаа во која не гледаме никаква цел или употреба. Додадена убавина е воодушевување со цел.

Јохан Волфганг Гете (1749 - 1832) - убавината е натприродна работа на светот, не ја прифаќа реалноста како дадена, туку го пронаоѓа нејзиното потекло во творечки пристап.

Став кон реалноста - прифаќање, а начин - интуиција.

Самообликувањето е процес што овозможува да се развие „зацртаната форма“, втисната во секој човек.

Создавачки процес е игра на дејствување и противдејствување меѓу уметникот и природата. Стилот произлегува од проучувањето на природата низ призмата на индивидуалноста.

Создавањето естетска вредност, трагањето по природата на

убавината е процес, постојана акција.

Кант: „Уметникот може да е создавач на имагинарен свет зашто со својата интелигенција учествува во универзалниот живот“.

Апсолутен идеализам

Георг Фридрих Хегел (1770 - 1831), највиден претставник на класичната германска идеалистичка филозофија, основач на дијалектиката како повисока логика и теорија на развојот, изнесува сфаќање дека мислењето и битието (постоењето) се истоветни.

Тој е највиден претставник на т.н. „објективен идеализам“. Основа на светот е апсолутната идеја, а нејзин највисок степен и израз е човечката свест.

Идеалот треба да се бара во уметноста, не во природата зашто уметноста е двапати родена природа.

За Хегел идејата не е навесување на можното, таа е исполнување, остварување.

Дела: „Феноменологија на духот“, „Наука за логиката“, „Филозофија на историјата“, „Естетика“, итн.

Дуалистички идеализам

Артур Шопенхауер (1788 - 1860) е германски филозоф, идеалист. Тој смета дека волјата е основа на сè - Кантовиот „предмет по себе“ е суштина на светот кој е само претстава. Остро повлекува граница меѓу светот на феномен и ноумен (предмет или суштество што не може да се види, туку само да се замисли), граница што Хегел ја избришал.

За Шопенхауер реалноста не е ум (рационалност), туку ирационална слика, слепо настојување, волја лишена од смисла и цел. Тоа е ум лишен од своите позитивни обележја, освен метафизичка функција и динамичка моќ. Последниот извор за Шопенхауер е - бесмислен. Целата негова претстава за светот е песимистичка.

Тој уметноста ја гледа како највисоко постигнување на човечкиот интелект и врховна форма на знаење. Извор на уметноста е познавање на идеи, а нејзина единствена цел е да го соопшти тоа значење.

Дела: „Светот како волја и претстава“, „Метафизика на убавото“, „За стилот и пишувањето“, „За генијот“ итн.

Естетски формализам

Јохан Фридрих Хербарт (1776 - 1841) е следбеник на Кант и Лајбниц. Естетиката се занимава исклучиво со односи - естетско искуство како целосно разбирање на одреден збир на односи што донесуваат естетски суд.

Тој се интересира за формалната структура на естетскиот предмет - што значи убавината? Хербарт прави разлика меѓу *простите елементи* (содржини на искуството) и нивните односи (форми на искуство).

Значењето и сетилните својства како естетски фактори се занемаруваат, како и тоа дека уметничкото дело претставува неделива целина.

Насоки во 20 век

За Бенедето Кроче (1866 - 1952) уметноста е лирска инту-

иција. Со тоа ги обединува естетиките на различните уметнички дисциплини во една.

За Кроче уметноста е израз на чувства, но и чист и животен чин на фантазијата.

Затоа, цел на уметноста не е да ги претстави работите такви какви што се, ниту да воспитува - нема ништо со вистината, моралноста, законите, правилата и конвенциите.

Идејата за „чувство“ на целата Крочеова замисла дава на формата содржина, а на интуицијата - карактер. Со тоа станува масивна подлога на потенцирано знаење и дејствување.

Херберт Рид создавал теории на општи начела до кои дошол со собирање илјадници детски цртежи. Со тоа добил 8 видови уметнички темпераменти:

органски, импресионистички ритмички, структурален, набројувачки, декоративен, фантастичен.

Модернизам

Во првата половина на дваесеттиот век се јавуваат повеќе филозофи, уметници кои своето сфаќање за современата естетика го претставуваат не само визуелно, преку своите уметнички дела, туку и вербално, со објавување манифести, трактати, книги, статии. Во нив јасно и директно ги објавуваат своите естетски критериуми со цел тие да влијаат врз промената на целокупната општествена свест. Најзнаменити претставници се:

Т. Цара - Дада - манифест; А. Бретон - Манифест на надреалистите; В. Кандински - За духовното во уметноста; П. Мондријан - Неопластицизам, гене-

рални принципи; П. Кле - За модерната уметност.

Филозофите Адорно (1903 - 1963), Херберт Рид (1893 - 1968), Михаел Фуко (1926 - 1984), Роланд Бартс (1915 - 1980) ја дефинираат и објаснуваат водечката естетска мисла на своето време, наоѓајќи ја заедничката логика во целокупното уметничко творештво под поимот модернизам.

Естетиката на модернизмот е естетика на возвишеното, оригинално, неповторливо уметничко дело. Авангардна по секоја цена: К. Малевич: „Единствено жив е оној кој ги заборавил своите довчерашни конвенции“; Е. Понд: „Направи го ново“.

Се инсистира на чистота и посебност на медиумот што се користи со вистинските специфични особености.

Естетиката на модернизмот е во функција на радикалната идеја за менување на светот преку уметноста. Таа мора да создава, конструира параметри кои го определуваат погледот на свет.

Постмодернизам

Естетската мисла во втората половина на 80-тите години на 20 век наоѓа толкување и дефинирање во делата на Лиотар (1924), Бодријар (1929), Ј. Крестева (1941), Дерида (1930).

Лиотар го дефинира поимот постмодернизам како критички оживеан модернизам. Тоа значи дека естетската мисла на овој период се јавува како негација на претходната. Карактеристики на постмодерната естетика се:

- доминанта на скептицизмот кон оригиналноста на уметничките дела;

- не е репрезентативна;

- нема намера да биде авангардна и нова;

- се користат големите нарации (големи естетски достигнувања од целокупната историја на уметноста и естетиката) како цитати, директни асоцијации и алузии;

- без комплекси се употребуваат различни медиуми и различни постапки во создавањето на современата естетика (монтажа, фотографија, колаж, асемблаж, текст.

Естетиката на крајот од 20 век ги користи кодовите на културата (Дерида), познатите естетски параметри (теорија на монтажа, деконструкција како основа за презентација на друга идеја; нерадикална, интимна, посебна, без илузија дека нешто ќе смени во општеството, задоволна само со својата презентација).

Особено значајна е идејата на Бодријар дека естетиката на ова време е естетика на симулација, на искривен одраз на огледала, естетика на непостојно, нереално.

Дерида современата мисла ја дефинира како деконструктивизам, - распарчена нецелосна реалност и соодветен концепт на уметност како нејзина презентација.

Проект 1	Проект 2	Проект 3
ФОТОГРАФИЈА АРХИТЕКТУРА СЛИКАРСТВО	ЦРТЕЖ СКУЛПТУРА	ЦРТЕЖ СЛИКАРСТВО
1. Користи отворен или затворен простор надвор од училишната зграда како појдовна точка да создадеш оригинално дело, засновано врз твоите опсервации; 2. Почни со фотографирање објекти или простори што предизвикуваат интересирање; 3. Анализирај ја твојата мини фото изложба; 4. Твоето интересирање нека не завршува тука - одбери нов медиум во кој ќе го продлабочиш запознавањето со одредениот објект (и)/простор; 5. Направи студии/скици за секој (кој било) аспект што те интересира. Размислувај за не-обични точки на гледање, не-обични агли, рефлексии на површини; 6. Размислувај за развој, рефлексии, примери од природата, архитектонски примери итн.; 7. Боја мора да е употребена барем во еден пример не помал од формат A2. Соодветни скици и експерименти мора да се земат како завршни дела. Запамети да ги запишеш (на црташ) сите груби скици, идеи и самиот процес, користи библиотека.	Студија на движење Преку анализа на некој од аспектите на движењето што те интересира, разви форма на тридимензионален релјеф, мобил или кинетичка скулптура или серија дводимензионални цртежи. Некои сугестии: - воздух, ветер и водни текови; - камен, наслојки или вулканска ерупција; - математичка прогресија или секвенца; - кружно или праволиниско движење. Обиди се твојот поглед на областа да биде од артистичка гледна точка, не од географска. Сите проучувања да бидат вклучени во завршна презентација.	Студија на објект Во студијата на објект, користи некоја од наведените техники: 1. молив, 2. пастел, 3. јаглен, 4. акварел, 5. гваж, 6. колаж, 7. комбинирана техника. Нацртај го одбраниот објект од различни агли, испитувај ги површините и текстурите; - рекомпонирај го твојот објект во апстрактна композиција; - зголеми го форматот на цртежот; - употреби ја анализата на дела на други уметници; - биди имажинативен; Максимални димензии A3.

Акционерско друштво за издавање учебници и наставни средства
ПРОСВЕТНО ДЕЛО - Скопје, ул. „Димитрија Чуповски“ бр. 15

*

За издавачот
м-р Павле ПЕТРОВ, генерален директор

*

Данчо ОРДЕВ, Маја РАУНИК, Александар ОРДЕВ,
Игор ВАСИЛЕВ, Мишко РАЛЕВ, Викторија ЕРЕМЕЕВА НАУМОВСКА

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ ЗА III ГОДИНА

*

Лектор
Косте КУЛУМОВСКИ

*

Технички уредник
Драган ПЕТКОВИЌ

*

Коректор
Павлина ЛЕШОСКА

*

Компјутерска обработка
Јован АЛЕКСОВСКИ

*

Подготовка за печат
Михајло МАКАЗЛИЕВ

*

Тираж: 58 примероци
Печати: „Европа 92“ - Кочани

CIP - Каталогизација во публикација
Народна и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски",
Скопје

7(091) (075.3)

Ликовна уметност : за III година за гимназиско образование
/ Данчо Ордев, Маја Рауник, Александар Ордев, Игор Василев, Мишко
Ралев, Викторија Еремеева.- Скопје : Просветно дело АД, 2004. - 148
стр. : илустр. во бои ; 25 cm

ISBN 9989-0-0412-9

1. Ордев, Данчо

COBISS.MK - ID 58902026