

Način spoznavanja stvarnosti

Babić, Marko

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:134:689406>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST
STUDIJ LIKOVNE KULTURE

MARKO BABIĆ

NAČIN SPOZNAVANJA STVARNOSTI

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA:
Karmela Puljiz, prof.

Osijek, 2016.

SADRŽAJ

1. Uvod	3
2. Od definicije prema suštini umjetnosti	4
3. Suglasje između uma i stvarnosti	9
4. Umjetnost kao način spoznavanja stvarnosti	15
5. Metafizička strujanja moderne umjetnosti	22
6. Metafizika završetka	29
7. Zaključak	36
8. Literatura	37
9. Sažetak	39

1. UVOD

Uvijek je zanimljivo čuti povratne informacije o umjetničkim djelima. Osobama koje se bave stvaranjem u području likovnih i vizualnih umjetnosti, povratne informacije mogu djelovati nadahnjujuće i obeshrabrujuće te se razlikuju prema tome *tko* ih je izrazio. Mišljenja nestručnih osoba tako se razlikuju od kritika struke i kolega koji se također bave nekom vrstom stvaralačkoga izražavanja, a osobito su važna mišljenja kritičara koji procjenjuju vrijednosti djela. Razlike među mišljenjima o umjetnosti i umjetničkim djelima početna su točka ovoga diplomskog rada koji će u nastavku biti proširen na odnose između umjetnosti i društva te odnose između umjetnosti i filozofije, znanosti i duhovnih učenja.

Značajnu ulogu u definiranju umjetnosti kao spoznajne discipline odigrale su upravo riječi filozofa, što mi je oduvijek bilo zanimljivo. Postavlja se pitanje na koji način filozof može razumjeti umjetnost i doživjeti umjetničko djelo? Neki umjetnici svojim su stvaralaštvom pokušali vizualizirati odnos između filozofije i umjetnosti, poput jednoga od meni najzanimljivijih slikara – Giorgia de Chirica. U traženju odgovora pozabavit ću se njegovim slikarstvom, kao i radom nekolicine avangardnih i modernističkih umjetnika koji su pisali značajna teorijska djela te umjetnost doveli u znanstveni ili duhovni, mistički kontekst.

Temu i naziv diplomskoga rada odabrao sam prema predavanjima iz kolegija teorije umjetnosti, iz razdoblja preddiplomskog studija. *Način spoznavanja stvarnosti* za mene je tada bila nova i vrlo neobična definicija umjetnosti koju nisam mogao u potpunosti razumjeti, ali mi se svidjela. Zvučala je kao da skriva nekakvu tajnu vrijednost. Prozvati umjetnost načinom spoznavanja stvarnosti također mi se činilo kao tvrdnja s kojom se osobe iz mojih obiteljskih i društvenih krugova ne bi lako složile jer zbilja slabo poznaju umjetnost, naročito modernu i suvremenu. Postavio sam si pitanja o tome koliko je njihov stav uopće važan, treba li ga mijenjati i do koje mjere se uopće može promijeniti. Na ova i slična pitanja pokušat ću odgovoriti u nastavku rada.

2. OD DEFINICIJE PREMA SUŠTINI UMJETNOSTI

Definicija umjetnosti svojevremeno je bila središnji problem umjetničkih teorija, a umjetnicima buntovnoga duha pružala je brojne prilike za propitivanje slobode izražavanja stvaranjem provokativnih umjetničkih djela. Devijacije i odstupanja od definicija umjetnosti, radikalna djela i postupci koji bi umjetnost odveli *korak dalje* ostali su zabilježeni u povijesti umjetnosti kao značajna postignuća u nezaustavljivom širenju njenih granica. Ubrzan razvoj umjetnosti 20. stoljeća doveo je u pitanje sve tradicionalne definicije. Umjetnici i teoretičari stvarali su teorije i koncepte za čije su razumijevanje bile potrebne dodatne upute jer su ljudska osjetila i osobna iskustva postala nedovoljna u procesu konzumacije umjetničkih djela. U nekim slučajevima postalo je gotovo nemoguće razlučiti umjetničku teoriju od djelatnosti, što i danas često zbunjuje neupućene promatrače. Slabije upućen pojedinac teško će prihvatiti činjenicu da se majstorski oblikovana skulptura znamenitog sakralnog prizora i obična limenka ispunjena umjetnikovim fekalijama jednako nazivaju umjetničkim djelima. Komu se definicija umjetnosti uopće obraća i može li ona danas ponuditi odgovor na pitanje što je umjetnost, a što nije?

Enciklopedijska definicija umjetnosti glasi: „*Umjetnost je ukupnost ljudske duhovne djelatnosti s pomoću sredstava kojima se izražava estetsko iskustvo, uključujući stvaranje, stvoreno djelo i doživljaj djela.*“¹ Ovakva enciklopedijska definicija vrlo je bezazlena, općenita i razlikuje se od, primjerice, složene filozofske definicije Martina Heideggera koji umjetnost definira kao „*»sebe u djelo postavljanje istine bitka«, zbog čega estetika ne može doprijeti do njezina pravog izvora, jer je njezin vidokrug ograničen na način bitka stvari, »a samoj stvari ne dopušta da postoji u svojoj stvarnosti.*“² Od Platona i Aristotela pa nadalje, brojni mislioci, teoretičari i kritičari razradili su vlastite filozofske teze i teorije o umjetnosti, povremeno osporavajući njenu vrijednost, a povremeno ističući njenu važnost pri ljudskom razumijevanju svijeta i sebe samih. Definicije i pojmovi s početkom 20. stoljeća počeli su se granati unedogled, jer se u tome razdoblju umjetničke prakse, pokreti i teorije isprepliću i uvjetuju nastanak tzv. *svijeta umjetnosti* (eng. *the artworld*), termin kojega je skovao Arthur C. Danto.³ Enciklopedijska i Heideggerova definicija obje spominju estetsko iskustvo, odnosno estetiku – filozofsku disciplinu koja kao opća teorija umjetnosti ispituje tijek

¹ Umjetnost. <http://www.enciklopedija.hr/umjetnost>

² Isto.

³ v. Danto, Arthur C. *Preobražaj svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*. 1997. KruZak, Zagreb: str. 191.

umjetničkoga stvaranja i doživljavanja, prosuđuje vrijednosne sadržaje i oblike umjetničkoga djela, njegov izvor i smisao. Estetika se, kao znanost o lijepom pojavila se u 18. stoljeću (utemeljio ju je Alexander G. Baumgarten), zauzimajući pritom ulogu „*niže vrijedne vrste spoznaje (gnoseologia inferior) nasuprot bitnoj vrsti spoznaje koja pripada filozofiji ili logici superior*“⁴, dok je u novije vrijeme preuzela najvažniju ulogu pri definiranju umjetnosti. Prema hrvatskoj enciklopediji, „*»postmoderna«, koja se nastoji radikalno odvojiti od dosadašnje tradicije mišljenja, nastoji u bitnome ponovno estetizirati sve ontologijske, spoznajno-teorijske, estetičke i druge filozofijske probleme, kako bi se oni u konačnici pokazali besmislenima, a to nije strano ni suvremenoj analitičkoj filozofiji bilo kojega kova.*“⁵

Formuliranje jedinstvene i precizne definicije umjetnosti postao je uzaludan pothvat, zamijenjen već spomenutom složenom mrežom raznovrsnih umjetničkih teorija i koncepata. Kad se raspravlja o umjetnosti, potrebno je odrediti u kojem smislu se termin uopće upotrebljava. Budući da pojmovi kojima se ponekad bezbrižno služimo imaju svoju povijesnu i suvremenu, svakodnevnu i stručnu primjenu, ne može ih se doslovno i jednoznačno definirati.⁶ Sumnju u opće rasprave o umjetnosti i mogućnosti njenoga definiranja izražavali su filozofi i estetičari druge polovice 20. stoljeća. Tvrdili su kako se radi o fleksibilnom pojmu koji je pogodan za obogaćivanje novim primjerima te kao takav mora imati mogućnost uključenja novih kriterija primjene u svoju definiciju.⁷ Arthur C. Danto ustanovio je kako je *popartistički ready-made* (Andy Warhol, *Brillo kutije*) zaslužan za poništavanje svih preostalih značajki na kojima su tradicionalne definicije počivale, zbog čega je povijest umjetnosti na neki način završila i preobrazila se u svoju vlastitu filozofiju.⁸

Suvremena estetika definira umjetnost kao specifičnu društvenu instituciju i praksu proizvodnje, razmjene i potrošnje artefakata (objekt, situacija, događaj, tekst, ponašanje) koji nemaju izravnu ili prvostupanjsku funkciju u društvu. Indirektnu ili višestupanjsku funkciju umjetničkoga djela (artefakta) možemo podijeliti na perceptivnu, retoričku, ekonomsku, konceptualnu i ideološku razinu. *Lijepa umjetnost, likovna umjetnost i vizualna umjetnost* na ovaj način postali su razgraničeni uži pojmovi koje treba shvatiti unutar odgovarajućega vremenskoga razdoblja i vlastitoga teorijskoga konteksta.⁹ Pitanje *Što je umjetnost?* više se ne postavlja jer je potreba za odgovorom na to pitanje nestala završetkom povijesti umjetnosti u

⁴ Estetika. <http://www.enciklopedija.hr/estetika>

⁵ Isto.

⁶ v. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. 2005. Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent: str. 31.

⁷ v. Michaud, Yves. *Umjetnost u plinovitu stanju*. Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 114. i 115.

⁸ v. Danto 1997. predgovor: XVIII i XIX

⁹ v. Šuvaković 2005: 648. i 649.

klasičnom smislu. Promjena koncepta estetike, s estetike djela na estetiku stavova, učinaka i iskustava, podrazumijeva i promjenu pitanja o umjetnosti. Kada je riječ o umjetnosti? Što čini umjetnost? Kako mi gledatelji stvaramo umjetnost? Odgovori na ovu vrstu pitanja dio su istraživanja „*novoga režima umjetnosti*“.¹⁰ Prema tome: „*Za teoriju avangardne, neoavangardne i postavangardne umjetnosti bitan je otvoreni koncept kao osnova redefiniranja pojma umjetnosti. Otvoreni koncept zasniva se na stavu da su koncepti umjetnosti povijesno, kontekstualno i konceptualno promijenjivi, višeznačni i raznovrsni.*“¹¹

Miško Šuvaković razlikuje tri pristupa definiranju umjetnosti. Prva dva zasnovana su na zatvorenom, a treći na otvorenom konceptu definicije. Prvi pristup je suglasan tradiciji i tradicijom utvrđenih zamisli općeg pojma umjetnosti i umjetničkih disciplina, drugi se zasniva na temelju materijalnih, medijskih i morfoloških aspekata umjetničkoga djela, a treći na temelju konceptualnog, stilskog, vrijednosnog i značenjskog prepoznavanja konteksta pojavnosti umjetničkog djela i rada umjetnika.¹² Šuvaković također uspoređuje tri tipa propitivanja (*govora*) umjetnosti. Pristupi koji proizlaze iz filozofije, estetike, povijesti umjetnosti, sociologije ili kritike pripadaju prvome tipu, *teoriji umjetnosti*; likovne poetike koje govore o spoznavanju ideja, predodžbi i intuiciji o umjetničkome djelu pripadaju drugome tipu, *teoriji umjetnika*; treći tip, *teorija u umjetnosti*, odnosi se na skup diskursa koji pripadaju samoj umjetnosti, a na koje se umjetnici pozivaju i prema njima formiraju svoja ostvarenja i značenja djela.¹³ Propitujući vlastitu prirodu i zakonitosti unutar same sebe „*umjetnost je postala svjesna svoje ovisnosti o interpretacijama i svjetovima umjetnosti unutar kojih djela počinju postojati. U tipičnom hegelijanskom kretanju umjetnost je postala svjesna same sebe. Ono što je dosad bilo prepušteno intuiciji i senzibilnosti, sada proizlazi iz kognitivne svijesti, stvarateljice interpretacija. Nakon svojega kraja umjetnost postaje filozofijska ili pak temeljno konceptualna i refleksivna. To je kraj umjetnosti u vremenu filozofije.*“¹⁴

Proučavati razvoj umjetnosti znači rasplitati niti njene samosvijesti, načine na koji se suprotstavljala stvarnosti i odražavala ju. Prema kritici filozofije, umjetnost je nekad bila vrlo bliska perverziji – opasna vještina imitiranja koja odvlači ljudsku pažnju od plemenitijeg poimanja stvarnosti, zatim niže vrijedna djelatnost u odnosu na znanost, a potom i niža razina duhovnosti u odnosu na religiju i filozofiju. Danas filozofija na umjetnost gleda kao na

¹⁰ v. Michaud 2004: 89.

¹¹ Šuvaković 2005: 130.

¹² v. Isto.

¹³ v. Briski Uzelac, Sonja. *Umjetnost u doba teorije*. U Šuvaković 2005: 13.

¹⁴ Michaud 2004: 123.

ravnopravnu, autonomnu djelatnost koja je u prošlosti svojom sklonošću ka propitivanju i stvaranju vlastitih teorijskih disciplina dokazala i demonstrirala moć spoznajnog karaktera. Budući da su okviri, granice, pa i društvena uloga umjetnosti, podložni promjenama, nameće se pitanje o njenoj suštini, odnosno pitanje mijenja li se ona zajedno s ostalim, izvanjskim promjenama? Kako suština umjetnosti podnosi test vremena? Iz povijesti smo naučili kako je umjetnost prolazila kroz razna razdoblja i oblike. Razvijajući se iz duhovne (obredne) potrebe i zanatske vještine, prema intelektualnoj, teorijski potkovanoj disciplini, kritičkoj akciji i izražavanju te sredstvu užitka i zabave, uzastopno je igrala ulogu ogledala društva, bilo svjesno ili nesvjesno. Njena dubinska vrijednost često je dolazila do izražaja tek nakon vremenskog odmaka, dok je u vrijeme nastanka nerijetko nailazila na iščudavanje, nerazumijevanje ili ismijavanje. Njeno konstantno svojstvo oduvijek je bilo odražavanje duha vremena, tj. stanja ljudske svijesti, mogućnosti i potencijala, što je vrlo blisko samoj suštini umjetnosti. Suština (ili bit) umjetnosti doima se kao njena čista, trajna i nepromjenjiva karakteristika, međutim, neke filozofske teze donose jasne zaključke kako je bit umjetnosti promjenjiva, baš kao i njeni oblici i granice.

Sažimajući misli Waltera Benjamina, Yves Michaud piše: „*U velikim intervalima u povijesti istodobno se s načinom života mijenja i način percepcije ljudskih društava.*« *Drugim riječima, ne postoji nepromjenljiva bit umjetničkoga djela, nego povijesna bit koja ovisi o društvenim preobrazbama i tehničkim otkrićima.*“¹⁵ Kad pokušavamo razumjeti suštinu umjetnosti, krećemo u istraživanje jednog od načina na koji se čovjek bavi spoznavanjem stvarnosti, bilo proučavanjem njezinih povijesnih promjena ili njezine suvremene pojavnosti. Mnogima od nas ni razdoblje u kojemu živimo nije u potpunosti shvatljivo (ili prihvatljivo), a kako li će tek buduće generacije gledati na naše razumijevanje svijeta, možemo samo pretpostaviti. Ovdje umjetnost igra važnu ulogu jer umjetnička djela nadilaze obične, prolazne stvari, pri čemu ne gube izražajnu snagu. Ukratko rečeno: „*U naravi je umjetnosti težnja da sebe prevodi u objektivno postojanje oblikovanjem osjećaja ili zamisli, te naknadnim djelovanjem na doživljaj djela. Izvor je umjetnosti spoznaja ideje, unutar koje se subjekt oslobađa svoje individualnosti i nestaje u objektu umjetnosti, u kojem se razotkriva njezina čista bit.*“¹⁶

Zašto ljudima nisu dovoljne znanost, vjera i filozofija u spoznavanju stvarnosti? Zašto se (neprestano) moraju stvarati (nova) umjetnička djela? Zanimljivu tvrdnju o tome kako čovjek kroz umjetnost afirmira svoj najjači instinkt, volju za moći, ponudio je Friedrich

¹⁵ Michaud 2004: 90.

¹⁶ Umjetnost. <http://www.enciklopedija.hr/umjetnost>

Nietzsche, strastveni kritičar morala i vjerovanja svojega doba, ujedno i jedan od najvažnijih filozofa koji je pisao teze o umjetnosti i koji se učestalo spominje u umjetničkoj literaturi. Vjerujući kako je umjetnost afirmacija života, smatrao ju je sredstvom ljudskog očuvanja od propasti koju bismo doživjeli kad bismo živjeli samo od istine.¹⁷ Istina je vrlo često surova i nepoželjna, zbog čega ljudi teže stvaranju alternativne stvarnosti, iz čega proizlaze negodovanja i osjećaji nelagode kad umjetničko djelo potencira takvu istinu. Zaključivanjem da je problem definiranja umjetnosti nadvladan i postavljanjem pitanja o njezinoj suštini, otvaraju se nova pitanja: o ljudskoj svijesti i spoznaji stvarnosti, onomu što je nekadašnje bojno polje između straha od nepoznatog i znatiželje, religijske i znanstvene istine. Potrebno je ispitati na koje načine filozofija, znanost i religija objašnjavaju stvarnost kako bi se moglo promišljati o načinu na koji Nietzsche definira umjetnost.

¹⁷ v. Nietzsche. <http://www.enciklopedija.hr/Nietzsche>, Friedrich

3. SUGLASJE IZMEĐU UMA I STVARNOSTI

Carl Sagan piše o odgovornosti koja proizlazi iz razvoja ljudske svijesti: „*Mi smo ovdašnje utjelovljenje jednog kozmosa koji je izrastao do samosvijesti. Počeli smo razmišljati o našem porijeklu: zvjezdana tvar koja razmišlja o zvijezdama; organizirani skupovi od deset milijardi milijarda atoma koji razmišljaju o evoluciji atoma slijedeći u mislima dugi put na kraju kojeg je, barem ovdje, niknula svijest. Naša je odanost upućena ljudskoj vrsti i planetu. Mi govorimo u ime Zemlje. Obavezu da preživimo ne dugujemo samo sebi samima već i tom kozmosu, prostranom i golemom iz kojeg smo ponikli.*“¹⁸

Ljudi su svijest o sebi preveli u znanstveni i filozofski termin definiran kao „*mentalna sposobnost subjekta (ja) da samoga sebe učini objektom.*“¹⁹ Bez samosvijesti, ljudske ambicije teško bi bile ostvarive. Kao bića koja neprestano tragaju za novim spoznajama, ljudi su dužni kontrolirati vlastiti napredak, uspostavljati djelotvorne sustave i biti spremni na ispravak, nadogradnju ili zamjenu onih sustava koji pokazuju neučinkovitost ili štetnost. Taj ljudski podvig nije nimalo lak jer je istovremeno važno suočavati se s vlastitom agresivnom prirodom i manama, zadržati humanost i njegovati ono što nas ustvari čini znatiželjima. Pitanja o ljudskoj samosvijesti i humanosti ilustrirana su metaforama o automatu, robotu i umjetno stvorenoj inteligenciji – isprva samo radilica bez duše i svijesti o sebi, kasnije u borbi protiv podređenosti ljudima, s probuđenom sviješću o vlastitome identitetu i naposljetku nadmoćni, bezdušni tiranin koji se ljudima koristi kao izvorom energije.²⁰

Samosvijest je bila središnji pojam spoznajne teorije Immanuela Kanta koji je razdvojio empirijsku (znanstvenu) i transcendentalnu (filozofsku) samospoznaju, što je nadalje Georg W. F. Hegel razradio kao način na koji apsolutni duh (umjetnost, religija, filozofija) stječe izvjesnost o samome sebi.²¹ Arthur C. Danto navodi razliku između izravnog i neposrednog znanja o svojim vlastitim svjesnim stanjima (prema Jean-Paulu Sartreu): „*Svijest koja je svjesna same sebe (druga vrsta svijesti po Sartreu ne postoji) on označuje kao ono za-sebe (Pour-soi), kao biće neposredno svjesno sebe kao jastva, neposredno svjesno toga da ne predstavlja jedan od predmeta kojih je svjesno. (...) U skladu s time, kao nepredvidivo*

¹⁸ Sagan, Carl. *Kozmos*. 1983. Otokar Keršovani – Rijeka, Opatija: str. 345.

¹⁹ Samosvijest. <http://www.enciklopedija.hr/samosvijest>

²⁰ Primjerice Hondin ASIMO robot, pobunjeni androidi iz filma *Blade Runner* ili serije *Westworld* i umjetna inteligencija koja je stvorila sustav kontrole vlastitih tvoraca u filmskoj trilogiji *Matrix*.

²¹ Samosvijest. <http://www.enciklopedija.hr/samosvijest>

*metafizičko iznenađenje javlja se to da Pour-soi uviđa da ima i drugi, potpuno različit način bitka, naime da predstavlja predmet za druge, da ima postojanje za-druge (Pour-autrui), te da tako sudjeluje u nižem načinu bitka stvari od kojeg je samo sebe oduvijek razlikovalo: ono dolazi do spoznaje da ono ima nešto kao vanjštinu i nutrinu, mada ga iskustvo sebe sama kao Pour-soi ne bi navelo ni na jedan od tih zaključaka: metafizički ono ne bi bilo ni s ove ni s one strane.*²² Svijest možemo doživjeti kao neku vrstu ništavila koja „ne predstavlja dio svijeta, već ono pomoću čega nam je svijet dan, dok nam ona sama nije dana.”²³ U psihologiji se koristi termin *ljudska dvojba*, koja proizlazi iz čovjekove sposobnosti da sebe doživljava istovremeno i kao subjekt i kao objekt, odnosno kako je svijest proces osciliranja između ta dva oblika.²⁴ U činjeničnom, materijalističkom smislu, samosvijest možemo definirati kao čisto psihičku ili psihofizičku supstanciju, odnosno inteligentni materijalni sustav za preradbu informacija koji počiva isključivo na fizičkim svojstvima.²⁵

Spoznaja je čin, proces ili postupak stjecanja, odnosno proizvodnje znanja i/ili opravdanoga vjerovanja. Katkad se terminom *spoznaja* označuje i samo stanje kojim se takav proces okončava; u slobodnijoj i kolokvijalnoj uporabi spoznaja se obično poistovjećuje sa znanjem. Znanje je sustav i logički pregled činjenica i generalizacija o objektivnoj stvarnosti koje se prihvaćaju i trajno zadržavaju u svijesti; skup činjenica, informacija i vještina stečenih izobrazbom ili iskustvom radi teorijskoga ili praktičnoga razumijevanja i rješavanja problema. Prema tipovima spoznajnih procesa, spoznaja se tradicionalno dijeli na *empirijsku* – koja se oslanja na osjetila i izvanjske utjecaje, i *racionalnu* – prirođenu intuitivnu dispoziciju, iz kojih proizlaze vrste znanja – *a posteriori* i *a priori*.²⁶ Demokrit je razlikovao *mračnu* spoznaju osjetila i *pravu* spoznaju intelekta i logike.²⁷ Spoznaja i znanje, dakle, kao pojmovi tradicionalno pripadaju znanosti i filozofiji, preciznije epistemologiji, nauci o znanosti. Nekada pod zajedničkim nazivom (episteme, scientia), a s vremenom razgranate na brojne znanstvene i filozofske discipline; ugrubo, razlikuju se u tome što znanost teži objašnjenju – priroda, iskustvo, eksperiment, a filozofija razumijevanju stvarnosti – duh, ratio, intuicija.²⁸

Prema Saganu znanost je ljudski izum koji neprestano napreduje: „Na Zemlji ne postoji ni jedna druga vrsta koja se bavi znanošću. Za sada, to je isključivo ljudski izum

²² Danto 1997: 14.

²³ Isto: 216.

²⁴ v. May, Rollo. *Psihologija i ljudska dvojba*. 1980. Naprijed, Zagreb: str. 16. i 17.

²⁵ v. Samosvijest. <http://www.enciklopedija.hr/samosvijest>

²⁶ v. Spoznaja i znanje. <http://www.enciklopedija.hr/spoznaja>, <http://www.enciklopedija.hr/znanje>

²⁷ v. Huzjak, Miroslav i Polić, Milan. *Zablude o objektivnoj znanosti i subjektivnoj umjetnosti*. 2006. Učiteljski fakultet Zagreb: str. 20.

²⁸ Filozofija u dijalogu sa znanostima. <http://www.ifzg.hr>

razvijen prirodnim odabiranjem u cerebralnom korteksu iz prostog razloga: on djeluje. Nije savršen. Može se zloupotrijebiti. On je samo sredstvo. Ali to je daleko najbolje sredstvo koje posjedujemo, ispravlja samog sebe, ide stalno naprijed, primjenjivo je na sve.“²⁹ Kao istraživači okoline u kojoj postojimo i djelujemo, sposobni smo pretpostaviti i gledati dalje negoli smo u mogućnosti prići i potvrditi pretpostavke. Prisiljeni smo prihvatiti vlastita ograničenja, zadovoljiti se polaganim, sustavnim istraživanjem svijeta i vlastite uloge u njemu. Usput nas još muče i stare neriješene zagonetke. Primjerice, kad su u pitanju naše porijeklo ili svrha, postoje razne interpretacije i pretpostavke koje možemo i ne moramo prihvatiti, ali bez nepobitnih dokaza još uvijek smo u potrazi za konačnim odgovorima. Prema Saganu, možemo biti zadovoljni činjenicom da trenutno živimo u vremenu kada se traganje za znanjem općenito cijeni.³⁰

Stvarnost ili zbilja (latinizam *realnost*) je pojam koji označava ono što stvarno postoji, što nije opsjena i ne ovisi o željama ili uvjerenjima jedne osobe. Ona se različito tumači u znanosti, filozofiji, teologiji i sl. Znanost obično govori o stvarnosti kao cjelokupnosti pojava. Filozofija i psihologija radije govore o fizičkoj stvarnosti i o unutrašnjoj, psihičkoj ili mentalnoj stvarnosti (predstave, misli, sjećanja, snovi), kao i o društveno-političkoj i kulturnoj stvarnosti koja počiva na interakciji ova dva vida stvarnosti. Teologija i ontologija govore o *biću* kao jedinoj stvarnosti koja postoji. Prema Josipu Planiniću, stvarnost je nešto što je u istini onako kako se i čini te joj se u tom smislu može pripisati izvjesnost: „Doista, budući da je istina izjednačenje uma i stvarnosti, ukoliko um izriče da jest ono što jest, a da nije ono što nije, istina se odnosi na ono u umu što um izriče, a ne na radnju kojom to izriče. (...) Istina je suglasje između uma i stvari.“³¹

Suglasje između uma i stvarnosti je višeznačno. Unatoč svim nastojanjima da se precizno definira i izmjeri, stvarnost je pojam promjenjivoga značenja, što se može iščitati iz njenih raznolikih definicija i tumačenja. Objektivnost znanosti pri definiranju stvarnosti oduvijek je bila pod povećalom. Znanstvenici i sami priznaju kako se ispitivanjem objekata remeti njihovo početno stanje jer se mjerni instrumenti i objekti nalaze u međudjelovanju. Na taj način se pojava sjedinjuje s opažanjem, odnosno opažanje postaje vrsta pojave: „I kao u Platonovoj analogiji o pećini, »naša znanstvena spoznaja svijeta nije više doli sjena stvarnih prirodnih pojava, sjena koju je proizvela svjetlost iz našeg razuma.« (Ponomarev)“³² Kvantna fizika temelji se na načelu neodređenosti prema kojemu ne postoji objektivan, pasivan

²⁹ Sagan 1983: 332.

³⁰ v. Isto: 14.

³¹ Planinić, Josip. *Metafizičke teme*. 2012. Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Odjel za fiziku: str. 92.

³² Huzjak i Polić 2006: 18. i 19.

promatrač, već samo aktivan sukreator i modifikator stvarnosti. Teorije o svijesti koja konstruira stvarnost kao duhovnu i mentalnu projekciju znanost su približile budističkim učenjima i drevnoj mudrosti vedskog misticizma, a materijalističko poimanje stvarnosti označile kao suvremeno praznovjerje.³³ Neprijateljski odnos između znanosti i religije utemeljen je upravo na razdvajanju duhovnog i materijalnog. U naravi znanosti je sumnja prema drevnim i nedokazivim pričama, a ljudskoj nestrpljivosti ne odgovara čekanje na smrt kako bi se viša stvarnost konačno mogla spoznati.

Kad se sa znanstvenoga stajališta govori o vjeri, upotrebljavaju se pojmovi *stvaranje* i *izmišljanje*, kao što tvrde Miroslava Huzjak i Nikola Polić: „*Nepoznanica kao što su npr. zašto je nekoga pogodio grom, a drugoga nije, što je u mraku, odlučujemo li sami o svojim postupcima ili je život pojedinca determiniran nekim izvanjskim čimbenicima itd. Zbog toga nam treba vjera ili bar uvjerenje u nešto. Vjera da razumijemo kako stvari stoje, da smo razumjeli nadređeni mehanizam, strukturu prema kojoj se sve zbiva, pa ćemo prateći pravila tog sustava zadobiti sigurnost. Potreba za vjerom proizvodi potrebu za stvaranjem (izmišljanjem) onoga u što će se vjerovati.*“³⁴ Bila ona izmišljena ili objavljena, vjerska tumačenja spoznaje i stvarnosti donedavno su uživala znatno važniju ulogu, posebno u zakonodavnom smislu. U vremenu u kojemu se sve što nije fizički dokazivo smatra praznovjerjem, ona se svode tek na osobni izbor pojedinca. Religije i mitovi razlikuju zemaljsku, prolaznu stvarnost od vječne, božanske, koju osoba može spoznati tek po smrti, odvajanjem duše od tijela i njezinim povratkom vječnosti. Iskreno prihvaćanje vjere, tj. istine o zagrobnoj stvarnosti, podrazumijeva pridržavanje određenih moralnih pravila koja su propisana proročkim učenjima ili svetim tekstovima proizašlima iz same božanske objave. Duša tako na određene načine mora zaslužiti ulazak u sljedeći svijet, dok se tijelo vraća ništavilu zemaljske stvarnosti.

U pripovijesti Jorgea Luisa Borgesa – *Božji zapis*, vrač piramide Qaholon (narod Maja), nakon mučenja i unakaženja, bačen je u tamnicu. Na jednoj strani tamnice nalazio se on, Tzinacán, a na drugoj jaguar kojega bi kroz okno s rešetkama mogao vidjeti samo u podne, kad tamničar kroz otvor na svodu, rukujući željeznom koloturom, zatočenicima spušta vrč s vodom i komadićima mesa. Godine zatočeništva primorale su slomljenog vrača da svoje vrijeme ispuni prisjećanjem na sve što je nekoć znao. Jedne noći prisjetio se predaje o božanskom stvaranju i zagonetnom zapisu koji je ostavljen ljudima da ga pročitaju pred kraj

³³ Walia, Arjun. *Consciousness Creates Reality*. 2014. i *The influence Vedic philosophy had on Nikola Tesla's idea of free energy*. 2014. <http://www.collective-evolution.com>

³⁴ Huzjak i Polić 2006: 10.

vremena i tako spriječe veliku nesreću i razaranje. Vrač se osjetio izabranikom koji će, pročitavši zapis, steći moć konačne spoznaje. U potrazi za simbolima, njegove misli lutaju preko zemaljskih pojava, njihovih promjenjivih značenja i formi, zaustavivši se naposljetku na rasporedu šara jaguarovoga krzna. Mukotrpno odgonetavajući zapis s krzna, vrač se sve teže nosio s ograničenošću vlastitoga uma u odnosu na apsolutni, božanski, gubeći nadu u rješenje. Nakon što je usnuo gušenje pijeskom i glas koji mu je prorekao smrt, budi se i prihvaća svoje zarobljeništvo kao jedinu važeću stvarnost. U tom trenutku, u viziji beskonačnog Koluta od vatre i vode, doživljava sjedinjenje sa svemirom, spoznaje uzroke i posljedice stvaranja te konačno, formulu jaguarovog krzna.

Riječima Borgesa, odnosno vrača Tzinacána: „Dostojalo bi da je izgovorim i da dokinem ovaj kameni zatvor, da dan uđe u moju noć, da budem mlad, da budem besmrtni, da tigar raskomada Alvarada, da zabijem sveti nož u španjolske grudi, da iznova sagradim piramidu, da obnovim carstvo. Četrdeset slogova, četrnaest riječi, i ja, Tzinacán, vladao bih zemljama kojima vladaše Moctezuma. Ali, znam da nikad neću izreći te riječi jer se više ne sjećam Tzinacána. Neka umre sa mnom tajna koja bijaše napisana na tigrovima. Onaj tko je odgonetnuo svemir, tko je odgonetnuo žarke svrhe univerzuma, ne može misliti na čovjeka, na njegove tričave sreće i nesreće, pa makar taj čovjek bio on sâm.“³⁵ Vrač Tzinacán shvatio je kako ljudski um ne može podnijeti apsolutno znanje, kao što ni ljudski jezici ne mogu obuhvatiti izražajnu svemoć božanske ideje. On svoju potragu završava tamo gdje ju je i započeo, međutim, ona ga je izmijenila u tolikoj mjeri da je izgubio vlastite emocije i želju za osvetom, a svijest o samome sebi odveo na neku višu razinu. Cijenu spoznaje platio je svojom ljudskošću, prizemnom i ograničenom. Borgesova pripovijest odražava zanimanje za spoznaju koja nadilazi osjetilno ili racionalno iskustvo. Takva vrsta spoznaje naziva se *transcedentnom* ili *nadosjetilnom* i kao predmet proučavanja pripada metafizici – temeljnoj filozofskoj disciplini čiji je utemeljitelj Aristotel. Problemom njene definicije, povijesti i nedostatka znanstvenih uporišta bavili su se mislioci raznih generacija, redefinirajući ju kroz nove filozofske discipline i znanosti poput teologije, ontologije, psihologije i kozmologije.³⁶

Odnos umjetnosti i metafizike često se temelji na optimističnom viđenju svijeta: „Želja da stvaranjem ljepšeg i boljeg okružja bude potaknuto ili čak prisilno izazvano sazrijevanje čišćeg i plemenitijeg tipa čovjeka jest prastari umjetnički san. Ova utopijska ideja ima metafizičke korijene; ona je srodna religioznom vidovnjaštvu.“³⁷ Nietzsche je

³⁵ Borges, Jorge Luis. *Božji zapis, Aleph*. 2004. Globus media, Biblioteka Jutarnjeg lista, Zagreb: str. 83. – 87.

³⁶ v. Metafizika i ontologija. <http://www.enciklopedija.hr/metafizika> i <http://www.enciklopedija.hr/ontologija>

³⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Umjetnost 20. stoljeća*. 2005. VBZ: str. 161.

metafiziku smatrao oblikom prikrivanja ljudske slabosti i ograničenosti uma te smatrao kako čovjek koji teži istini treba nadvladati metafizičke besmislice i prihvatiti nemogućnost postojanja apsolutne istine. Umjetnosti je dodijelio važnost u ljudskom suočavanju sa stvarnošću, zato što je vjerovao kako umjetnička djela uspješno nadilaze metafizičke zablude.³⁸ Umjetnička djela stvarnost propituju na svojstven način, dok je epitet *metafizičko* u filozofskim osvrtima na umjetnost poprilično značajan i učestalo se pojavljuje. Umjetnost uvijek sadrži neki dio stvarnosti. Prema filozofskom tumačenju, „u svemu umjetničkom na djelu je nešto čega i bez umjetnosti ima, a čega je umjetnost očitovanje i izraz te je upravo ta pokrećuća podloga kao izvor i bit umjetnosti uvjet njezine mogućnosti.“³⁹ Umjetnost stoga „otvara iskustvo slobode uobrazilje, ali kako filozofija to iskustvo već ima te joj djelo služi samo kao njegov primjer, ona nema potrebu za umjetnošću: umjetnost joj ne kazuje ništa novo. Ukoliko je forma ono odlučujuće u pogledu ljepote, utoliko su različite umjetnosti, kao i različita umjetnička djela, za filozofiju uvijek jedna te ista stvar.“⁴⁰

³⁸ v. Nietzsche. <http://www.enciklopedija.hr/Nietzsche>, Friedrich

³⁹ Rutnik, Vedran. *Kantov pojam genija i smisao umjetnosti*. 2013. Filozofska istraživanja 129, HFD: str. 80.

⁴⁰ Isto: 79.

4. UMJETNOST KAO NAČIN SPOZNAVANJA STVARNOSTI

Kad se govori o stvarnosti, za pretpostaviti je kako većina ljudi ne pomišlja na umjetnost, odnosno ne razumije poveznicu između umjetnosti i samog nastanka pojma stvarnosti. U tom kontekstu vjerojatno bi prije pomislili na trenutna politička i sportska zbivanja, vlastiti posao i noćni život vikendom, nego na nekakvo umjetničko djelo. Vjerujem da u obzir treba uzeti i prizvuk riječi *umjetnost*. Naime, umjetnim se obično označava nešto što nije prirodno ili pravo, često i u smislu niže vrijednosti, primjerice usporedba umjetne i prave kože, osmjeha, grudi, božićnih jelki, gnojiva i sl.⁴¹ Činjenica je da skladištari, mesari, domaćice, vozači, radnici u trgovinama, na farmama i gradilištima gotovo nikad ne posjećuju galerijske izložbe i kazališne predstave jer nemaju ni volje ni vremena za trošenje na *beskorisne* događaje i stvari. Dojam većine je kako ta skupocjena i ponekad čudna umjetnost ionako pripada onima koji se njome bave ili imućnim, ekscentričnim ljudima koji si mogu priuštiti kupovinu umjetničkih djela. Otudjenje i jaz su prisutni čak i kad se umjetnost bavi socijalnim pitanjima, problemima radničke klase, pravima ugroženih skupina i pojedinaca i sl. Bez obzira na razinu obrazovanosti i upućenosti, svaka osoba ima mogućnost zauzimanja osobnog stava prema umjetničkim djelima. Za razliku od znanstvenoga rada u kojemu se netko nestručan ne bi mogao snaći, umjetničko djelo otvoreno je za svako mišljenje. Štoviše, laik može iznenađujuće oštroumno ukazati na detalj koji je promaknuo puno iskusnijem oku ili ga je jednostavno zanemarilo. Umjetničko djelo može na sebi svojstven način prodrijeti u intimu promatrača, izazvati reakcije u odnosu na njegove vlastite sklonosti i iskustva te osloboditi emocije unutar njega, ukoliko promatrač to dozvoli. Za razliku od tradicionalne slike ili skulpture, moderno ili suvremeno umjetničko djelo teže će dotaknuti osobu koja ne poznaje jezik moderne ili suvremene umjetnosti. Ono će prije isprovocirati nezadovoljstvo takvoga promatrača, nasmijati ga svojim nerazumljivim sadržajem ili ostati potpuno nezamijećeno.

Kad je u pitanju stvarnost, zašto i kako je umjetnost jedan od načina njenog spoznavanja? Čovjek i umjetnost se nalaze u neiscrpnom međusobnom upoznavanju i proučavanju. Špiljsko slikarstvo nam toliko puno govori o nama samima da ga danas smatramo umjetničkim, povijesnim i antropološkim spomenikom neprocjenjive vrijednosti.⁴²

⁴¹ v. Umjetan. <http://hjp.znanje.hr/umjetan>

⁴² v. Huzjak, Miroslav. *Osjećaji, razum, umjetničko djelo*. U zbornik radova „*Umjetničko djelo u likovnom odgoju i obrazovanju*“. 2011. ECNSI, Zagreb: str. 90.

Poruka takve vrste uspješno nadilazi vrijeme koje nas dijeli od njenoga nastanka, privlači nas, potiče na istraživanje i zahtijeva razumijevanje. Općenito, drevna umjetnost odiše nekakvom zagonetnom magičnošću svojega vremena, što joj ni postojanje u našem vremenu ne može do kraja oduzeti. Do pojave samosvijesti u umjetnosti antičke Grčke, likovna ostvarenja nisu ni doživljavana kao umjetnost nego kao zarobljena bit onoga što je prikazano ili onoga tko je prikazan, što je bilo u skladu s dotadašnjom mitskom precepcijom stvarnosti.⁴³ Stvari se mijenjaju nakon što je antičko društvo razvilo niz spoznajnih disciplina, na čelu s filozofijom, u svrhu propitivanja uzroka i posljedica stvari, odnosno nadilaženja dogmi misticizama i mitologija. Umjesto životinje središnji motiv umjetnosti postao je čovjek, a tijelima bogova životinjski dijelovi sve manje su bili potrebni te su se bogovi počeli pojavljivati kao idealizirani ljudi.⁴⁴ Pojavljuje se pojam *mimeza* (grč. *mimesis*) koji označuje oponašateljski i prikazivački odnos prema stvarnosti. Konceptija umjetnosti kao mimeze javila se u sklopu dokazivanja prednosti filozofije nad pjesništvom koje se do pojave sofista držalo najznačajnijim oblikom pohrane tradicijskih vrijednosti.⁴⁵ Vrijednujući njenu ulogu u otkrivanju i preoblikovanju stvarnosti, filozofija je u umjetnosti prepoznala „*paradigmu za cijeli niz problema na koje odgovara metafizika*“.⁴⁶ Platonovom kritikom umjetnost je poprimila negativnu konotaciju, međutim, već ju Aristotel oslobađa od takve optužbe, dodjeljujući joj heurističku dimenziju. Danto potvrđuje važnost umjetnosti i filozofije u nastajanju i evaluaciji stvarnosti: „*Čovjek bi mogao zamisliti svijet bez umjetničkih djela ili bar bez bilo čega na što bi njegovi žitelji referirali kao na umjetnička djela, jer takav bi svijet bio točno onaj u kojem pojam stvarnosti još nije nastao. Filozofska vrijednost umjetnosti leži u povijesnoj činjenici što je umjetnost pomogla da se zajedno s njom osvijesti i pojam stvarnosti*“.⁴⁷

Vrlina umjetnosti je u tome što ona, za razliku od znanosti, ne snosi izravne posljedice vjerovanja u objektivne činjenice, tj. istina koje su osuđene na trošenje. Naime, iz perspektive današnjeg, preciznog i tehnološki naprednog doba, ograničena uvjerenja naših predaka doimaju se potpuno pogrešno postavljenima, štoviše smiješnima. Ovaj dojam temlji se na prastarim zabludama poput ravne zemaljske ploče, geocentričnog sustava ili teorije o kružnim putanjama planeta, koje u suštini ukazuju na prikrivenu, kreativnu osobinu

⁴³ v. Schneider, Helmut. *Hegelova Estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti*. 1997. U časopis za religioznu kulturu „*Obnovljeni život*“, god. 52: str. 77.

⁴⁴ v. Isto.

⁴⁵ v. Mimeza. <http://www.enciklopedija.hr/mimeza>

⁴⁶ Danto 1997: 116.

⁴⁷ Isto: 118.

znanstvenika pri tumačenju stvarnosti. Huzjak i Polić pišu o kreativnosti u znanstvenom stvaralaštvu: „*Oblikovanje novih teorija stvaralački je čin, koji kao takav ne samo da izmiče postojećoj znanosti, nego je dovodi u pitanje, a primjenom tih teorija konstruira se nova i rekonstruira prethodno postavljena i kao takva poznata stvarnost. Što znači da se znanost ne bavi, kao što se to ideološki voli prikazivati, otkrivanjem još skrivene, ali po sebi već postojeće stvarnosti i njezinih zakonitosti, nego upravo proizvodnjom stvarnosti u okviru ustanovljenih znanstvenih paradigmi koje znanstveni pobunjenici povremeno ruše i umjesto njih uspostavljaju nove.*“⁴⁸ Dužnost znanstvenika podrazumijeva poništavanje zastarjelih podataka ukoliko se pojave nova i preciznija jer se na taj način potvrđuje njena primarna svrha – istinitost. Za njegovanje i održavanje važećih teorija brinu se tzv. *znanstveni činovnici* koji se zadržavaju unutar okvira znanstvene paradigme, dok su za revolucije i promjene zaduženi *znanstveni pobunjenici* i *avanturisti* skloni divergentnom mišljenju i mašti.⁴⁹ Netočnost zastarjelih podataka i teorija ponajprije se pripisuje nedostatku odgovarajuće tehnologije, visoko razvijenih pomagala i instrumenata, dok se njihov povijesni značaj i istraživačka metoda njihova autora nastavljaju cijeniti i poučavati tek kao vrijedan doprinos u napretku određene znanstvene discipline.

Umjetnost može demonstrirati svoju trajnost u odnosu na znanost: „*Znanost se često nije slagala sama sa sobom; umjetnost ima daleko dulju tradiciju istraživanja i stvaranja svjetova u čovjeku i oko čovjeka. Umjetnost u svojoj riječi sadrži umijeće; umijeće stvaranja i umijeće spoznaje. Ona već odavno zna istinu o istini: stvarnost nije objektivna, ona je privid našega interpretacijskog, zakonodavnog uma.*“⁵⁰ Umjetnički stilovi mogu biti nadvladani, iscrpljeni i odbačeni u težnji za pronalaženjem novih umjetničkih izričaja, ali oni trajno ostaju vjerodostojni pokazatelji duha vremena. Čak i kad je ispunjeno umjetnikovim osobnim uvjerenjima, koja mogu biti plemenita, spiritualna, iracionalna, izmišljena ili čak nastrana, umjetničko djelo ne može se proglasiti netočnim i zamijeniti novim, preciznijim. Umjetniku istinitost nije primarna svrha, ona se pojavljuje tek s vremenskim odmakom jer ju umjetnik spontano unosi u svoje djelo. Kad bi se na znanstvena djela gledalo jednako kao i na umjetnička, povijest više ne bi bila ispunjena opovrgnutim znanstvenim pretpostavkama i teorijama, nego samo bogata stilskim razdobljima istraživanja stvarnosti. Nakon što ju se iskoristi za ocrtavanje razlike između dva načina spoznavanja stvarnosti, usporedba znanosti i umjetnosti prestaje biti od značajnije važnosti, budući da se ipak radi o pristupima i ciljevima

⁴⁸ Huzjak i Polić 2006: 28.

⁴⁹ v. Isto: 22.

⁵⁰ Isto: 20.

koji se temelje na različitim spoznajnim metodama i procesima, kao što zaključuje Vedran Rutnik: „*Osebujuća narav umjetničkog ne pokazuje ni najmanju srodnost sa znanstvenom istinitošću, jer je područje umjetnosti po naravi bitno različito od područja znanosti. To je razlog zbog kojeg znanost ne može opravdano suditi o umjetnosti niti je može iz vlastita vidokruga vrednovati kao tek niži stupanj spoznaje.*“⁵¹ Odnos znanosti i umjetnosti očituje se u njihovu međusobnu na svijet utjecaju tijekom povijesti, primjerice u razdoblju renesanse kao najsjašnjem primjeru univerzalnog, humanističkog stvaralaštva. Umjetnička ostvarenja vrijedan su doprinos znanstvenim istraživanjima, kao što je, primjerice, slučaj sa slikarskim istraživanjima kompozicije, perspektive, boje i njene simbolike u razvoju teorije percepcije, teorije prostora, fizike ili psihologije.⁵²

Utjecaj Demokritove racionalne i empirijske spoznaje u umjetnosti se manifestirao kao kontrast idealizma i naturalizma, klasične jasnoće i manirističke promjenjivosti – trajnim suprotnostima kroz cjelokupno stvaralaštvo povijesno-umjetničkih razdoblja. Prevlast mitskih i vjerskih tema postupno se izgubio s napretkom novovjekovne filozofije i preciziranjem spoznaje o stvarnosti. Immanuel Kant u 18. je stoljeću unutar filozofskog sistema razmatrao smisao umjetnosti oslobođene služenja izvanumjetničkim svrhama, a ova se praksa učestalo ponavljala i razvijala u njemačkoj filozofiji.⁵³ Nakon što je, prema Hegelu, promijenila tri razvojna oblika – simbolički, klasični i romantički, umjetnost ulazi u razdoblje svojega svršetka, suočavajući se s izazovima vlastite povijesti i spoznajnog karaktera.⁵⁴ O tome svjedoči i Helmut Schneider te donosi slijedeće: „*U umjetnosti novoga vijeka i moderne Hegel umjetnosti daje drukčiji položaj, naime, gledajući na subjektivnost, umjetnik dolazi u prvi plan; on više ne mora predstavljati božansko nego samoga sebe (...) On više ne proizvodi djelo nego pokazuje samoga sebe, tj. on doduše donosi proizvode – dakako, ali to Hegel više ne zove djelom. Djelo je proizvod koji u smislu klasične umjetnosti ima sadržaje. Djelo modernog umjetnika pokazuje samo samoga sebe.*“⁵⁵

Umjetnost se uglavnom nije razvijala zasebno, odvojeno od ostalih spoznajnih disciplina i dostignuća, nego je odgovarala okolnostima, porivima i potrebama određenog društva i vremenskog razdoblja. Uz interne sustavne promjene kojima se rješavala nadvladanog i već iscrpljenog sadržaja, ona se mijenjala i intuitivno, spontano, jer u ljudskoj naravi već postoji određena odbojnost prema suvišnom ponavljanju i bespotrebnom

⁵¹ Rutnik 2013: 70.

⁵² v. Huzjak 2011: 90.

⁵³ v. Rutnik 2013: 70. i 74.

⁵⁴ v. Schneider 1997: 76.

⁵⁵ Isto: 84.

reproduciranju prethodno svladanih izazova. Jednaka odbojnost se pojavljivala prema zastarjelim mitovima ili opovrgnutim znanstvenim pretpostavkama. U jednom trenutku stvarnost se doima kao sklad definirani, postojanih oblika, dok u sljedećem ona izmiče takvome dojamu, gubeći se u samome činu kretanja i procesu preobrazbe iz jednog oblika u drugi. Nagla proširenja umjetničkog djelovanja (kao i znanstvenog) obično su bivala popraćena senzacijom i šokom zato što su poljuljala vjeru u dotad siguran i poznat sustav spoznajnih vrijednosti. U suprotstavljenim oblicima klasicizma i manirizma kao načinima percepcije odavno zastupljenima u umjetnosti, mimezis se zadržavao kao konstantno mjerilo uvjerljivosti i snage djela te kao potvrda umjetnikove vještine i genijalnosti. Napuštanje mimetičkog prikaza stvarnosti (svojevremeno velika senzacija i šok), apstrahiranje i dekonstrukcija osjetilnog u umjetnosti su se razvili kao izrazi novog, modernog doba u kojemu je stvarnost bilo potrebno prihvatiti kao nešto promjenjivo i beskrajno, neograničeno uskim interesima i strogoćom autoriteta. Mimezis u novijoj povijesti umjetnosti nije jednostavno odbačen, već je poimanje mimezisa prošireno s modela stvaranja oponašanjem na „osjetilnu artikulaciju određene ideologije kojom se ograničava i usmjerava recepcija i razumijevanje umjetničkog djela.“⁵⁶ Umjetnički pogledi na stvarnost su se, u skladu s novitetima moderne kulture, iznova postavili i dokazali kao osviješteni stvaralački čin. Široj javnosti bio je potreban određeni vremenski period za prepoznavanje i prihvaćanje istih, dok brojni umjetnički izrazi 20. stoljeća ni danas ne nailaze na razumijevanje šire publike. Katarina Rukavina zaključuje na koji je način moderna umjetnost iskazala svoj spoznajni karakter kao bitno određujuću kategoriju: „Specifičnim izrazom i postupkom odnosno svojim »antivizualnim stavom« ovo razdoblje umjetnosti problematizira pojam slaganja sa stvarnošću kao i pojam same stvarnosti, a onda i ideju umjetnosti. Prema našem mišljenju, umjetnost u XX. stoljeću nedvojbeno pokazuje i zaokružuje jednu povijesnu zbiljnost ili ideju te zbiljnosti. Time ujedno zadržava ono što Hegel pronalazi kao njezino najviše određenje i značenje, a to je spoznaja ideje, čime se uopće i naziva umjetnošću.“⁵⁷

Na modernu i postmodernu umjetnost djelovao je snažan te neizbježan utjecaj znanstvenog i tehnološkog napretka, a suprotnosti između moderne i postmoderne umjetnosti mogu se pratiti iz njihovog odnosa prema tim utjecajima. Zanimanjem za tehnologiju i prirodne znanosti razvijen je modernistički koncept znanosti o umjetnosti, autonomnoj disciplini u odnosu na kritiku, povijest i teoriju (psihologija, sociologija, semiotika...) te

⁵⁶ Rukavina, Katarina. *Istina u umjetnosti – Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti*. 2009. Filozofska istraživanja 115, HFD: str. 574.

⁵⁷ Isto: 568.

estetiku i filozofiju umjetnosti.⁵⁸ Za umjetničko stvaralaštvo u modernom društvu i kulturi zasnovanoj na znanosti i tehnologiji, znanost je predstavljala model racionalističkog mišljenja, model racionalnoga izražavanja, razumijevanja i prikazivanja svijeta, odnosno model racionalnog opisivanja, objašnjavanja i interpretacije prirodnih i društvenih pojava.⁵⁹ Modernistički umjetnici ove modele tumačili su kao ideale spoznaje i preoblikovanja stvarnosti, izlažući ih kritici, pronalazeći im zamjenu u paraznanostima i predznanostima poput alkemije, teozofije ili izvaneuropskim etnološkim i antropološkim modelima.⁶⁰ Uz dugu tradiciju uporabe znanstvenih metoda pri konstruiranju umjetničkih djela, primjena znanosti pojavila se i kao model promišljanja, prikazivanja i proizvodnje predmeta, aparata, strojeva, medijskog građenja djela i sl. Avangardni umjetnik *„postaje istraživač i preuzima funkcije znanstvenika i inženjera, odnosno, u suradnji sa znanstvenicima i inženjerima teži eksperimentalnom umjetničkom djelu koje nije samo estetski produkt nego i spoznajno tehnička inovacija.“*⁶¹

Postavangardne i postmoderne teorije kritički su se odnosile prema modernističkim idejama autonomije znanosti o umjetnosti, nastavljajući razvoj teorije umjetnosti u proznanstvenome smjeru kroz interes za filozofiju jezika, lingvistiku, semiotiku, semiologiju, odnosno primjenu formalnih metoda prikazivanja, opisivanja, interpretacije i objašnjavanja postupaka građenja izgleda, recepcije i funkcija umjetničkog djela u kulturi i umjetnosti.⁶² Prema Šuvakoviću *„ovakva istraživanja zahtijevaju racionalnost, formalnu dosljednost i metodološku razradu istraživanja umjetnosti, što je proznanstveni zahtjev, ali istovremeno se kritički određuju prema idealizaciji i estetizaciji znanosti za koje se zalažu avangarda i neoavangarda. (...) Postmodernističke teorije umjetnosti zasnovane na filozofiji dekonstrukcije pristupaju znanosti (modelima, pojmovima, metodama, produktima, idealizacijama) kao metafizici zapadne racionalnosti koju treba kroz umjetnički rad i diskurs dekonstruirati i pokazati kao metafizički oblik proizvodnje značenja i vrijednosti za kulturu.“*⁶³ Postmodernističkim umjetnicima izmicala je uloga istraživača znanosti te im je preostala uloga korisnika, tj. potrošača, zbog čega su bili skloni ironiziranju, reflektirajući stanje ljudske podređenosti i otuđenosti u svijetu kojim dominira tehnologija.⁶⁴

⁵⁸ v. Šuvaković 2005: 686.

⁵⁹ v. Isto.

⁶⁰ v. Isto.

⁶¹ Isto.

⁶² v. Isto: 687.

⁶³ Isto.

⁶⁴ v. Isto.

Uz razdoblje prijelaza s tradicionalne na modernu umjetnost učestalo se vezao i pojam dekadencije koju je, kao završetak jedne povijesne razvojne epohe, karakteriziralo napuštanje „*utilitarnih društvenih normi u ime pervertiranog življenja i djelovanja bez moralne, etičke, političke ili religijske obaveze i odgovornosti.*“⁶⁵ Dekadenciji s kraja 19. i početka 20. stoljeća prethodila je filozofija Schopenhauera i Nietzschea, čiju su težnju ka iracionalnosti i nihilizmu umjetnici u velikoj mjeri prihvatili kao podlogu za razvoj vlastitog individualnog izražaja, odnosno kao odgovor na dominaciju realizama i naturalizama. Upravo razvojem raznih novih –izama i popratnih teorija, umjetnost se uhvatila ukoštac s problematikom Demokritove *mračne* spoznaje, šireći područje svojega djelovanja putem novih medija i dovršavajući proces preobrazbe u vlastitu filozofiju. O racionalizaciji znanja i odmaku od tradicije piše Sonja Briski Uzelac: „*Granice do kojih se danas pojam stvarnosti proširuje i umnožava vrijede po analogiji i za umjetnost, odnosno njezino promišljanje i istraživanje. Spoznaja da je racionalizacija znanja reducirala kompleksni kontekstualni karakter ljudskog iskustva vodila je suprotnom procesu: povezivanju i pokazivanju međusobnog prožimanja nekadašnjih kategorijalnih razlika. U tom je smjeru estetika najviše odmakla od tradicije koja veliča kontetnplativni razum i sumnjičava je prema “tijelu teksta”; njen interpretativni diskurs danas pokriva široko polje teorijskih pristupa i sredstava te aspekata zajedničke supstance iskustva.*“⁶⁶

⁶⁵ Šuvaković 2005: 563.

⁶⁶ Briski Uzelac 2005: 12. i 13.

5. METAFIZIČKA STRUJANJA MODERNE UMJETNOSTI

Slojevito značenje pojma *modernizam* ukazuje na to da se ne radi o jedinstvenom i pravocrtnom evolucijskom slijedu pokreta, uvjerenja, vrijednosti, metoda i oblika izražavanja, već o kaotičnom i proturječnom skupu ekscenčnih i umjerenih pokreta te individualnih umjetničkih učinaka. Kao termin, prvobitno nastaje u okvirima teologije i filozofije gdje se odnosi na kritiku crkvenih kanona i moralnih propisa. Kao makrooblik organizacije i kulturnog razvoja veže se uz razdoblje prosvjetiteljstva, uspon buržoaskog kapitalističkog društva i nastanak autonomnih institucionalnih područja kulture poput znanosti, prava i umjetnosti. U skladu s progresivnim razvojem društva i sustavnim odvajanjem od tradicije, modernizam je prihvaćen kao opća odrednica umjetničkih pokreta – od realizma, naturalizma impresionizma i simbolizma, preko avangardnih pokreta, razdoblja visokog modernizma i neoavangarde, do razdoblja kasnog modernizma i postavangarde.⁶⁷

Ješa Denegri opisuje nove izazove koje je postavila moderna umjetnost, a na koje je društvo nastojalo odgovoriti: *„Ključnim tekovinama rane moderne mogu se smatrati svojstva slikovnog predočavanja koja bitno mijenjaju i inoviraju likovnu strukturu i simboličko značenje umjetničkog djela nakon što je to djelo definitivno izgubilo religijsku ili socijalno apologetsku namjenu i postalo pojedinačnim izričajem modernog umjetnika kao samostalne jedinice, često na margini društvenih hijerarhija. Takva svojstva imaju slikovni prikazi modernog i suvremenog života, slike kao naglašena subjektivna viđenja i vizije svijeta, slike kao analitička ustrojstva konstitutivnih likovnih elemenata, slike kao projekcije umjetnikovog psihološkog stanja uz uporabu simbola s onu stranu vidljive stvarnosti, te kao krajnja konzekvenca prethodnih svojstava, slike Kandinskog, Kupke, Mondriana i Maljeviča koje će – po prvi put u povijesti umjetnosti – biti moguće kao djelomična ili potpuna apstrakcija, čak i kao krajnja nepredmetnost, dakle kao autonomni umjetnički entitet koji postoji i djeluje kao usporedna realnost s realnim svijetom izvan same slike.“*⁶⁸

Početak moderne umjetnosti i kulture započeo je realističkim teorijama i stvaranjem realističkog stila kao metafizičkih pojmovnih kategorija prema kojima svijet (stvarnost) postoji neovisno o ljudskom duhu, znanju, fantaziji, projektima i teorijama.⁶⁹ U filozofskom kontekstu realizam je blizak materijalizmu i suprotstavljen idealizmu, što se najjasnije očituje

⁶⁷ v. Šuvaković 2005: 380.

⁶⁸ Denegri, Ješa. *Teme moderne i postmoderne umjetnosti*. U Šuvaković 2005: 20.

⁶⁹ v. Šuvaković 2005: 536.

u koncepciji naturalizma. *Naivni realizam* smatra da ljudska svijest potpuno prikladno odražava vanjski svijet, da naše opažanje svijeta bez ostatka, identično i točno prikazuje po sebi opstojeću stvarnost. *Transcendentni* ili *transcendentalni realizam* tumači naš vanjski svijet kao pojavnost jednog objektivno postojećeg, ali po sebi nepoznatljivog, transcendentnoga bitka. *Kritički realizam* smatra da se, na osnovi kritički obrađenog iskustva i mišljenja, može postupno doći do dublje, potpunije i točnije spoznaje toga objektivnog bitka.⁷⁰ Nakon što je označio njen početak, realizam u modernoj umjetnosti postaje izložen raznim oblicima kritičkog propitivanja, odbacivanja i redefiniranja, počevši od samih predstavnika realizma kao što je primjerice, Gustave Courbet. Šuvaković o Courbetovu stvaralaštvu piše slijedeće: „Courbet je u naslovu svoje glasovite slike *Umjetnikov atelje – Realna alegorija koja određuje sedam godina mojeg umjetničkog života (1854 - 1855.)* upotrijebio sintagmu *realna alegorija* da bi pokazao kako je *realističko prikazivanje* jedan od mogućih načina prikazivanja (prizora, kompozicije), a ne doslovno odražavanje svijeta.“⁷¹

Postupno udaljšavanje umjetnosti od aristokratskih, političkih i religijskih autoriteta dovelo je do stvaranja načela *umjetnost radi umjetnosti* koje se pojavilo prvo u književnosti, a zatim u likovnoj umjetnosti.⁷² Charles Baudelaire, nezaobilazna figura francuske književnosti, utemeljitelj je pojma *modernizam* u umjetnosti. Njegovo stvaralaštvo označilo je novo razdoblje pjesništva, otvorilo nove vidike i proširilo mogućnosti umjetničkog izražavanja. Njegovi sljedbenici (S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine) njegovali su ideju čistoga pjesništva u kojemu ritam i zvuk stiha razbijaju svakodnevna značenja upotrijebljenih riječi, pretvarajući ih u simbole nejasnog, teško dokučivog i nedokučivog značenja. Pjesništvo simbolizma razvijalo je sugestivan i teško razumljiv jezik s posebnim naglaskom na zvučnosti i simbolici, na štetu izravne denotacije i realistične opisnosti.⁷³ Na sličan način, kao izraz bunta prema akademskom klasicizmu, pokret impresionizma uspostavio je individualizirani prikaz doživljaja stvarnosti, dok su dekadentni i *otuđeni* likovni umjetnici simbolizma (dekadencija i simbolizam su također međusobno oprečna značenja), negiranjem realnosti racionalnog opažaja, umjetničku slobodu prikazivanja povelili u dotad nezamislivim pravcima. Koncepti i fenomen mističke, erotične, narkotične ili egzotične fantazije postali su bitna odrednica moderne umjetnosti koja se postavlja naspram društvene realnosti životne svakodnevice.⁷⁴

⁷⁰ v. Realizam i naturalizam. <http://www.enciklopedija.hr/realizam> i <http://www.enciklopedija.hr/naturalizam>

⁷¹ Šuvaković 2005: 536.

⁷² v. Šuvaković 2005: 651.

⁷³ v. Baudelaire i simbolizam. www.enciklopedija.hr/Baudelaire, Charles i www.enciklopedija.hr/simbolizam

⁷⁴ v. Šuvaković 2005: 274., 536. i 563.

Poveznice među umjetnicima koji su se oslanjali na maštu mogu se definirati prema zaključku H.W. Jansona: „*Kako to da je samotno maštanje postalo tako važno u umjetnosti dvadesetog stoljeća? Ta se težnja javila krajem osamnaestog stoljeća, a vidi se u umjetnosti Goye i Fuselija; možda nam to daje naslutiti dio odgovora. No zapravo ima nekoliko međusobno povezanih uzroka. Prvo, raskol između razuma i mašte, do kojega je došlo uoči racionalizma, nagrizao je naslijeđe mitova i legendi, tu zajedničku stazu kojom su se kretala osobna maštanja ljudi ranijeg doba.*“⁷⁵ Od Gustava Moreaua, preko Odilona Redona i Paula Gauguina pa sve do preteča ekspresionizma poput Edvarda Muncha i pionira apstraktnog slikarstva poput Františka Kupke i Vasilija Kandinskog, simbolistička likovna djela ispunjena su intimom, bajkovitom egzotikom, uznemirujućim fantastičnim prizorima i metafizičkim vizijama. Izvanjsko i realistično je zanemareno. Tradicija simbolizma zasnivala se prvenstveno na izrazu unutrašnjeg osjećaja, zbog čega među umjetnicima simbolizma i njihovim djelima prevladavaju raznolikost i nedostatak konkretnih zajedničkih stilskih obilježja. U stvaralaštvu simbolizma paradoksalno se suočavalo intelektualno poznavanje povijesti umjetnosti, religijskih i ezoteričnih učenja s antiintelektualnim, na intuiciji zasnovanim direktnim spoznajama i doživljajima stvarnih i fikcionalnih svjetova.⁷⁶

Individualnost je postala obilježje umjetnosti 20. stoljeća koje je donijelo „*formu manifesta i drugih oblika publikacija, u kojima umjetnici i teoretičari publici objašnjavaju svoja pravila i kako ih tumačiti. Poznati su ekspresionistički manifesti (grupa „Most“ i almanah „Plavog jahača“), futuristički manifesti (prvog je napisao pjesnik Marinetti), Maljevičev suprematistički manifest, Bretonov nadrealistički manifest, dadaistički manifest Tristana Tzara, Mondrianove neoplasticističke publikacije, publikacije Bauhausovih teoretičara koji su promovirali likovni jezik kao područnu specifičnost likovnih umjetnosti; itd. Riječ je o inicijaciji gledatelja, o uvođenju u problematiku, jer se osjećajima ne može doseći racionalni aspekt umjetnosti. Gledatelj se za to mora obrazovati. Kao i sam umjetnik.*“⁷⁷ Vasilij Kandinski 1910. godine objavio je teorijsko djelo *O duhovnom u umjetnosti*. Zagovarao je oslobođenje od utega predmetnosti u umjetničkom prikazivanju, opisujući načine na koje površnost iluzionizma odvodi duh prema pohlepi, taštini i izopačenosti. Prema Kandinskom, umjetnička razdoblja u kojima su dosljedne reprodukcije stvarnosti konačni cilj i u kojima pitanje *kako?* u potpunosti potiskuje pitanje *što?* obilježena su nedostatkom duše i mahnitim porivom za materijalnim uspjehom. Pritom ponajviše

⁷⁵ Janson, H.W., Janson, Anthony. *Povijest umjetnosti*. 2005. Stanek, Varaždin: str. 797.

⁷⁶ Šuvaković 2005: 563.

⁷⁷ Huzjak 2011: 90.

osuđuje materijalističko društvo: „*Noćna mora materijalizma, koja je život univerzuma preobrazila u beskorisnu i zlu igru, još uvijek nije završila; ona još uvijek obuzima dušu koja se tek budi.*“⁷⁸ Odgovor na pitanje *što?* je nutarnja istina koju jedino umjetnost može spoznati i jedino ju umjetnost može izraziti služeći se sredstvima izražavanja koja pripadaju samo njoj. Tek umjetnost oslobođena svjetovnih mana baštini duboku, izražajnu proročku snagu i tako postaje jedan od najmoćnijih elemenata duhovnog života.⁷⁹

Kandinski također tumači duhovnu dimenziju figurativnog stvaralaštva Dantea Gabriela Rossettija, Giovannija Segantinija, Arnolda Böcklina, Paula Cezzanea, Paula Gaugina i Henri Matissea, slikara koji su tragali za *unutarnjim* putem *izvanjskog*. Umjetnik koji ne nalazi zadovoljstvo u pukoj reprezentaciji, u svojoj težnji da izrazi svoju *unutarnju nužnost* prirodno poseže za temeljnim glazbenim metodama u svojim djelima, tj. komponira, služi se ritmom, matematikom i apstraktnim konstrukcijama.⁸⁰ Pretjerana zaokupljenost formom onemogućuje umjetniku da u svojem stvaralaštvu dosegne bezvremensku spiritualnu vrijednost, što je bio najveći nedostatak kubizma, a posljedica je izbjegavanja boje, njene energije i simbolike, odnosno psihološkog učinka.⁸¹ Potreba za novom umjetnošću koja ispraznu imitaciju prirode, ali i prisilno bespotrebno podvrgavanje prirodne forme geometrizaciji zamjenjuje suptilnijim konstrukcijama (umjetnost koja manje zadovoljava oko, a više dušu), zadovoljena je otkrićem apstraktne umjetnosti. Nakon niza desetljeća postupnog odbacivanja principa iluzionizma umjetnik je konačno mogao slikati sliku kojoj nisu potrebni predmeti.⁸²

Teorija umjetnika 20. stoljeća paralelna je stvaralačkom činu, koncipirana je kao teorijski diskurs i o sebi govori kao o teorijskom diskursu (dakle ne radi se o dodatku umjetnosti ili nečemu što slijedi kao nadogradnja i interpretacija postignutih rezultata). Spekulativni teorijski tekstovi metafizičkog su karaktera, definiraju duhovni okvir, višu svrhu i smisao umjetničkog djelovanja te se kao takvi razlikuju od teorijskih tekstova formalnog i pedagoškog karaktera. Uz Kandinskog, avangardni umjetnici poznati po svojim metafizičkim tekstovima bili su Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Paul Klee i Kazimir Maljevič. Van Doesburg i Mondrian (pokret *De Stijl*) svoja učenja su temeljili na teozofiji i razvijali ih u tehničko-filozofskom duhu. Paul Klee je, uz vlastita istraživanja zakona Gestalta, primijenu statike, dinamike i kinematike na teoriju oblika i boje te stvaranje teorije vizualnog

⁷⁸ Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. 2004. The Project Gutenberg Ebook: str. 23.

⁷⁹ v. Isto: 36.

⁸⁰ v. Isto: 56.

⁸¹ v. Isto: 101. i 102.

⁸² v. Isto: 114.

oblikovanja, surađivao s Kandinskim na području sinteze glazbe i vizualne umjetnosti. Njihovi teorijski tekstovi utjecali su na program škole *Bauhaus*, gdje su i predavali kao profesori-istraživači te objavljivali teorijske knjige i edicije časopisa. Teorija umjetnika u radu ruskih i sovjetskih avangardnih pokreta najcjelovitije je izvedena u Maljevičevim suprematističkim tekstovima proizašlima iz njegovog vlastitog stvaralaštva i suradnje s umjetnicima poput skladatelja Mihaila Matjušina, pjesnika Alekseja Kručoniha, slikara Ivana Kljuna i El Lissitzkog.⁸³

Simbolistički diskursi (u koje se ubrajaju i tekstovi Kandinskog), preko teorije neoprimitivizma i kubofuturizma, stvorili su osnovu za mističku razinu suprematizma, tj. za mogućnosti simboličkog čitanja suprematističkih kompozicija i supremaciju doživljaja čiste bespredmetnosti, kontemplacije i transcendiranja slike. Miško Šuvaković piše kako su „*Maljevičev teorijski diskurs i okvir produkcije slikarstva eklektična kombinacija ideologije avangardističke slikarske nereprezentativnosti s diskurzivnim aspektima formalističkog definiranja umjetničkog djelovanja, perceptivnim i psihološkim eksperimentima, ali i s historicističkim, ekonomskim i retoričkim aspektima boljševičke ideologije, odnosno s utopijskim i mističkim konceptima četvrte dimenzije i teozofije.*“⁸⁴ Teozofski karakter suprematističkih tekstova utemeljen je na mističkim učenjima kršćanstva i istočnih religija, ruskom simbolizmu i filozofiji *Četvrte dimenzije* Georga Gurdjieffa i Petra Uspenskog no, za razliku od Kandinskoga, Maljevič se u svojim tekstovima nije izravno pozivao na mističku literaturu. Njegov odnos prema mističkoj literaturi odvijao se prepoznavanjem teozofskih aspekata, specificiranje kozmičkih vizija i utopija u stvaralaštvu te traženjem odnosa sa suvremenim duhovnim kretnjama.⁸⁵

Stvaralaštvo Kazimira Maljeviča zanimljivo je opisano u knjizi *Umjetnost 20. stoljeća*: „*Širini Malevičevih emocija sukladna je širina vibrantnih pozadina i njihovih kolorističkih struktura što se protežu u beskonačnost; ispred njih lebde lapidarni slikovni znakovi. Malevičevu emocionalnost i očaranost znanošću (...) međusobno povezuje njegova zanesenost novom budućnošću. S druge strane, Malevič je svjestan da je njegov cilj nedostižan i da mu se on može samo približiti. Važnost njegova revolucionarnog slikarstva leži u slikarskom kretanju prema beskonačnosti, prema području one «nepredmetne» savršenosti u kojoj se poništavaju razlike između čovjeka i prirode te duha i materije.*“⁸⁶ Smisao umjetničkoga djela koje više ne prikazuje svijet i više ne ostvaruje dekorativne

⁸³ v. Šuvaković 2005: 617. – 620.

⁸⁴ Isto: str. 602.

⁸⁵ v. Isto: 600. – 603.

⁸⁶ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef 2005: 162. i 163.

funkcije, promatraču je ponudio kontemplativno udublјivanje i supremaciju čistog osjećaja. Boljševička ideologija u Maljevičevom stvaralaštvu tematizirala je problem egzistencije u postrevolucionarnom ruskom društvu i izražavala zahtjev za preobrazbom čovjeka i svijeta putem znanosti i umjetnosti. Motiv ruskog seljaka stoga je ostao prisutan tijekom čitavog njegovog stvaralaštva, a naročito je dolazio do izražaja u kasnoj fazi, s nizom figurativnih djela. Danas se taj kontroverzni i paradoksalni čin tumači na različite načine, primjerice kao alternativno rješenje pod pritiskom obnove figurativnog izražavanja u socijalističkom realizmu ili kao pothvat rekonstrukcije povijesti zapadnog slikarstva na temeljima suprematističkih istraživanja i predsuprematističke problematike.⁸⁷

Maljevičev pokušaj ponovne uspostave figuracije u vremenu dekonstrukcije predmeta i procvata apstrakcije nije bio osamljen ni besmislen. *Metafizičko slikarstvo* ili *magični realizam* službeno nastaje 1917. kao reakcija grčko-talijanskog slikara Giorgia de Chirica i talijanskog slikara Carla Carre na umjetničku revoluciju avangardnih pokreta. Iako su razvoj i definicija pokreta produkt suradnje, De Chirico se navodi kao predvodnik, idejni začetnik i važniji predstavnik metafizičkog slikarstva. On je svoje slikarsko istraživanje započeo otprilike 1910., čemu se Carra pridružio i kasnije dodijelio naziv.⁸⁸ Predmetno slikarstvo u modernoj umjetnosti označilo je obnovu metafizike prikazivanja u slikarstvu, a De Chirico je postao začetnik prvog *preporoda* klasicizma 20. stoljeća.⁸⁹ U kontekstu njegovog stvaralaštva, pojam *metafizika* je transcendentalno-filozofskog, enigmatskog značenja i odnosio se na ono stanje duha koje se ne može svesti na jasno i jednostavno odredive značajke. Mimesis u njegovim radovima nije pružao čvrst oslonac umu u izgradnji logične priče, već je promatrača zbunjivao i odvodio u područje propitivanja smisla u obliku pustih, melankoličnih i snovitih prizora.⁹⁰

Maurizio Calvesi opisuje metafizičko slikarstvo slijedećim riječima: „Umjesto predmeta koji objašnjava sliku, ili predmeta koji je odsutan i nevažan (što je slučaj kod kubizma), predmet čini sliku ogledalom misterija, nepoznanice, koja dovodi u pitanje samu sliku, izvitoperenu nepodudarnim prostornim rješenjima, alarmantnim kombinacijama boja, prazninama i sjenama tihe rezonancije. Univerzalni „bez-smisao“ izraz je sumnjičavosti koja se razvila u De Chiricu, skrivenog dubokog, neuhvatljivog ništavila.“⁹¹ De Chirico je komunicirao s Nietzscheom slikajući nihilističke prizore utemeljene na njegovim djelima.

⁸⁷ v. Šuvaković 2005: 602.

⁸⁸ v. Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef 2005: 133. i 134.

⁸⁹ v. Šuvaković 2005: 502. i 507.

⁹⁰ v. Calvesi, Maurizio. *Giorgio de Chirico and Continuous Metaphysics*. 2006. U *Metafisica*, No 5-6: str. 29.

⁹¹ Isto.

Koliko je bio opčinjen filozofijom, dokazuje i podatak kako je vjerovao da je on reinkarnacija svojega omiljenog filozofa.⁹² *Umjetnosti 20. stoljeća* također opisuje odnos metafizičkog slikarstva i filozofije: „*Vađenje stvarnih predmeta iz uobičajenog konteksta, njihov smještaj u okružje kojemu ne pripadaju i gdje ih se ni ne naslućuje izaziva šok koji otrježnjuje. Promatrač je prisiljen opaziti drugačiju, onostranu stvarnost i suočiti se s njom. Otudjenje poznatog postaje potpuno. Kao izumitelja ovakva paradoksalnog, alogičnog spajanja proturječja, koje će kasnije nadrealisti učiniti temeljem svoje estetike, De Chirico izričito navodi Nietzschea. «Nietzsche i Arthur Schopenhauer», navodi De Chirico u svojem programatskom tekstu Mi metafizičari iz 1919. godine, «prvi su tumačili koliko je duboko značenje besmisla života». Dobri su umjetnici, navodi on dalje, «filozofi koji su nadvladali filozofiju».*“⁹³ Izravan utjecaj metafizičkog slikarstva očitovao se u djelima Giorgia Morandija, Carla Carre i De Chiricovog mlađeg brata Alberta Savinia. Nekadašnji dadaist Andre Breton divio se djelima Giuseppea Arcimbolda i Hieronymusa Boscha, kao i Redonovom, Moreauovom i Böcklinovom slikarstvu, a u De Chiricovoj metafizičkoj figuraciji prepoznao je nastavak njihovog fantastičnog realizma, zbog čega ga je smatrao uzorom nadrealističke umjetnosti. Breton je s vremenom postao i najveći kritičar De Chiricovog slikarstva, optuživši ga da je, vrativši se klasicizmu, zastranio i na taj način bacio sjenu na vlastito naslijeđe.⁹⁴

De Chiricova i Bretonova suprotstavljenost samo je jedan u nizu primjera međusobnih utjecaja, kritike, osporavanja i rivalstva između avangardnih pokreta. Radikalnost ambicija, manifesta i ideologija takozvanih –izama svjedočanstva su o traženju potpunosti i apsolutnoga, koje je uglavnom pratila više ili manje razrađena i sistematizirana metafizika života i stvarnosti. U nastavku rada vratit ću se ovome problemu kojega Yves Michaud navodi u svojoj knjizi *Umjetnost u plinovitu stanju*: „*Istovremeno svojom raznovrsnošću i suprotstavljenošću ti pokreti zapravo otkrivaju da je ta potpunost nedostižna ili jednostavno neostvariva. Svaki pokret nastoji donijeti posljednju riječ umjetnosti i najviši oblik njezina ostvarenja, definitivno nadilazeći one koji su prethodili i zatvarajući umjetničku avanturu u samu sebe; ali i sama činjenica njihova sukoba i težnja svakoga da nadiđe druge, svjedoče o tome da je umjetnost nesigurno bojno polje.*“⁹⁵

⁹² v. Calvesi 2006: 34.

⁹³ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef 2005: 134.

⁹⁴ v. Surrealism i De Chirico. <http://www.theartstory.org/movement-surrealism> i <http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio>

⁹⁵ Michaud 2004: 55. i 56.

6. METAFIZIKA ZAVRŠETKA

Mirna Rudan Lisak postavlja pitanje o istovremenom nastajanju apstraktne i figurativne umjetnosti: „*Razdvajanjem pojma uživljavanja (potreba za mimetičkim prikazom) od težnje prema apstrakciji naglašena je povremena istodobnost obaju fenomena pa se neminovno postavlja pitanje što je moglo nagnati čovjeka da u istom trenutku, koristeći dvije suprotne metode, pristupi umjetničkom izražavanju.*“⁹⁶ Modernog čovjeka obuzeo je osjećaj završetka kulturne epohe. Taj osjećaj, popraćen preobrazbom slike svijeta uslijed ratova svjetskih razmjera, u suprotnosti je s kulturnim zanosom i napretkom. Odrekavši se lijepog privida, moderni umjetnik se odlučno posvetio razaranju vlastite discipline, nakon čega poseže za analizom i rekonstrukcijom. Hegelov nagovještaj završetka umjetnosti i njene povijesti postao je činjenica, koju su već među avangardnim umjetnicima svojim radikalnim postupcima potvrdili Aleksandar Rodčenko i Marcel Duchamp, a pod njihovim utjecajem i umjetnici raznih generacija 20. stoljeća.⁹⁷

Odbacivši tradiciju umjetnosti, ruski konstruktivisti govorili su o njenoj smrti i revolucionarnoj preobrazbi umjetnika, od uloge stvaratelja koji izražava dojam, san i doživljaj, prema proizvođaču koji sudjeluje u realizaciji mehaničkog svijeta i nove društvene stvarnosti. Kao jedan od začetnika *Prve radne grupe konstruktivista*, Rodčenko se suprotstavio umjetnosti i njenoj estetici kao metafizici stvaranja i izražavanja. Svojim monokromima iz 1921. sveo je sliku na njen logičan zaključak i objavio smrt slikarstva.⁹⁸ Gotovo jednak postupak početkom 1960-ih ponovio je Ad Reinhardt, proglasivši svoje crne monokrome posljednjim slikama koje se mogu naslikati.⁹⁹ Hegelovu zamisao o završetku umjetnosti odražavao je i Duchampov antiumjetnički stav. Napustivši kubofuturističko slikarstvo Duchamp se posvetio trodimenzionalnim objektima, postao jedan od ključnih predstavnika dadaizma i utemeljitelj inovacije proslavljene pod nazivom *ready-made*. Napuštanje prikazivanja predmeta i čin uzdizanja istoga na razinu umjetničkog statusa, psihoanalitička i magijska teorija interpretiraju kao ponovno otkrivanje arhetipske, magijske, fetišističke i ritualne funkcije stvari.¹⁰⁰ *Ready-made* je s vremenom postao inspiracija i

⁹⁶ Rudan Lisak, Mirna. *Apstrakcija u reproduktivnoj umjetnosti kao kraj Zapadne kulture*. 2012. U Riječi, Matica hrvatska Sisak: str. 136.

⁹⁷ v. Isto: 135. – 137.

⁹⁸ v. Šuvaković 2005: 60. i 317.

⁹⁹ v. Isto: 322.

¹⁰⁰ v. isto: 534. i 535.

sredstvo izražavanja umjetničkih pokreta poput nadrealizma, neodade ili pop arta, što je potaknulo Duchampov povratak na umjetničku scenu revitalizacijom i rekonstrukcijom svojih izgubljenih radova.¹⁰¹ Naime, dvadesetih godina 20. stoljeća Duchamp se povukao iz umjetničkog djelovanja kako bi se posvetio šahovskim natjecanjima, novinarstvu i proučavanju igre. Tek povremeno se pojavljivao kao suradnik u umjetničkim projektima, a svoje zagonetno šahovsko-umjetničko stvaralaštvo nastavljao je razvijati pritajeno ili čak potpuno skriveno od javnosti (*Endgame – problem bez rješenja* iz 1943. ili djelo *Étant Donnés* nastalo u razdoblju od 1946. do 1966.).¹⁰²

Katarina Rukavina piše o modernističkim promjenama umjetničke profesije: „Umjetničke prakse XX. stoljeća (osobito one iz druge polovice stoljeća) ne predstavljaju toliko umjetnički produkti kao posebni, odvojeni estetski predmeti, što je bio slučaj u likovnim umjetnostima prošlih stoljeća, koliko umjetnički produkti kao nosioci određenih shvaćanja i propitivanja umjetnosti, umjetničkih ideja, životnih koncepcija i odnosa prema svijetu u kojem živimo. Umjetnost prestaje biti jedna strogo profesionalna djelatnost već poprima antropolozku dimenziju koja problematizira ne samo pitanje i ulogu umjetnosti nego i senzibilitet i svijest suvremenog čovjeka u odnosu na sebe i svijet u kojem živi i djeluje.“¹⁰³

Uslijed iscrpljivanja avangardi i nestabilnih političkih, odnosno ekonomskih prilika, modernistička umjetnost nalazila se u različitim kriznim razdobljima. Svjetski ratovi uzrokovali su migracije umjetnika, a pojave i smjene umjetničkih pokreta počele su se odvijati na vrlo složen i nepravocrtan način. Uspostava *internacionalnog jezika* umjetnosti s novim središtem u New Yorku danas se smatra početkom razdoblja visokog modernizma, koje je trajalo do kraja 1960-ih i prelaska modernizma u kasnu razvojnu fazu.¹⁰⁴ Yves Michaud sažima promjene umjetnosti modernističkog razdoblja: „Ukratko, tih pedeset godina pola je stoljeća postupnog ulaska u pluralizam. Četrdeset godina poraća predstavljaju posljednji period u kojemu moderna umjetnost Zapada još traži svoje prvenstvo istovremeno se otvarajući prema onome što je drukčije i s drugih strana.“¹⁰⁵

Njemački ekspresionizam s početka stoljeća začetak je moderne egzistencijalističke umjetnosti obilježene deformacijom u prikazu ljudske figure, traumatskim izrazom psihološkog i duhovnog ljudskog stanja. Od preteča poput Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha, Egon Schielea i fovista, preko grupa *Most (Die Brücke)* i *Plavi jahač (Der Blaue*

¹⁰¹ v. Šuvaković 2005: 534. i 535.

¹⁰² v. Duchamp. <http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel-artworks>

¹⁰³ Rukavina 2009: 583.

¹⁰⁴ v. Šuvaković 2005: 381.

¹⁰⁵ Michaud 2004: 64.

Reiter, umjetnika *nove objektivnosti*, pa sve do Georges Rouaulta i Oskara Kokoschke, ekspresionizam se najčešće vezao uz figuraciju. Kao sinteza ekspresionističke gestualnosti, nadrealističkog automatizma i egzistencijalističke filozofije razvili su se apstraktni ekspresionizam, lirski apstrakcija i enformel – međusobno srodni pokreti u kojima površina slike nije predstavljala ekran za projiciranje mašte ili prikazivanja svijeta, već mjesto na kojemu je umjetnik ostavljao tragove svog egzistencijalnog postojanja i djelovanja u svijetu. Ekspresionistički umjetnik tako se može „*usporediti s Nietzscheovim dionizijskim, ekstatičkim tipom čovjeka, tj. s Titanom koji želi riješiti pitanje vlastitog odnosa sa Svemirom (mikro i makro-kozmičkim)*“¹⁰⁶ Za razliku od idealne, transcendentne ljudske suštine kojoj su težili proteozofski pioniri apstrakcije Kandinski, Mondrian i Maljevič, apstraktni ekspresionizam, lirski apstrakcija i enformel su nemirni i dramatični, a odnos apstraktne forme i ljudske suštine poetičan i metaforičan, ponekad mračan, mučan i ispunjen osjećajem bezizlaznosti. Metaforički govoreći o ništavilu, stvaralaštvo enformela ponudilo je svoj doprinos modernističkoj problematici završetka umjetnosti i proširilo definiciju slikarstva, svodeći sliku na bezobličnu masu i gestualne nanose materijala.¹⁰⁷

Iz apstraktnog ekspresionizma proizašle su inovacije poput *drippinga*, akcijskog slikarstva ili slikarstva obojenog polja, a zatim i formalistički, klasični oblik umjetnosti visokog modernizma te pravac postslikarske apstrakcije. Klasični period visokog modernizma obilježen je teorijom Clementa Greenberga i historicističkim konceptima koji su se kritički odnosili prema romantičnom i ekspresivnom karakteru egzistencijalističke umjetnosti. *Estetička dogma* visokog modernizma uspostavljena je kao vrhunac autonomne vrijednosti apstraktnog umjetničkog djela. Zatvorene i autonomne umjetničke discipline težile su razumijevanju suštinske prirode slikarstva naglašavanjem plošnog karaktera slike, odnosno redukcijom gestualne strukture površine slike. Prema Greenbergu, kontemplativno umjetničko stvaralaštvo visokog modernizma odražavalo je transcendentnu vrijednost ljudskoga duha, univerzalnu religioznost i osjećaj uzvišenosti. Postslikarska apstrakcija, kao krajnji reduktivni stupanj evolucije apstraktnog ekspresionizma, bavila se propitivanjem granica slike kao površine i slike kao predmeta. Inovacije postslikarske apstrakcije poput slikarstva mrlja, slikarstva oštih rubova i uobičajenog platna produkt su uporabe industrijskih, preciznih postupaka bojenja i oblikovanja pri realizaciji djela.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Šuvaković 2005: 163.

¹⁰⁷ v. Isto: 59. – 63., 155., 156., 162. – 164., 168. – 170., i 349.

¹⁰⁸ v. Isto: 59. – 63., 381., 382., 493. i 494.

Individualne umjetničke prakse i pokreti neoavangarde bili su suprotstavljeni i kritički nastrojani prema dominantnim pokretima i konceptima visokog modernizma zatvorenima u usko profesionalne i medijske okvire. Suočena s raznim modernističkim konceptima i strujanjima, neoavangarda je uglavnom težila širenju umjetnosti prema egzistencijalnim društvenim područjima, odnosno područjima duhovnih i teorijskih učenja. Eksperimentalni, kritički i istraživački duh, uz otvorenost prema drugim umjetničkim područjima, novoj tehnologiji, pitanjima političke slobode i seksualnosti, obilježili su umjetnost neokonstruktivizma, neodade, fluksusa, nove figuracije i dr. Uz već spomenutog Duchampa, snažan utjecaj na razvoj neoavangarde imali su značajni avangardni umjetnici i njihovi učenici, primjerice Laszlo Moholy Nagy, John Cage, Josef Albers, Victor Vasarely i Max Bill. Iz novoosnovanih škola i instituta na kojima su predavali, potekle su raznovrsne nove prakse poput ambijentalne, kibernetске ili laserske umjetnosti, strukturalnog filma te interdisciplinarnih istraživanja poput vizualne poezije. Neoavangrada se održala do kraja 1960-ih godina, a njen slom označio je prelazak umjetnosti modernizma iz visokog u kasno razdoblje.¹⁰⁹

Po uzoru na dadaističku estetsku, etičku i političku provokaciju, odnosno destrukciju tradicionalnih građanskih i institucionalnih vrijednosti, neodada predstavlja autodestruktivnu fazu visokog modernizma te kritiku visoke modernističke estetike i potrošačkog društva. Karakterizirao ju je izrazito eksperimentalan i interdisciplinarni duh usmjeren prema glazbi, književnosti, kazalištu i filmu, a s druge strane anarhističan i devijantan pristup, sklonost prema besmislu, istrošenosti i ništavilu. Neodada je odbacila usmjereno stvaranje i izlaganje umjetničkih djela te pronašla umjetnost u samoj stvarnosti, prekoračujući medijske i disciplinarne granice. Višemedijski stvaralački postupci kao ready-made, asamblaž, instalacija i kolažno-montažni fotopostupci sitotiska anticipirali su pokret *pop art*. Za razliku od umjetnosti neodade, fluksus se okrenuo duhovnom i političkom obratu, oslobođenju svijesti i zen konceptima prosvjetljenja, promovirajući aktivizam, borbu za individualne ljudske vrijednosti i utopijsku želju za slobodnijim, mudrijim i sretnijim društvom. *Happening*, odnosno izlaganje same akcije i čina kao događaja, izbrisao je granice između tradicionalnih umjetničkih kategorija. Kao ludistički čin spajanja života, umjetnosti, publike, vremena i prostora utjecao je na razvoj performansa i body arta.¹¹⁰

¹⁰⁹ v. Šuvaković 2005: 381., 382., 401. i 402.

¹¹⁰ v. Isto: 226., 227., 254., 255., 405. i 406.

Kasnim modernizmom naziva se „paradoksalna epoha u kojoj se ekonomska moć institucija kulture i umjetnosti utvrđuje kao bitna snaga artikulacije svijeta umjetnosti, ali i epoha u kojoj se taj isti svijet djelovanjem umjetnika, praktičkim i teorijskim sredstvima osporava. (...) Kao i svaku kasnu epohu, kasni modernizam karakterizira kritika i napuštanje pojma umjetnosti i istovremeno stvaranje remek-djela modernističke kulture.“¹¹¹ Umjetnički pokreti od neodade, fluksusa i happeninga, do body arta, performansa i siromašne umjetnosti ustanovili su ljudsko tijelo, kretanje i ponašanje, transformaciju energije i materije kao standardna sredstva umjetničkog izražavanja. Uz dematerijalizaciju umjetnosti, cilj im je bila preobrazba umjetničkog djela u vremensko-prostorni događaj, zbog čega ih objedinjuje zajednički naziv *procesualna umjetnost*. Procesualna, minimalna, i konceptualna umjetnost praktično i teorijski su razgradile pojmove modernizma, institucija visokog modernizma i utopijskih projekata avangardi i neoavangardi. Umjetnost minimalizma suzdržavala se od metafizičkih potraga i pažnju usmjeravala na konceptualni plan, materijalne, predmetne i prostorno-spoznajne zakonitosti. Zamisao *serije* ostvarena je kao potvrda neprirodnosti umjetnosti i činjenice da umjetnički objekt ne ukazuje na egzistenciju drugih predmeta. Minimalistički objekti preobraženi su u sredstvo ostvarivanja serijskog poretka kao umjetničkog djela koje se pred promatračem ne predstavlja kao univerzalna i metafizička, već kao izravna i doslovna percepcija reda.¹¹²

Odnos filozofije, znanosti i umjetnosti zauzeo je središnju ulogu u ideologiji konceptualne umjetnosti koja je tekst, analizu i dijagram, putem znanstveno-teorijskog istraživanja i filozofske rasprave, uzdigla do statusa umjetničkog djela. Cilj konceptualnog umjetnika bio je analizirati prirodu i smisao umjetnosti, odnosno uvjete nastajanja umjetničkog djela te na taj način ostvariti krajnje reducirani oblik apstraktne forme prikazivanja. Zanemarivanjem fizičkih, predmetnih svojstava umjetničkog djela umjetnost je dematerijalizirana, izjednačena s teorijom i konačno dovedena do svog povijesnog završetka.¹¹³ Pri doživljaju dematerijalizirane umjetnosti prirodna ljudska osjetila prestala su pružati čvrst oslonac, a odstranjivanje predmetnog i tjelesnog prisustva iz umjetničkog djela od promatrača je zahtijevalo razvijanje sposobnosti mentalnog vizualiziranja i predočavanja. Autorefleksivni načini realizacije i interpretacije dematerijalizirane umjetnosti, ostvarenje mističkog ekstatičnog iskustva uranjanja u svijet, istraživanje duhovnih i životnih nevizualnih fenomena ponašanja i djelovanja, obilježja su metaspiritualnih umjetnosti poput mističkog i

¹¹¹ Šuvaković 2005: 382.

¹¹² v. Isto: 373. – 375. i 516.

¹¹³ v. Isto: 222., 309. – 313. i 382.

transcendentalnog konceptualizma. Njihovo približavanje metafizici bilo je utemeljeno na dubinskim dimenzijama ljudskog duha u odnosu s fenomenima prirode i energije. *Land art*, ambijentalna umjetnost i horizontalna plastika preuzeli su metaspiritualne oblike rada kao modele likovnog, arhitektonskog i ritualnog oblikovanja života i duhovnosti.¹¹⁴

U figurativnim modernističkim pristupima, slika je izgubila vezu (korespondenciju) s prikazanim objektom i postala izraz umjetnikovog odnosa prema njemu, označavajući praksu prikazivanja kao stvaralačko razotkrivanje prirode putem specifičnih znakova. Prikazivanje je bilo zastupljeno u socijalističkim i fantastičkim realizmima, egzistencijalističkoj i apstraktnoj figuraciji, sve do pojave pokreta *nove figuracije* koji su se zasnivali na kritici apstraktne umjetnosti, otuđenju umjetnosti od ljudskog svijeta i njegovog prikazivanja. Prožeti neodadaističkim utjecajem i intermedijalnim duhom, služili su se filmom, fotografijom, stripom, asamblazom i ready-madeom, oslanjajući se također i na predmodernističke slikarske ideale, folklorne stilove i fantastično nadrealističko stvaralaštvo. Dok je pop art obnovio ready-made i predmetno značenje kao novu ikonografiju prikazivanja, *novi realizam* je ukazao na oslobođenje i agresivno djelovanje predmeta, uljeza bez kojega se više ne može. Figuracija i prikazivanje u razdoblju kasnog modernizma, postavangardne i postmoderne umjetnosti zastupljeni su u djelima psihodelične, feminističke i homoerotične umjetnosti, hipperrealizma i neoekspresionizma. Njihova zajednička obilježja mogu se pronaći u kritici urbanog potrošačkog društva, odnosno modernističke i „tekstualne“ umjetnosti, zatim u brutalnom, nasilničkom i škantnom izražavanju seksualnih i političkih tema, u borbi za prava pojedinaca i društvenih grupa te u psihološkom efektu kroz odnos stvarnosti, predodžbe i iluzije.¹¹⁵

Postmoderna je naziv za kulturnu i umjetničku etapu završetka 20. stoljeća, obilježenu eklektičnim citiranjem povijesti, neobaveznošću izvanstilskog djelovanja i izražavanja te narušavanjem racionalnosti, smisla i internacionalnog modernističkog jezika. Prijelaz iz kasnog modernizma u postmoderno razdoblje definira se djelovanjem pokreta, grupa i individualaca rane, srednje i kasne postavangarde. Procesualna, teorijska rana postavangarda obilježila je prijelaz iz visokog u kasni modernizam, anticipirajući postmodernističku svijest i kulturu. Zamijenila ju je rekonstrukcija umjetnosti srednje postavangarde kao prikazivačkog stvaralaštva i ponovno otkrivenog užitka u čistom umjetničkom izražavanju. Sirovo slikarstvo i skulptura, metaforička erotska površina i svjesno projektiranje djela koja govore o moći stvaranja izopačene poetike i mitologije,

¹¹⁴ v. Šuvaković 2005: 370., 376., i 635.

¹¹⁵ v. Isto: 209. – 211., 406., 418., 425. i 463. – 464.

banalnosti i trivijalnosti svakodnevice te simboli suočavanja života i smrti, karakteristike su neoekspresionističkih pokreta poput transavangarde, nove slike, novog baroka, novih divljih, lošeg slikarstva i umjetnost grafita. Transavangarda je bila prijelazna, nomadska umjetnost okrenuta prema budućnosti, koja je istovremeno djelovala kroz apstrakciju i figuraciju.¹¹⁶ Njena neobuzdana mašta, užitak u formi, boji i erotskim prikazima, temelji se na manirizmu, futurizmu i metafizičkom slikarstvu, a elementi njenog prikazivanja su figura, drama, mit i alegorija kao „*maske ili lažni maniristički i mimikrijski prikazi koji nose sadržaj slike da bi se označila kontradikcija, devijacija i gubitak modernističke estetičke i etičke čistoće i jednoznačnosti.*“¹¹⁷

Kasna postavagnarda odvijala se u okvirima modernizma poslije postmodernizma, neokonceptualizma, neekspressionizma, simulacionizma i nove britanske umjetnosti 90-ih u kojima su se spojevi tradicionalnih i novih medija koristili kao znakovi postmodernističke simulacijske kulture masovnih elektronskih medija. Karakterizirao ju je radikalni eklekticism zasnovan na reciklaži različitih avangardnih i neoavangardnih postupaka i strategija koji su razotkrivali elemente i odnose postmodernističke svijesti. Umjetnost kasne postavangarde razvila je kritički stav prema postmodernističkom društvu, kroz teme poput nasilne smrti, bolesti, otuđenja, kolektivnih i individualnih perverzija i užasa svakodnevice, a naposljetku se odrekla postmodernističkog krivotvorenog spajanja visoke i popularne umjetnosti.¹¹⁸ Kasna postavangarda koristila je sve strategije avangardi i neoavangardi, zbog čega „*umjetnost koja nastaje krajem 20. stoljeća ima odlike postpovijesnog stila, što znači da predstavlja prijelaz ili (trans) oblik, koji popunjava prazninu između dovršene povijesti umjetnosti Zapada i novog budućeg ciklusa koji treba nastati, ali se još ne može naslutiti i predvidjeti.*“¹¹⁹

¹¹⁶ Šuvaković 2005: 406., 407., 468., 469., 477. – 480. i 633. – 635.

¹¹⁷ Isto: 634.

¹¹⁸ v. Isto: 417., 418., 468. i 469.

¹¹⁹ Isto: 468.

7. ZAKLJUČAK

Kraj povijesti povezuje se s dominacijom kapitalizma i tehnologije te gubitkom *povezne* niti s izvorom duha, kulture i umjetnosti. S *postpovijesnim* razdobljem tako završavaju i istraživanja ovoga diplomskoga rada. Prema Mišku Šuvakoviću, doba kraja povijesti tumači se kao „*doba u kojemu je sve aktualno i retro, odnosno doba u kojem je povijest sinkronijski dostupna aktualnosti i njenom eklektičnom uživanju u kombiniranju i rekombiniranju tragova povijesti.*“¹²⁰

Tradicionalne definicije umjetnosti (zatvorenoga tipa) su nadvladane i *arhivirane*, jer više ne pružaju dovoljno jasan uvid u to što je umjetnost. Definicija umjetnosti (otvorenoga tipa) postala je stvar prepoznavanja konceptualne, stilske, vrijednosne i značenjske pojavnosti umjetnika i njegovog rada. Suština umjetnosti povezana je s društvenim preobrazbama i mijenja se s načinima društvenih percepcija. Dematerijalizacijom umjetničkoga djela i preobrazbom osjetilnog umjetničkog (ili estetskog) u teorijsko ili filozofsko, ostvaren je povijesni cilj umjetnosti te se, bez novih vlastitih povijesno-razvojnih ciljeva, umjetnost čini dezorijentiranom.¹²¹ Prema riječima Yvesa Michauda suvremena umjetnost još uvijek „*nije ukorijenjena u širokoj javnosti. Ponajprije joj nedostaje borbenost moderne umjetnosti 20. stoljeća prema širokoj publici.*“¹²² Kao takva, ona djeluje poput ukrasa i nakita epohe te još uvijek ne može izraziti duh vremena.¹²³

¹²⁰ Šuvaković 2005: 493.

¹²¹ v. Isto.

¹²² Michaud 2004: 35.

¹²³ v. Isto: 159.

8. LITERATURA

8.1 KNJIGE

- Borges, Jorge Luis. *Aleph*. 2004. Globus media, biblioteka *Jutarnjeg lista*, Zagreb
- Danto, Arthur C. *Preobražaj svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*. 1997. KruZak, Zagreb
- Janson, H.W. i Janson, Anthony. *Povijest umjetnosti*. 2005. Stanek, Varaždin
- Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. 2004. *The Project Gutenberg e-Book*
- May, Rollo. *Psihologija i ljudska dvojba*. 1980. Naprijed, Zagreb,
- Michaud, Yves. *Umjetnost u plinovitu stanju*. 2004. Naklada Ljevak, Zagreb,
- Planinić, Josip. *Metafizičke teme*. 2012. Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku, Odjel za fiziku
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef. *Umjetnost 20. stoljeća*. 2005. VBZ
- Sagan, Carl. *Kozmos*. 1983. Otokar Keršovani – Rijeka, Opatija
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. 2005. Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent

8.2 ČLANCI I ČASOPISI

- Calvesi, Maurizio. *Giorgio de Chirico and Countinous Metaphysics*. 2006. U *Metafisica*, No. 5-6
- Huzjak, Miroslav. *Osjećaji, razum, umjetničko djelo*. 2011. U zbornik radova „*Umjetničko djelo u likovnom odgoju i obrazovanju*“, ECNSI, Zagreb
- Huzjak, Miroslav i Polić Milan. *Zablude o objektivnoj znanosti i subjektivnoj umjetnosti*. 2006. Učiteljski fakultet Zagreb
- Rudan Lisak, Mirna. *Apstrakcija u reproduktivnoj umjetnosti kao kraj Zapadne kulture*. 2012. U Riječi, Matica hrvatska – Sisak
- Rukavina, Katarina. *Istina u umjetnosti – Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti*. 2009. Filozofska istraživanja 115, HFD
- Rutnik, Vedran. *Kantov pojam genija i smisao umjetnosti*. 2013. Filozofska istraživanja 129, HFD
- Schneider, Helmut. *Hegelova Estetika – Metafizika i svršetak umjetnosti*. 1997. Časopis za religioznu kulturu „*Obnovljeni život*“, god. 52

8.3 INTERNETSKI IZVORI

- Baudelaire. <http://www.enciklopedija.hr/Baudelaire, Charles> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- De Chirico. <http://www.theartstory.org/artist-de-chirico-giorgio> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Duchamp. <http://www.theartstory.org/artist-duchamp-marcel-artworks> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Estetika. <http://www.enciklopedija.hr/estetika> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Filozofija u dijalogu sa znanostima. <http://www.ifzg.hr> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Metafizika. <http://www.enciklopedija.hr/metafizika> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Mimeza. <http://www.enciklopedija.hr/mimeza> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Naturalizam. <http://www.enciklopedija.hr/naturalizam> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Nietzsche. <http://www.enciklopedija.hr/Nietzsche, Friedrich> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Ontologija. <http://www.enciklopedija.hr/ontologija> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Realizam. <http://www.enciklopedija.hr/realizam> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Samosvijest. <http://www.enciklopedija.hr/samosvijest> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Simbolizam. <http://www.enciklopedija.hr/simbolizam> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Spoznaja. <http://www.enciklopedija.hr/spoznaja> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Surrealism. <http://www.theartstory.org/movement-surrealism> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Umjetan. <http://hjp.znanje.hr/umjetan> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Umjetnost. <http://www.enciklopedija.hr/umjetnost> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Znanje. <http://www.enciklopedija.hr/znanje> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Walia, Arjun: Consciousness Creates Reality. 2014. <http://www.collective-evolution.com> (pristupljeno 18.listopada 2016.)
- Walia, Arjun: The influence Vedic philosophy had on Nikola Tesla's idea of free energy. 2014. <http://www.collective-evolution.com> (pristupljeno 18.listopada 2016.)

9. SAŽETAK

Način spoznavanja stvarnosti propituje svrhu umjetnosti u društvu i njezin odnos s filozofijom, znanostima i duhovnim učenjima. Rad započinje problemom definicije umjetnosti u odnosu na filozofske prosudbe i suštine umjetničkoga stvaralaštva. Povezivanjem s pitanjima o ljudskoj samosvijesti i spoznaji, rad je proširen prema području znanstvenih i metafizičkih vrijednosti u spoznavanju stvarnosti. Usporedbom znanstvenoga i umjetničkoga pristupa stvaranju teorija i djela, u središnjem dijelu rada naglašena je važnost tehnološkog napretka u prekidu s tradicijom i početkom novoga, modernoga doba. Osvrtom na umjetnike i pokrete moderne umjetnosti koji su se bavili stvaranjem metafizičkih teorija i djela, popraćen je razvoj individualnosti kao potvrde Hegelovog nagovještaja završetka umjetnosti. U posljednjem dijelu rada istražen je utjecaj metafizike *završetka* na suprotstavljene pokrete i teorije modernizma koji su umjetnost doveli u razdoblje kraja povijesti.

KLJUČNE RIJEČI: Definicija, suština, samosvijest, spoznaja, stvarnost, umjetnost, filozofija, metafizika, tradicija, modernizam, završetak

9.SUMMARY

The way of knowing reality is a research on purpose of art to society and its relationship with philosophy, science and spiritual teachings. Paper begins with the problem of defining the art in relation to philosophical assumptions and the essence of artistic creation. By connecting with the issues of human self-awareness and knowledge, work has expanded to exploring the scientific and metaphysical values in understanding reality. By comparing the difference between scientific and artistic approaches in creating theories and works, the central part of the paper emphasizes the importance of technological progress in a break with tradition and the beginning of a new, modern era. Reference to artists and movements of modern art who have worked to build metaphysical theories and works is accompanied by the development of individuality as confirmation of Hegel's end of art thesis. The last part of the paper deals with the influence of metaphysical *ending* on the opposing movements and theories of modernism which led the art to the end of history.

KEYWORDS: Definition, essence, self-awareness, knowledge, reality, art, philosophy, metaphysics, tradition, modernism, end