

Ivešić, M.

## UMJETNIČKO DJELO

**Sažetak:** U ovome je članku metodološko-istraživačkim načinom predstavljen jedan novi pristup u analizi umjetničkog djela. Istraživanje je rađeno kroz pet cjelina. Istraživački rad, nakon uvodnog dijela započinje s analizom interpretacije umjetničkog djela. Nakon toga iznijeta je sama pokretačka snaga, imaginacija, stvaralačka mašta ili fantazija umjetničkog djela. Također, postavljeno je i pitanje estetske vrijednosti. Daljnja će analiza u konačnici dati i samu determinaciju djela u kojoj će se dati vlastiti originalni teorijski doprinos na obrađivanu temu. U završnom dijelu iznijet će se određeni zaključci te dati određene smjernice unutar propitkivane teme.

**Ključne riječi:** metodološko-istraživački pristup, imaginacija, stvaralačka mašta, fantazija, estetske vrijednosti, determinacija djela

**Podatci o autoru:** doc. dr. art. Ivešić, M[laden], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, mladen.ivesic@alu.sum.ba

Ivešić, M.

## **WORK OF ART**

**Abstract:** One new approach in analysis of work of art is introduced with methodological research questioning. Research has been done in five sections. After introducing part, research work starts with analysis of interpretation of work of art. Then, driving force, imagination, creative imagination or fantasy of work of art are presented. There has also been one question about esthetic value. Finally, further analysis will give determination of work in which it will be given personal original theoretical contribution to elaborated topic. In the final section it will be introduced specific conclusions and given possible instructions within questioned topic.

**Key words:** methodological-research approach, imagination, creative imagination, fantasy, esthetic values, determination of work

**Author's data:** Ass. Prof. Ph. D. Ivešić, M[laden], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, mladen.ivesic@alu.sum.ba

## 1. Uvod

Suvremeni umjetnici često dovode u pitanje provjerene, naslijeđene vrijednosti s kojima je čovjek egzistirao. Oni (nerijetko i radikalnim sredstvima) ispipavaju izdržljivost klasičnog govora; istražuju vječita pitanja koja su u temelju odnosa s čovjekom; aktualiziraju iskonsku snagu umjetničkog govora, pretvarajući time njihovu svakodnevnost i funkcionalnost u neobičnost i izrazitu simboličnost novim, suvremenim i svakodnevnim elementima i materijalima. Poznato je kako umjetnička djela uvijek teže k novim oblicima, onima kroz koje će jasnije iskazati vlastitu formu i smisao. Tragajući za novim oblikom, ona zadržavaju i one već provjerene, iskazane oblike i forme. Upravo tu leži bit umjetnosti – ispitivati formu te ju odrediti u vremenu i prostoru u kojima umjetnik egzistira dok nastoji dati svoj doprinos i stav. U svakom je vremenu umjetnost tražila svoje putove, pronalazila načine kako progovoriti o temeljnim pitanjima kroz koje je tragala za smislom svojega postojanja. U strogim i vrlo zahtjevnim disciplinama umjetnik je tražio vlastitu formu, uzimao već postojeće tradicionalne vrijednosti, istodobno ih nadograđujući novim, njemu važnim vrijednostima. Poznato je kako je slikarstvo profesija, a kako bi se ono prometnulo u umjetnost, slikarstvo mora prijeći granice profesije i obuhvatiti čitav život umjetnika. Otuda moralni i religiozni zahtjevi umjetničkog djela, koji se ne sastoje od težnje da umjetnost uči moralu i religiji, već od potrebe da stav umjetnika bude prožet moralnom ozbiljnošću te stremljenjem ka beskonačnom i univerzalnom. [9]

## 2. Interpretacija umjetničkog djela

Među temeljnim pitanjima znanstvene povijesti umjetnosti je pitanje „interpretacije“, koja ima osobitu težinu i važnost u stvaranju nekog umjetničkog djela. Interpretirati djelo likovne umjetnosti znači, prema

uvriježenom mišljenju, izložiti nešto od umjetničkog djela koje stoji vidljivo našim očima i koje ne treba tek iznova stvarati.

Za povijest umjetnosti ishodište je u umjetničkim djelima – i u ponovno stvorenim i u slobodno interpretiranim. Inače se povijest umjetnosti neopazice pretvara u povijest oblika ili, u najboljem slučaju, oblikovnih sklopova, a iz toga Hacker zaključuje: „Iz djela valja spoznati djelovanje, a ne obrnuto“. Ukoliko umjetničko djelo nije razumljivo, onda ostaje nejasno što se zapravo zbilo, a tad se ne razumije niti sama povijest, stoga njemački filozof Franz Xaver von Baader tvrdi: „Povijest se zasniva i temelji na zbiljskoj sadašnjosti“. Povijesna je zadaća da se djela učine povijesno razumljivima, i to ne samo promjenom „strukture“ umjetničkog djela, nego umjetničkim dostignućem koje struktura obuhvaća i koje je od nje nedjeljivo. Povijest umjetnosti mora ostvariti uvjete pod kojima mogu nastati potrebna umjetnička dostignuća. Postoje dvije temeljne vrste povijesno-umjetničkog promatranja: prva je apsolutno estetska (jer se primjenjuje na povijest umjetnosti) i naglašava ono umjetničko u umjetničkom djelu, dok druga naglašava povijesnu pojavu, pojavu mijene „stila“. Rijetko se kada uspijevaju sjединiti oba elementa promatranja, a ipak se povijest umjetnosti zasniva upravo na toj zadaći.

U praksi se pokazalo kako bi dublja interpretacija malog broja djela mogla izmijeniti shvaćanje povijesnih zbivanja u velikom djelu. U interpretaciji se umjetničko djelo promatra kao nešto što postoji u „genetskoj analizi čimbenika“, kao nešto što je nastalo i vodi k spoznaji povijesnih zbivanja. Zasad je takozvana „povijest stilova“ jednostrano razvila drugo shvaćanje pa je razvidno kako prava povijest umjetnosti nikad ne isključuje tri činjenice:

- 1.) svako je umjetničko djelo zatvoren mali svijet i bitan sadržaj povijesti umjetnosti, jer umjetnost živi u umjetničkim djelima;
- 2.) povijest umjetnosti mora ponovno steći „reljef vrijednosti“ u određivanju umjetničkoga dostignuća;
- 3.) stvaralačkom umjetnošću može se doprijeti do samog dna, jer nešto „novo“ se javlja odjednom i neposredno poput munje, kao pokretačka snaga povijesti,

no to „novo“ nije u novim oblicima, nego u srži umjetničkog djela, što se otkriva tek prodorom interpretacije.

Interpretiranje umjetničkog djela proističe iz osiguranog izvanjskog ustrojstva umjetničkog djela i naziva se „tekstom“, a svako učenje o interpretaciji implicitno pretpostavlja učenje o „biti“ umjetničkog djela.

Svojstvo umjetničkog djela nalazi se u suodnosu i uzajamnome prožimanju umjetničkoga dostignuća i interpretacije u svojoj unutarnjoj djelatnosti. U ovom integracijskom odnosu zamjetan je odnos nadređenosti i podređenosti pojedinih značenja koja se mogu isključiti, a taj sustav reda naziva se strukturom umjetničkog djela. Upravo zbog strukture, jedinstvo umjetničkog djela nije zbroj sastavljen od pojedinih dijelova, nego jedinstvo cjelovitosti, a ono se raščlanjuje u pojedina značenja koja se daju razlikovati. Pojedinačna značenja stječu samo jednu vrijednost iz svoje ukorijenjenosti u strukturalnu cjelinu. Pojedini dijelovi, slojevi i značenja umjetničkog djela ne nalaze se, međutim, samo u odnosu uzajamnog prožimanja, nego i u svojevrsnoj usporedbi jer njima vlada i djeluje organizirano načelo koje je obilježeno strukturom. Razumljivo je poređenje, po kojemu su činjenice različite kakvoće unutarnjom vezom uzajamno spojene u nadređenu cjelinu te se uzajamno prožimaju. U takvoj cjelini, svaki istaknuti dio u svojem postojanju i unutar svojeg mjesta određuje se strukturalnim načelom cjeline, i u tom je smislu nužan.

S druge strane, strukturalna analiza nije samo analiza, nego ujedno i analiza i sinteza. Cilj svake „strukturalne analize“ jest da se iz mrvice središnjeg odredi i pojmi što je moguće više. Uvid u cjelovit karakter nekog umjetničkog djela jest nužan, ali i nije sam uvijek dostatan za uspjeh pravilne analize i interpretacije nekog djela, budući da je za konkretno analiziranje i interpretiranje važno znati gdje valja tražiti čimbenik ujedinjenja u umjetničkome djelu, a potom i naći od čega se ono sastoji. Svaka analiza mora voditi računa o tome da je umjetničko djelo nešto jednokratno, individualno, a ne primjerak neke vrste zato što ono

ima funkciju u promatraču probuditi sličan osjećaj ili, pak, doživljaj razumijevanja kojim je i sam doživljen – da ga ono potakne, prenese ili educira. Za razumijevanje i konkretan sud o umjetničkome djelu nije uvijek bitno da promatrač koji sudi bude višeg obrazovanja. Neuk promatrač prihvatit će umjetničku vrijednost ako ona za njega ima životnu potrebu, odnosno ako ugađa njegovim željama, maštanju, sanjarenju; ako stišava njegov strah i pojačava osjećaj sigurnosti. Ipak, ne valja zaboraviti da ono što je novo, neobično i teško djeluje na neobrazovanu publiku uznemirujuće. Stoga je u shvaćanju pravog značenja potrebno aktivnije sudjelovati, a ne samo osjećajem i intuicijom. U procesu proučavanja nalaze se i elementi promišljanja, a za potpuno razumijevanje potrebno je dublje poznavanje – kako umjetnika, tako i pojedinih činjenica. Postoji opasnost da se spoznaja položaja umjetničkog djela plati sigurnošću osobnog suda, što je jedan od najvećih gubitaka za živi duh toga djela. Bez slika ne samo da se ne može misliti, nego se ne može niti umjetnički stvarati, a iz tog razloga je i neka „konceptualna umjetnost“ protuslovlje. Umjetničko djelo i njegova dubina je neistraživa, stoga će umjetnost uvijek biti nova i neponovljiva.

### **3. Imaginacija, stvaralačka mašta ili fantazija umjetničkog djela**

Ljudska aktivnost koja stvara umjetnost je ono što se obično naziva maštom ili fantazijom. Zadaće mašte je stvoriti neku formu, budući da je forma općenja „uma“ – čulnim iskustvom osjećati i stvarati novi život i oblik. Mašta koja stvara umjetnička djela ne izbjegava stvarnost, već prodire u nju, hvata njezin izgled, što ju izjednačava s načinom umjetnikova osjećanja. Ona otkriva ono što izmiče stvarnosti i saznanju uma. Pošto je čovjek svoje prvo iskustvo o izvanjskom svijetu dobio preko osjetila, mašta je ona duhovna aktivnost koja ostvaruje sintezu osjetilnih iskustava. Gerard o mašti ovako razmišlja: „Operacije koje ovise o mašti mogu biti dostatno jake da formiraju ukus, a da im istodobno nedostaje prijeko potrebne živosti i širine da formiraju genija“. [9]

Mašta sama po sebi ne može ništa stvoriti, budući da ona nije puki ukrasni pridjev niti pasivna moć u umjetničkom stvaranju. Za maštu se može reći da je ona sustvaratelj, izravni pomagač i aktivacijski osigurač praktičnog „uma“, koji je uz „intuiciju“ glavni stvaratelj nekog likovnog djela. Aristotel piše: „Bjelodano je da svako osjetilo ima svoj užitak, ali užitak ne usavršuje djelatnost. Užitak je kao novonastalo savršenstvo, kao životni cvat onima koji su mladi“. [1]

Za povjesničara Lionella Venturija (1885.-1961.) vrijedi i sljedeća misao: „Stvaralačka mašta je različita u svakom umjetniku, pa i u svakom djelu svakog umjetnika“. Svako umjetničko djelo je posebno, umjetničke forme su bezbrojne i ne postoji savršena forma. Ipak, svaka forma je savršena kad je stvarna, kad je u nju u potpunosti utisnuta umjetnička stvaralačka mašta. Ona ovisi isključivo o umjetničkoj osobnosti – originalnosti i ni o čemu drugom. Venturijeva mjerila u umjetnosti isključivo su originalnost i dosljednost, koji će nadomjestiti sve nedostatke umjetničkog djela. Mašta nije samo spajajuća moć doživljenih slika, imaginacija i fantazija; ona je ujedno i izvor stvaranja novih, neslučenih odnosa i fantazija. Ti odnosi među slikama potpuno su konceptualne, „umske“ naravi, dokle god se stvaraju iluzije ili sugestije formalnih znakova u kojima postoji intencionalna istovjetnost znaka s označenom stvari, što se događa i u logičkim pojmovima. Venturi također napominje: „Ako je umjetnost proizvod mašte, valja ju pronaći u dosljednosti same mašte, a ne u nekoj realnosti izvan nje“. Dakle, umjetnik je taj koji bira i pronalazi svoju maštu, ali ju mora postići isključivo svojom pobunom, slobodom, oslobođenu i najmanje pobude njegove idealističke orijentacije. [9]

Stvaralačka fantazija ili mašta pretpostavlja rad imaginacije; ona je pod izravnim utjecajem „uma“ čiji je cilj izvanjsko djelovanje, dok je cilj spekulativnog uma spoznaja istine. „Umom“ se uviđa da odnosi koji se „vidom“ percipiraju u zbilji nisu lako uočljivi. Ta intencija koju um proizvodi (premda ju uvijek i ne stvara) nije vidljiva samo u umjetničkom stvaranju, nego i u drugim zanimanjima. Često se dogodi da sportaš intuitivno napravi neki potez ili pronađe rješenje koje drugi nisu niti naslućivali. Za čovjeka postoji ponajprije

slika, a tek preko nje doći će se do misli i riječi. Ta sve veća srastanja slike i ideje-uma u današnjem modernom vremenu imaju sve veće značenje pri konstruiranju i nadvladavanju likovne umjetnosti novoga doba. U umjetničkim djelima postaje sve bitnije ono što se intuitivno osjeća, ono što nije puko metaforično značenje. Sve je više umjetnika koje najmanje zanima oblikovanje, strukturiranje i povezanost, premda se ne smije zaboraviti da je ono što se gleda ipak potrebno prvo promatrati, a tek onda rasuđivati. Mašta koja stvara umjetnička djela ne izbjegava stvarnost, već prodire u nju i hvata njezin izgled, što je ravno snažnom osjećaju umjetnika. Stoga ona otkriva ono što od stvarnosti izmiče saznanju „uma“. Po Plotinovu mišljenju, mašta ima zadaću prikazati senzaciju; ona je senzibilno iskustvo, a iznad nje se nalazi sposobnost kontemplirajućeg. Akt mašte je više od otiskivanja forme u prirodi, koja nema stvaralačke sposobnosti niti mogućnosti poimanja ideala. Umjetnost, dakle, treba nadilaziti prirodu.

Stvaralačka mašta se razlikuje kod svakog umjetnika, i u svakom djelu svakog umjetnika. Iz tog razloga se govori kako je svako djelo jedinstveno, umjetničke forme su bezbrojne te ne postoji savršenstvo forme. Svaka forma za sebe je savršena kada je stvorena. Kad je neka forma zatvorena i savršena, to znači da je u nju potpuno utisnuta umjetnikova stvaralačka mašta. Ljudski je um, doduše, u biti intuitivan: prihvaća se i da je apstraktivno-dekuktivna spoznaja nesavršeni modus intuitivne spoznaje. Što je, zapravo, intuicija? Stvaralačka intuicija tajni je zahvat vlastitog „ja“, preko kojega se rađaju ujedinjujuće ili konaturalne spoznaje. One nastaju iz duhovne nesvjesnosti, čiji se plod vidi tek u djelu. Nerazjašnjivo je kako neka djeca intuitivno rješavaju probleme u matematici, likovnoj umjetnosti, igricama ili, pak, u jezičnom području, kad se zna da se takvo rješavanje problema u svijetu odraslih ne bi moglo dogoditi bez prethodnog iskustva u tom području. Stvaralačka intuicija je izvor svakog umjetničkog djela. [6]

Kod istinskog umjetničkog stvaranja, glavno i jedino umjetničko geslo jest stvoriti djelo koje je samo po sebi vrijedno, bez obzira na njegovu korisnost.

Stvaranje umjetničkih djela je oduvijek bilo izloženo razlici između sveopćeg ljudskog osjećaja i funkcionalnih potreba neke osobe-epohe. Ove potrebe se uvijek mijenjaju, a „ideja“-„intuirani osjećaj“ ostaje. Je li intuicija stvaralačka? U strogom-doslovnom smislu ne, ali u prenesenom-slikovitom da. Umjetnik stvara iz ničega. Otkrivajući nove svjetove, slijedeći intuiciju iz zakona mašte ili prirode, umjetnik stvara i mijenja svijet prema njegovoj zamisli. Umjetničko se stvaranje ne sastoji od kopiranja i uljepšavanja svijeta, već od umjetničke intuicije, vlastite interpretacije i osobnog izraza.

Filozof Jacques Maritain, uz termin „stvaralački“, spominje ne samo umjetničku stvaralačku „intuiciju“, već i stvaralačku emociju. Kod većine filozofa pogledi na umjetnost počivaju na intuiciji, gdje valja izuzeti Tomu Akvinskog, koji intuiciji ne pridaje osobitu važnost dok u djelu traži jasno opipljivu bit – vidljivo značenje. Filozofija je traženje smisla života i svega što je stvoreno, izražava se „idejama“ – općim pojmovima, ali filozofska ideja nema istu fizionomiju kao ona umjetnička. Zato se umjetnička „ideja“ stavlja pod znakove navoda, jer dok je filozofska ideja nastala procesom apstrakcije, umjetnička je plod intuicije. [5] Ono što se događa sa zapažanjem, slično je onomu što se na višoj psihološkoj razini naziva razumijevanjem ili vidom. Sposobnost za proporciju osobni je doživljaj zapažanja, kao i sve druge zapažajuće osobine. Zapažanje neke stvari još uvijek nije prikazivanje, a postoji teorija kako je likovno prikazivanje jednostavno – kopija zapažanja. U stvarnosti je model ili, pak, neki predmet samo sirova tvar iz koje se dolazi do konačnog oblika izostavljanjem, dodavanjem, odvajanjem i ponovnim sastavljanjem. Istančanost zapažanja je razlika između onoga što je zapaženo od onoga što je urađeno, što se katkad može objasniti nedostatkom tehničke vještine. Zapažanje, koje ostaje po sjećanju nekih predmeta iz stvarnosti, uglavnom se ne sastoji od linija ili poteza četkom; ono najvećim dijelom i nije dvodimenzionalno. U stvarnosti je tijelo trodimenzionalno, omeđeno svojom okolinom, određeno bojom i svjetlosnim razlikama. Neka njegova svojstva se mogu reproducirati i u crtež i u sliku, dok neka ne mogu. Kad se ona ne mogu neposredno reproducirati, ekvivalent im

se razvija iz sredstva koje im nudi medijum prikazivanja. Pošto se zapažanje sastoji od stvaranja sklopova opažajnih kategorija i adekvatnih konfiguracija podražaja, umjetnikova je zadaća obuhvaćanje takvih sklopova i pronalaženje vlastite likovne forme, koja se često ne može iščitati. [2]

Zapažanje podrazumijeva stvaralački rad, koji obuhvaća postojanje unutar čulnih odnosa, kao što su veličina, kretanje, prostor, oblik ili boja. Isto vrijedi i za umjetničke aktivnosti, kad umjetnik donosi sud o prikladnosti teme ili sadržaja. Nerijetko se događa da se nesvjesno odabire upravo ono što se postiglo. Katkad je to rješenje da bi se ispunio stanoviti zadatak ili cilj, no postoji tvrdnja da ono nesvjesno ne bi moglo obavljati sve te radnje da mu „um“ nije podrobno pripremio teren. Spontanost ponekad može biti i kaotična, no ono što se spontano javlja na površini „uma“ zna biti podjednako zanimljivo; ono naprosto vapi da ga stručnjaci raščlane jer je nečitko za golo oko.

Stvaralački čin, u kojem bljesne iskon umjetničkog djela, zove se nadahnuće (sa stajališta sa duhovnog gledanja) ili čak improvizacija (već s početka oblikovanja). Ona obuhvaća još neodijeljeni „globalni“ karakter, otkud se nameće raščlanjivanje i oblikovanje, što u umjetniku stvara nemir sve dok se ne ostvari potpuno jasna oblikovna ideja. [5]

U procesu nastajanja umjetničkog djela nadahnuće je nezaobilazan trenutak, koji se ne rađa bez prethodnog konstantnog rada na vlastitoj poetici umjetničkog izražavanja. Ako je nadahnuće plod toga rada, onda je stvar tehničke naravi koliko će to djelo bilo uspješno napravljeno. Međutim, kad nadahnuće dolazi iz puke dosjetke i pritom se ne nadovezuje na prethodan rad, taj rad je unaprijed osuđen na neuspjeh. Sve što okružuje nekog umjetnika je samo uputa za njegovo promatranje; ako se to tako ne promatra, onda se stvara običan imitator. Potreba umjetnika da prikaže više od onog motiva koji mu je ponuđen proističe iz njegove osobne interpretacije – unutarne težnje za boljim kreativnim izričajem.

Svaki umjetnik zna da se inspiracija ili nadahnuće javljaju upravo kao mrlja neke sjene, boje, oblika ili, pak, neke zamisli. Isto tako, zna da se njegov rad

sastoji u analizi upravo te mrlje, boje, sjene ili ideje; da kroz doživljeni osjećaj jasno prikaže, primjerice, u oblicima kako je sijevnuo trenutak prvog nadahnuća. Nadahnuće počiva kako na karakteru umjetnika, tako i na samom stvaranju, ali se ono sve više određuje, obogaćuje i raščlanjuje nizom susjednih nadahnuća drugog i trećeg reda, koja se uzajamno i s iskonskom vizijom spajaju i stvaraju konkretan oblik umjetničkog djela. Zorni karakter, koji se javlja u umjetničku djelu, određuje čitav proces oblikovanja – sve do završetka umjetničkog djela. On se razvija isprva isključivo u duhovnoj predodžbi umjetnika, da bi potom (razvijen u predodžbi) dosegao svoje određenje-smisao, pa se tek na koncu projicirao u građi konkretnog oblikovanja – gradbi likovnog djela. Taj karakter ne mora, u tijeku likovnog oblikovanja, uvijek sam sve „artikulirati“ i potom preoblikovati, odnosno modificirati, ali se nikad u potpunosti ne napušta. Ondje gdje se sve ovo zbiva, nastaju (pod površinskim prividom dubljeg oblikovanja istoga djela) nova „konceptija“ i novo oblikovanje.

Umjetnikovi stvaralački dosezi nemalo puta se pripisuju uzrocima koji se nalaze u samoj čovjekovoj osobnosti. Stanoviti autori radije traže da im kontrolu preuzmu „više sile“, koje bi im ojačale djelovanje i zajamčile vrijednost. Likovni kritičar i estetičar John Ruskin (1819.-1900.) razmišlja o prirodi umjetnika: „Umjetnikova funkcija na ovom svijetu je da bude stvorenje koje vidi i trepti“. [4]

Povijest umjetnosti počiva na paradoksu kako je „pravo“ umjetničko djelo, zapravo, mali svijet koji miruje i počiva u sebi. Taj svijet je, ujedno, popratni i prolazni sentiment povijesnoga zbivanja. Nastajanje i tijek nastajanja umjetničkog djela može iznutra promatrati samo umjetnik, no tim činom umjetnik ugrožava nadahnuće, a samim tim i djelo. Svakog istinskog umjetnika-likovnog stvaratelja njegova priroda-intuicija štiti da ne postane previše svjestan jer bi, u protivnom, njegova intuicija „zdravog razuma“ zasmetala organskom toku intuicije.

Zorni karakter određuje zašto je na umjetničkom djelu sve takvo kakvo jest. Taj zorni karakter u umjetniku uzrokuje cjelokupni proces stvaranja (oblikovanja) – sve do potpunog ostvarenju ideje umjetničkog djela. Njega se ne mora uvijek precizno artikulirati; on se može preoblikovati, modificirati, ali ne i u potpunosti odbaciti. Pod prividom oblikovanja stvara se nova koncepcija i novo oblikovanje. Onaj prvi, zorni karakter određuje njegovu građu, oblikovanje, materijal, način obrade, pristup oblikovanju, modificiranje umjetničke vizije i njezino posebno značenje. Gledano u cjelini, proces predstavlja sve jače samoodređenje, samoiskazivanje karaktera. Po sudu filozofa i mislioca Franca von Baadera (1765.-1841.): „Umjetnik sasvim prisvaja svoju ideju samo pri dovršavanju umjetničkog djela“. [3] [5]

Rudolf Arnheim tvrdi: „Mnogi psiholozi se još uvijek zadovoljavaju objašnjenjem da se umjetnost proizvodi i koristi zato što smiruje ili što je ugodna. Međutim, ta hedonistička teorija pojašnjava i sve i ništa tako da, dok se ne zapitamo zašto je neka aktivnost ugodna, nismo čak niti počeli istraživati“. Sve ono što je u likovnoj umjetnosti doživljeno, nije izravno niti je lako izrecivo, stoga umjetnik često mora fućkati jer svojim jezikom ne može govoriti. Uspjeh umjetničkog stvaranja ovisi i o rezultatu borbe umjetnikova htijenja i stvaralačkog talenta s jedne strane, te postojećih uvjeta izražajnih sredstava i konvencija s druge strane. Nema umjetnosti bez stanovite količine improvizacije i rutine, a stimuliranjem likovne stvaralačke mogućnosti, umjetnik se aktivira u smjeru invencije i razvijanja vizualnog osjećaja, koji je nezaobilazna komponenta buduće cjelovite stvaralačke osobnosti. [2]

Nerijetko se čuje da umjetnici stvaraju kako bi nešto poručili drugima, premda umjetnici zanemaruju taj motiv ili ga, pak, u potpunosti odbacuju. Kod pojedinih autora nazočan je snažan osjećaj vizualne, dinamičke zainteresiranosti za izvanjski svijet pa su mogućnosti njihova doživljaja snažne i naglašene. Bogatstvo njihova doživljaja moglo bi se pronaći u raznovrsnosti asocijacija kojima oni raspolažu. Promatranje predmeta koji će se tumačiti jest bitan dio svakoga stvaralaštva, premda se ono često zanemaruje. Otkrića do kojih

umjetnik promatranjem dolazi služe mu (u stvaralačkom smislu) da se i sam od njih udalji, da od „ustaljenog“ načini drukčiji pogled na svijet. [2]

Katkad model postane sredstvo za izražavanje umjetničke forme i ne pokazuje skrivenu osobnost, nego je sam po sebi konačan predmet promatračeve znatiželje. Umjetnik uzima iz prirode (ili interpretiranog modela) vidljivu dinamiku volumena opažajućeg predmeta, ne ograničavajući se na izvanjsku površinu kao vidljivo određenu cjelinu. Postignuto može proizvesti odlike koje nisu sadržane u predmetu ili sadržaju, a o tome Ernst Hans Gombrich kaže: „Umjetnik slika ono što mu spremišta sjećanja nude kao pravu formu za njegovu temu. Ti rezervoari sadrže sheme koje su mu ponudili umjetnički učitelji i drugi uzori iz prošlosti.“ [2]

Za razliku od logike, koja je znanost o oblicima istine, estetika je znanost o oblicima ljepote. Za estetičara Grlića (1923.-1984.), a suprotno Hegelovom razmišljanju, upravo estetika je živa po svojim vrhunskim dometima iz prošlosti, a zahvaljujući njoj su umjetnosti (usprkos prognozi njezine smrti) otvorena vrata budućnosti. [8] [10]

Kompleksnost umjetničkog djela ogleda se i u njegovoj doživljenoj raznolikosti. Ono je uvjetovano kako psihološkim, sociološkim i stilsko-povijesnim, tako i nenadomjestivim umjetničkim doživljajem. Tu često postoji golema napetost između povijesno-umjetničke i estetske vrijednosti, dok se sociološko stajalište otklanja samo ako se ono prikazuje kao jedini legitiman način promatranja te ako se sociološko značenje nekoga djela miješa s njegovom pravom umjetničkom vrijednošću. Jasna je činjenica da, ako se ne prihvati, odnosno ne shvati kompleksnost umjetničkog djela (prepletanja motiva, višeznačnost simbola, mišljenja sadržajnih i formalnih elemenata i titraji u tonalitetu nekog umjetnika koji se ne mogu analizirati), odbacuje se najbolji dio onoga što pruža umjetnost. Svako znanstveno razmatranje umjetnosti plaća dobivenu spoznaju razaranjem neposrednog i, na koncu, nenadomjestivog umjetničkog doživljaja. Estetska se svojstvenost umjetničkog djela ne poništava neumjetničkom prirodom svojeg podrijetla i izvanumjetničkim ciljevima svojeg začetnika.

Umjetnička kvaliteta ima malo ili nimalo poveznica s okolnošću da djelo služi umjetniku za rješavanje osobnih problema. Postojeći elementi nekog umjetničkog djela, u svojoj sadržajnosti, nisu uvijek istovjetni s njegovim najimpresivnijim i najvrjednijim crtama. Estetska vrijednost nema psihološki ekvivalent; jednako duhovno raspoloženje može biti podlogom kvalitetno najraznovrsnijim proizvodima. Psihološke prilike i stanja su samo trenutačne pojave; one omogućuju djelo, ali ne sadrže tvar od koje su izrađene. Ovdje se izravno pokazuju povijesno-estetske pretpostavke umjetničko-povijesnog stajališta, gdje je umjetničko-povijesni materijal „forma“ uporabljena samo radi demonstracije temeljnih pojmova. Umjetnikova je zadaća temeljne pojmove preispitati vlastitim umjetničkim doživljajima i vlastitom slikom povijesti. Povjesničar umjetnosti Hauser (1892.-1978.) tvrdi: „Sve je u povijesti djelo individua, ali se individue uvijek nalaze u vremenski i prostorno određenoj situaciji, stoga je i njihov stav rezultat njihove predispozicije i situacije. To je ujedno i jezgra znanosti o dijalektičkoj prirodi povijesnoga procesa“. Različite etape puta kojim umjetnik ide od jednog motiva do drugog, osobnim razmišljanjima kroz ono umjetničko, mijenjaju vrijednosti na kojima se zasniva estetski učinak umjetničkoga djela. [4] „Svaka prava umjetnost“, piše Hauser, „sadržava i mora sadržavati neku istinu, ali niti jedna znanstvena istina nema karakter totaliteta umjetničkoga djela“. Poznato je da tradicionalno estetsko mišljenje definira umjetnost pomoću pojma lijepog: lijepo je bitno obilježje umjetničkog djela. Estetika se, kao „znanost o umjetnosti“, ujedno definira i kao „znanost o lijepom“. Prema tome, između pojma umjetnosti i pojma lijepoga stavlja se znak jednakosti. To je naivna i neodrživa postavka: nju najrječitije demantira sama povijest umjetnosti, a osobito moderna avangardna umjetnost koja se javlja, između ostalog, u znaku opovrgavanja tradicionalnih estetičkih kanona i najvrjednijih pojmova tradicionalne estetike, pa tako i njezina središnjeg pojma „lijepoga“. U slikarstvu jednoga Boscha ili, pak, jednoga Grosza malo je toga što bi se moglo svesti pod klasični pojam „lijepoga“. Uostalom, promatrano logički, pojam umjetnosti je u širini veći od pojma

„umjetnički lijepoga“. Pogrešno je jedno umjetničko djelo okarakterizirati sviđanjem ili dopadljivošću; takvo je površno gledanje na djelo i neistinito i štetno. Naime, nema doživljaja, a ni užitka pri promatranju nekoga djela na taj način.

Umjetnička sredstva sublimacije, simbolizacije i kompenzacije imaju jednu zajedničku crtu, a to je dinamična priroda umjetničkog doživljaja. Smisao je tražen između bitka i prividnosti, između subjektivnih motivacija i objektivnih ciljeva u životu, a predstavlja najčešći oblik zadovoljstva što ga može dati umjetničko djelo. Konačan sud o nekom umjetničkom djelu (ili samome umjetniku) nije uvijek stvar pojedinca, već plod mnogih naraštaja, koji ga zajedno mogu višestranu rasvijetliti. Spoznati ono istinsko u djelu može samo onaj koji je spreman obnoviti umjetnikov doživljaj ostvaren u njemu.

Francuski književni kritičar M. Ferdinand Brunetiere (1849.-1906.) drži umjetnost nemoralnom jer se njezin predmet odnosi ne samo na osjetilno, nego i na pohotno u prirodi. [9]

Filozof Jacques Maritain (1882.-1973.) piše: „Ljepota za kojom umjetnik teži proizvodi užitak, ali to je duhovni užitak koji nema ništa zajedničko s osjetilnim sviđanjem ili nasladom. Kad bi umjetnost išla za tim da proizvede nasladu, bila bi lažljiva. Kad bi umjetnost težila samo za osjetilnim dojmom i strastvenim uzbuđenjem, iznevjerila bi samu sebe i opteretila se neistinom. Umjetnička djela proizvode radost ili intelektualni užitak, ali ta se radost ne osjeća u samom činu spoznaje. Bilo bi bolje reći da se radost izliva iz tog čina kad predmet spoznaje savršeno zadovolji ljudski um“. Radost je, samim time, znak postignutog umjetničkog zadovoljstva. [7]

#### **4. Umjetničko djelo i njegova determinacija**

Često se ono umjetničko shvaća kao jednoznačnost koja se u zadanom trenutku mora protumačiti. Premda nije uvijek na isti način shvaćeno i ocijenjeno, ono dopušta najrazličitija rješenja koja tvorac nastoji otkriti te u

stanovitoj mjeri prikazati. Kvalitetno umjetničko djelo, u usporedbi s estetski bezvrijednim umjetničkim proizvodima, vrijedit će kao uspješno ako je građeno iskreno – u vlastitom cilju, svojoj ideji i sredstvima primjerenim djelu. Umjetnik osjeća neku vrst obveze, intuicije prema stanovitim oblikovnim principima te formulaciji, u kojoj je istina neovisna o subjektu što ju otkriva i formulira po samo njemu poznatom osjećaju.

Smisao umjetnika i umjetničkog djelovanja može se okarakterizirati kao umjetnikov doprinos i ostvarenje u stvaralačkom smislu. Njegov je cilj dati vremenu u kojem živi, stvara i egzistira određen smisao, doprinos i značenje. Umjetnik se, poput pulsirajućeg senzora, kreće, lovi i bilježi sve signale koje mu okolina podastire, a te signale on svojim umjetničkim nagonom i intuicijom uobličava u vlastitu formu. Na jedno od tradicionalnih estetskih pitanja o svrsi umjetnosti, esejist, pisac i redatelj Rajmund Kupareo (1914.-1996.) ukazuje na umjetnost koja produhovljuje čovjeka, kao i cjelokupnu prirodu. Umjetnost to čini kao posebna ljudska vrijednost, koja je zasnovana na dubini i intenzitetu ideje ili intuiranog osjećaja. Osebjnost onemogućuje njezinu instrumentalizaciju u službi drugih vrijednosti (povijesnih, društvenih, filozofskih, vjerskih) koje se u umjetnosti mogu pojaviti samo kao građa, ali nipošto kao cilj. Naspram drugih vrijednosti, ona ne može stajati u odnosu negacije, jer bi time nijekala i sebe kao vrijednost. [4]

Postoje tumačenja kako su prikazivanja u pojednostavljenoj formi tek pokušaji „uma“ da učini razumljivom „osjetilnu“ okolinu, koja se time pokušava oblikovati u jednostavno organiziranu formu. U takvim tumačenjima postoje dvije suprotstavljene polazne točke: s jedne strane je zavodljivost sadržaja, a s druge je forma s neizbježnim preduvjetom vizualnog razumijevanja.

Prodrijeti u neko umjetničko djelo znači razumjeti povezanost njegovih formalnih i sadržajnih elemenata, odnosno osjetiti ga kao pojavu koja je sama sebi dostatna. Jedan od zadataka umjetnika jest djelu dati izvjestan smisao i značenje. Općepoznato je da nam umjetnost podastire čulne sklopove, vizualne predstave i radnje; ne radi njih samih, već radi forme koja se može

prenijeti i na nešto drugo. Za konačan sadržaj umjetničkog djela često se kaže da predstavlja splet raznorodnih osjećaja. Djelo je katkad tek izraz mentalnog stanja, a katkad se bavi upravo izvanjskim izgledom takvog stanja. Moždanim poljem, posebice preko oka, upravlja „razum“ koji je u svojoj prirodi sklon uravnoteživanju, zbog čega će strukturalni sklop dobiti najjednostavniji mogući oblik. Mozak, jednostavno, teži najvećoj mogućoj racionalnosti. Svakom novom interpretacijom umjetnički prikaz poprima novi smisao i značenje. Otpor, koji je uvijek nazočan u procesu stvaranja jednog umjetničkog djela, osjećaj je koji to djelo ujedno i formira. Jednak otpor javio se i u Kantovu golubu kojem je, zbog smetnji od pritiska zraka pri letenju, pala na um misao kako bi se u zrakopraznom prostoru moglo bolje letjeti. Upravo misaone radnje, intuirane otporom geneza, srž su umjetničkog djela, što je posebice naglašeno pri nastanku umjetničkoga djela: bez postojanja vlastitog otpora, osobnog pogleda i anticipacije – ne može se stvarati.

Činjenica je da umjetnička djela ostvarena u istom vremenu nisu nužno na istoj stilskoj razvojnoj razini. Na umjetnički razvoj, povrh nametnutih oblikovno-povijesnih čimbenika, utjecaja imaju i izvanjski, sociološki uvjetovani čimbenici. Kao što je nekoć u predmetu otkrivala nepokretnu strukturu predmetnog svijeta, danas umjetnost ima za zadaću otkrivati u predmetu pokretnu strukturu postojanja. Tako predmet zadržava svu svoju „izvornost“, ostaje svjež i višeznačan, a što se više iz njega crpi, on snažnije progovara. I kad je riječ o (po nekima) savršenim djelima, zamjetna je izvjesna doza slučajnosti, privremenosti i promjenjivosti oblika. Opće prihvaćeno je stajalište da umjetničko djelo mijenja svoj smisao i značenje sadržaja sa svakom novom interpretacijom, pa i onda kad je od autora poprimilo svoju jedinu, autentičnu viziju.

Umjetnička značenja upućuju na izravno tumačenje i prosuđivanje. Značenje i izraz likovnog ostvarenja su uspješni u onolikoj mjeri koliko je prikaz predstavljen u formi koja je jasno definirana, s obzirom na njegovu proporciju ili oblik. Jasan crtež identificira i tumači temu pomoću jasno definiranih vizualnih osobina.

Značenje nekog umjetničkog djela treba tražiti u oblicima tog djela, a katkad i u predmetima koji služe svrsi modela, jer niti oni nisu bez ikakva značenja. Oni mogu djelovati mirno ili, pak, ukazivati na pokret; mogu imati težinu ili lakoću svojega sadržaja. Osobine samih opažajnih predmeta su odgovorne za glavni izraz forme, jer kako bi jedan beživotan predmet mogao izražavati osjećaje ako mu oni nisu nametnuti kakvim „osjećajnim iskazom“ umjetnika?! Neke forme vane za složenost svojega oblika i međusobnim odnosom da ih oko doživljava kao iracionalne pojave, bez mogućnosti da se povežu stanovitim vizualnim formama. Posljedica jest iskazivanje zbunjujuće raznolikosti.

Ono što autor doživljava, to i anticipira u adekvatnu tvar svojih djela, ostvarujući ono što je umjetničkim zahvatom kadar prikazati i protumačiti. Upravo ta ravnoteža djela i osobnosti autora često je poremećena preneglašavanjem umjetnikove životne povijesti. Izdvajanje umjetničkog djela iz povijesti njegova stvaratelja povezano je s evolucionističkim shvaćanjem, koje proizilazi otud što je prvi stadij nekog razvojnog procesa ishodište njegova cjelokupna sadržaja. Najbitnije crte umjetničkog djela ne odgovaraju uvijek najjasnijim momentima stvaralačkog čina. Tako apstrakcija nije selektivno reproduciranje ili preuređivanje određenog sadržaja koji je poslužio kao uzor, već je posrijedi prikazivanje samo autoru prepoznatih strukturalnih karakteristika u organizaciji forme. Svako umjetničko djelo, bez obzira na sredstvo i izraz, prikaz je osobite duševne pojavnosti; ono je ishod stvaralačkog čina koji je jedinstven i neponovljiv. Svaki razgovor o svršetku umjetnosti za estetičara Vuka Pavlovića (1894.-1978.) je neumjesan, budući da čovjek nikad neće biti toliko budan i uman znalac da mu umjetnost više neće trebati. Što se čovjek više približava ishodištu djela, sve više se udaljava od njegova umjetničkog značenja. Životna povijest umjetnika određena je njegovim djelom onoliko koliko je njegovo djelo određeno umjetnikovom životnom poviješću. Umjetnikov život je izraz njegove darovitosti, kao što je njegova darovitost rezultat njegove životne povijesti. [4]

Evolucija moderne umjetnosti (kroz predmet i njegov paradigmatični oblik umjetničkog djela) događa se iz unutarnjih razloga, odnosno zbog opadanja vrijednosti samoga predmeta. Nerijetko umjetnici prikazivanje stvarnosti svode na vizualni osjećaj fizičkih i psihičkih sila koje leže u osnovi prirode te njihovom uzajamnom djelovanju. Time oni izražavaju harmoniju i disharmoniju, dominaciju i koordinaciju, bliskost i kontrast, kretanje i mir, ravnotežu i neuravnoteženost. Gledajući obrnuto s gledišta forme, osnovni nepredmetni sklopovi nisu apstraktni, već pravi elementi poimanja – gradbeni je to materijal kojeg umjetnik koristi prikazujući strukturu svijeta kakvu njegov temperament i nagon osmišljavaju. [2]

Zašto je umjetničko djelo uopće načinjeno, i zbog čega upravo na takav način? Psiholozi razmatraju funkciju i djelovanje umjetnosti u njezinoj sredini. Zbog čega ono izgleda kako izgleda, zbog čega govori ono što govori? Svako izravno tematiziranje svega umjetničkoga unaprijed je osuđeno na puko umnažanje sudova o umjetničkom, pri čemu je posve onemogućeno pravo raspoznavanje deskriptivnosti u umjetničkom pogledu. Bez obzira na sporadične efekte kojima umjetničko djelo uljepšava stvarnost (time što stvarne probleme prikriva ili ih, pak, prikazuje i rješava lakše negoli je to moguće u zbilji), ono raspolaže nizom sredstava koji su prikladni da (makar samo privremeno) izmiruju sa strogošću života. Ono smiruje već time što kaosu (koji prijete razaranjem) daje svrhu, smisao i značenje.

Kada niti oblik, niti veličina, niti boja, niti svjetlosne razlike koje se vide u stvarnosti ne odgovaraju podacima koje ljudski mozak razumije, tad je nužna teorija koja bi objasnila taj raskorak. Ako se umjetničko djelo promatra kao nešto individualno (te se u toj individualnosti približava pojedincu što je više moguće), predmet će dospjeti na istu razinu kao i sva ona područja predmeta što egzistiraju kao individualnost. Cilj je da se shvati individualnost umjetničkog djela, da se ono odredi i pokaže, što nije nipošto samo zadaća znanosti ili umjetničke kritike, nego svakoga tko se bavi interpretacijom umjetničkog djela.

U čemu se sastoji cjelovitost nekog umjetničkog djela? Čime ono stječe svoju individualnost? Što je ujedinjujući (ujedno i individualizirajući) moment umjetničkog djela koje je, samo po sebi, jedinstvo veoma različitih elemenata (slojeva, građe, oblika, boja, značenja...)? Ujedinjujuće mora biti ono što iskazuju upravo svi ti elementi i slojevi, a ono što tvori životno, izvorno i individualno jedinstvo nekog umjetničkog djela naziva se „zornim“ karakterom umjetničkog djela. U njemu se podudaraju različiti sastojci umjetničkog djela – „oblik“ i „sadržaj“ koji stvaraju njegovo značenje.

Vrijednost umjetničkog djela uvijek proizilazi iz najmanjih, u prvi mah nezamjetnih detalja i nijansi, iz kojih nastaje sva težina njegova karaktera i kompozicije. Svi momenti umjetničkoga djela nalaze se isključivo u njegovu karakteru. Tu proces više nije nerazumljiv, jer se osjetilni karakter ne mijenja u čvrstom odnosu prema objektivnom ustrojstvu. Važno je prikazati kako određeno formalno ustrojstvo umjetničkog djela proizilazi iz istog posebnog karaktera cjeline, kao što, primjerice, isti karakter određuje njezin poseban način obrade ili formata, ali i da se (ako je uistinu posrijedi pravo umjetničko djelo) svaka, pa i najvidljivija pojedinost može promatrati kao izraz istog cjelokupnog karaktera.

Danas se sve teže dopire do srži umjetničkog izraza, pa tako i do njegova potpunog razumijevanja. Postoje različita tumačenja zašto je tome tako, a jedno od njih tvrdi da je u čovjeku zakržljao intuitivni organ koji pomaže u shvaćanju i komuniciranju čovjeka s okolinom. Sposobnosti čovjeka (intuitivno komuniciranje, apstraktno mišljenje, egzaktno promatranje, uživalačko rasuđivanje) razvile su se na način „pravog“ poimanja stvari. U čovjeku se mora pokrenuti mehanizam koji bi izazvao subjektivan pogled na izvjesno umjetničko djelo. U nutrini čovjeka je područje osjećaja; ono tvori neku vrst subjektivne suprotnosti „intuitivnih osjećaja“ kojima čovjek doživljava stvari oko sebe.

Umjetnost je uvijek konkretna pojava jer ona nastaje kroz osobni dodir, imaginirajući stvarno vlastitim djelovanjem. Iz tog razloga uvijek je konkretna, a

ne apstraktna – jer dodirrom se konkretizira. Ona je uvijek iskustvo dodira i poimanja, u kojem se kroz imaginaciju traga za nazočnošću i postojanjem. Tražeći u tom tjelesnom (odnosno tvarnom) vlastitu formu, uvijek se očekuje osobitost u vlastitoj formi – jer vlastita osobnost imaginiranja nikad se ne ponavlja. Ona je dar za kojim se traga u vlastitom kušanju tvarnog. Upravo preko tog tvarnog umjetnik stvara pojavu koja nije samo njegov biološki trag, nego i svijest da se dodirrom pojava pretvara u njegovo osobno značenje.

Umjetnik određuje mnogo toga: kako će izgledati neko umjetničko djelo, što će njime prikazati, po čemu će djelo imati nešto umjetničko, što pripada umjetničkoj formi... Ako bi se istraživao motiv (kako je on naslikan, s kakvom energijom i kakvim pristupom), onda bi se u radu moralo posegnuti dublje, potražiti nešto što nije u fizičkom liku čovjeka koji je naslikan, već u umjetniku svojstvenom načinu na koji je naslikan ili nacrtan – dakle u formi, a ne u sadržaju. Čak i Platon ne ide ukorak s igrom oko umjetnosti, pitajući se: „Zašto slikati ono brdo ako imate pravo brdo po kojem možete hodati?“ Ako bi se gledalo kroz ekspresiju, dakle kroz formu, onda bi Platon imao što vidjeti, jer tada u slici ne bi tražio brdo („što?“), već formu („kako?“). Tražio bi umjetničku moć spoznavanja i interpretiranja sadržaja u stvari vlastitog izraza, osobne forme i značenja.

## **5. Zaključak**

Umjetnička djela oduvijek tragaju za novim oblicima kroz koje će jasnije izraziti vlastitu formu i smisao, a pritom zadržavaju i one već provjerene oblike i forme. U svakom je vremenu umjetnost tražila svoje putove te pronalazila načine na koje progovara o temeljnim pitanjima dok traga za smislom svojega postojanja. U strogim, iznimno zahtjevnim disciplinama umjetnik je ispitivao vlastitu formu i uzimao već postojeće tradicionalne vrijednosti, nadograđujući ih novim, važnim vrijednostima. Smisao umjetnika i umjetničkog djelovanja može se okarakterizirati kao umjetnikov doprinos i ostvarenje u stvaralačkom smislu jer

on želi dati vremenu u kojem živi, stvara i egzistira određen smisao, doprinos i značenje. Umjetnik je stvaratelj vlastite vizualne forme, a svojim alatom on aranžira likovne elemente u vlastitoj formi, koja je njegov vidljivi oblik traganja za životom.

Istraživanja u umjetnosti nerijetko završavaju jednosmjerjem, koje zaključava već napola odškrinuta vrata dok kroz njih još dopire svjetlost postojanja vizualnog naslijeđa. Tako ona ostaju zamračena u daljnjem egzistiranju kroz umjetnost. Zbog toga je u vlastitom teorijskom propitkivanju nužno ostaviti mogućnost višesmerja i nadogradnje – kako u iskazanom doprinosu, tako i u naslijeđu koje se dobije u obliku forme.

## Literatura

- [1] Argan, G. C., Studije o modernoj umjetnosti, Nolit, Beograd, 1982.
- [2] Arnhajm, R., Prilog psihologiji umetnosti, (sabrani eseji), S K C, Beograd, 2003.
- [3] Arnhajm, R., Umetnost i vizualno opažanje, psihologija stvaralačkog gledanja, str. 118-240, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1981.
- [4] Hauser, A., Filozofija povijesti umjetnosti, Matica hrvatska Zagreb, Zagreb, 1963.
- [5] Kupareo, R., Čovjek i umjetnost, Ogledi iz estetike, str. 21-80, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1993.
- [6] Kupareo, R., Umjetnik i zagonetka života, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982.
- [7] Maritain, J., Art es Scolastique, Topics Art-Philosophy, Scholasticism, Paris, 1920.
- [8] Marković, F., Razvoj i sustav općenite estetike, Logos, Split, 1981.
- [9] Vladić, V., Uvod estetskog suda, Matica hrvatska Mostar, Mostar, 1998.
- [10] Zollner, F., Leonardo da Vinci, Taschen, Köln, 2006.