

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMACIJA I DESTRUKCIJA OBLIKA KAO OSOBNA EGZISTENCIJALNO-PSIHOLOŠKA ODREDNICA

Sažetak: Egzistencijalizam i čovjekova potreba za izražavanjem unutarnje tjeskobe i strahova neiscrpne su teme u likovnoj umjetnosti. Također, bitno je naglasiti kako se kontinuitet čovjekove ugroženosti nastavlja i danas, u XXI. stoljeću više nego ikada prije, a izražavanje te ugroženosti preko slikarskog medija je i dalje jedan od najizravnijih načina da se pozornost skrene na suvremenu problematiku egzistencije.

Također, danas prevladava mišljenje kako bi umjetnost trebala biti estetski ugodna i služiti ukrašavanju svakodnevice. Drugim riječima, takva umjetnost ne traži dublje uživljavanje već služi zabavi i razonodi. Međutim, u umjetnosti XX. stoljeća pojaviti će se estetika ružnoće i deformacija oblika u kojoj će deformirani svijet modernog čovjeka dobiti svoj ekvivalent, a koja je izravno suprotstavljena tradicionalnoj estetici lijepoga. Egzistencijalizam će takvu estetiku prihvatiti bez obzira koliko ona katkad bila odbojna jer odražava istinitu sliku suvremenog društva.

Ključne riječi: egzistencijalizam, nihilizam, tekstura, gestualnost, destrukcija oblika, estetika ružnoće

Podatci o autorima: mag. slikarstva Spajić, M[atej], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, matej.spajic@alu.sum.ba; prof. dr. art. Cvetković S[vetislav], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, svetislav.cvetkovic@alu.sum.ba

Spajić, M.; Cvetković, S.

DEFORMATION AND DESTRUCTION OF FORM AS A PERSONAL EXISTENTIAL-PSYCHOLOGICAL DETERMINANT

Abstract: Existentialism and man's need to express inner anxiety and fears are inexhaustible themes in fine art. Also, it is important to emphasize that the continuity of human vulnerability continues even today, in the XXI century. century more than ever before, and expressing this threat through the medium of painting is still one of the most direct ways to draw attention to contemporary issues of existence.

Also, the prevailing opinion today is that art should be aesthetically pleasing and serve to decorate everyday life. In other words, such art does not seek deeper immersion but serves entertainment and entertainment. However, in the art of the 20th century, the aesthetics of ugliness and shape deformation will appear, in which the deformed world of modern man will get its equivalent, which is directly opposed to the traditional aesthetics of beauty. Existentialism will accept such an aesthetic, no matter how repulsive it may be at times, because it reflects the true picture of contemporary society.

Key words: existentialism, nihilism, texture, gesture, destruction of form, aesthetics of ugliness

Author's data: Master of painting Spajić, M[atej], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, matej.spajic@alu.sum.ba; Prof. Ph. D. Cvetković S[vetislav], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, svetislav.cvetkovic@alu.sum.ba

1. Uvod

Od samih početaka ljudske egzistencije čovjek je bio u potrazi za smislom vlastitog postojanja te je propitivao svoju bit, u čemu ga je oduvijek vjerno pratila umjetnost. Kako su se mijenjale čovjekove spoznaje i stavovi, tako se zajedno s njima mijenjala i umjetnost koja je prolazila kroz različite faze i usporedno s čovjekovim otkrićima i dostignućima doživljavala promjene. Ljudska figura i portret predstavljaju jedan od najzastupljenijih motiva u likovnoj umjetnosti, a industrijske revolucije, političke promjene i znanstvena otkrića radikalno će mijenjati način življenja, a samim time i način prikazivanja ljudske figure i portreta u umjetnosti. Unatoč tehnološkom napretku i ubrzanijem protoku informacija čovjek nikada do sada nije bio konfuzniji i uplašeniji, pa će se tako kao odgovor na vječita pitanja o smislu postojanja u svijetu javiti filozofija egzistencijalizma kojoj će se prikloniti mnogi umjetnici modernog doba u pokušaju da urone u nutrinu vlastitog bića i razriješe pitanje vlastite egzistencije. Kako bi izrazili devijacije modernog društva mnogi će umjetnici pribjegavati deformaciji oblika, kao i esteticima ružnoće koja se pojavila u umjetnosti XX. stoljeća, a koju je egzistencijalizam prihvatio prije svega jer je „istinita“.

2. Egzistencijalizam u slikarstvu

Čovjeku je od samih početaka njegova života urođena potreba za egzistiranjem, no njegovo se egzistiranje ne svodi samo na elementarnu prirodu, već je on i duhovno i intelektualno biće koje posjeduje višu razinu svijesti od životinjskih vrsta. Tisućljećima je ta duhovno-intelektualna razina jačala, ne bi li ga na kraju učinila „gospodarom“ sveopćeg zemaljskog života. Unatoč tome što je čovjek desecima tisuća godina uspijevaao konstantno

pomicati granice i stvarati sigurnije uvjete u svom nastojanju za produženjem vrste, danas je čovjek najveća prijetnja za vlastitu egzistenciju. Bitno je naglasiti kako egzistencija označava sveopću ljudsku potrebu za postojanjem, dok je egzistencijalizam pojam koji se prije svega pojavio u filozofiji XIX. i XX. stoljeća, a koji se kasnije proširio na umjetnost. Egzistencijalizam predstavlja jedan od najjačih segmenata umjetnosti XIX. i XX. stoljeća, posebice u grani slikarstva, a svojim najvećim dijelom biti će kritika svim izopačenostima i moralnim posrnućima novog svjetskog poretka. [5] Čovjekove najranije egzistencijalne potrebe su se prije svega odnosile na očuvanje vrste, a ujedno su bile i elementarne, te se nisu previše razlikovale od životinjskih. Te su se potrebe razvijale tisućljećima i postajale su sve kompleksnije i sveobuhvatnije. Od onoga trenutka kada je čovjek postao svjestan svoje egzistencije počinje tragati za smislom vlastitog postojanja. Kako bi ga učinio manje zagonetnim, a ujedno i manje zastrašujućim, čovjek ga pokušava materijalizirati dajući mu konkretni oblik. Prve naznake svjesnosti o vlastitoj egzistenciji javljaju se još kod špiljskog čovjeka koji je svojim umijećem crtanja i slikanja pokušao izravno djelovati na nju. Radi lakše zaštite i osiguravanja hrane čovjek se počinje grupirati u manje skupine, a te manje skupine s vremenom prerastaju u ljudske zajednice, zatim u čitave narode i u konačnici u velike civilizacije koje su oplemenile i obilježile cjelokupnu ljudsku povijest. [5] Politička zbivanja u velikoj mjeri uvjetuju čovjekovu svakodnevicu i djeluju na različita područja njegova života pa tako i na umjetnost. Politički gledano, u posljednjih stotinjak godina dogodio se niz radikalnih zaokreta, te se svijet uvelike promijenio. Jedan od radikalnih primjera geopolitičkih promjena u XX. stoljeću su dva velika svjetska rata, a odvila su se u vrlo kratkom razdoblju prve polovice XX. stoljeća. Po broju preminulih i ranjenih, te broju zahvaćenih zemalja i dalekosežnim razaranjima, ta dva rata nisu usporediva ni s čim u ranijoj povijesti svijeta. [16] Međutim, nijedan proizvod ljudske misli nije izazvao tako duboke i značajne promjene u uvjetima života ljudske rase kao što je to učinila

pojava strojeva. Pojavom strojeva započinje novo razdoblje ljudske povijesti i oslobađanje ljudi od vlastite prirode. No unatoč svim beneficijama koje su strojevi omogućili, oni su prije svega bili u službi kapitalizma. Novim poretkom ostvarena je era osvajanja svijeta i njegovih prirodnih bogatstava, što je dovelo do porasta općeg izobilja, ali značajan problem bio je u podjeli tog istog bogatstva. Razdor između bogatih i siromašnih dijelova svijeta postaje sve izraženiji, a blokovska napetost između zapada i zemalja istočnog bloka i dalje je prisutna. [5] Uz sve to zabrinjavajuća je izvjesna prijetnja iscrpljivanja tradicionalnih izvora energije i sirovina, kao rezultat desetljeća eksploatacije, a također i prijetnja zagađivanja okoliša s nesagledivim posljedicama u budućnosti. Jasno je kako se razlozi za pesimizam ne smiju zanemariti. Iako je u posljednjih stotinjak godina poraslo blagostanje velikog broja ljudi, ono nije rezultiralo očekivanim porastom sreće, što je osobito primjetno u porastu i učestalosti mentalnih oboljenja, porastu kriminala i ostalih oblika asocijalnog ponašanja. Apatija je zahvatila čitave slojeve stanovništva i čini se kako im ništa nije bitno. U stvaranju takvog tipa čovjeka pogoduju tehnički visoko razvijene civilizacije, što rezultira odsutnošću temeljnih ljudskih vrijednosti, a one su zamijenjene ciljevima tehničkog ovladavanja prirodom. Na takav način dolazi do otuđenja čovjeka od prirode, kao i otuđenja od samoga sebe. [5]

2.1. Filozofija egzistencijalizma

Egzistencijalizam je filozofski smjer koji se bavi promišljanjem, raspravom i prikazivanjem smisla ljudske egzistencije, a razvija se od kasnih 20-ih do kraja 50-ih godina. Filozofija egzistencijalizma tvrdi kako postojanje i život čovjeka prethode njegovoj biti. [17] Prema egzistencijalizmu ne postoje nikakve vječite i općenito vrijedne istine, već svijet i život čovjeka treba promatrati i sagledavati iz perspektive individualnog Ja. Nastao je kao protest protiv određenih struja koje nastoje tipizirati, centralizirati i omasovljavati, kao što su državni režimi, religijski svjetonazori, škole, tvornice, itd. Ono što prvenstveno

želi naglasiti je vrijednost ljudske slobode i usmjerenost na istinu u kojoj pojedinac, koji predstavlja nesvedivu egzistenciju, pronalazi svoj smisao. Filozofija egzistencijalizma uspjela je tematizirati alijenaciju, depersonalizaciju i dehumanizaciju suvremenog čovjeka kao ishodišni filozofski problem. Njenim začetnikom smatra se danski filozof Søren Kierkegaard (1813. - 1856.), koji je uz Nietzschea jedini osjetio redukciju života u vremenu industrijske civilizacije i masovnog društva, a čije su namjere za njegovog života bile tek latentne. On je naslutio svijet u kojemu je pojedinac zapao u kolosalnu igru uniformiteta, apstrakcija i matematičkih struktura i koji iščezava u dubini Stvari. [5] Njemački filozof Friedrich Nietzsche (1844. – 1900.) postavio je nepobitnu dijagnozu europske „bolesti“, koju je nazvao nihilizam. Njegova čuvena izjava: „Bog je mrtav“, razlog je obezvrjeđivanja najviših vrijednosti. Predviđao je uspon europskog nihilizma koji govori kako nakon propasti kršćanske vjere u Boga, a samim tim i morala, sve postaje dozvoljeno jer nema više ničega što je istinito. Prema Nietzscheu „smrt Boga“ stoji na početku, u sredini se nalazi nihilizam koji je iz te ideje i proizašao, a na samom kraju je samoprevladavanje nihilizma u vječnom vraćanju. Nihilizam može imati dva tumačenja. On može biti simptom averzije prema egzistenciji, ali isto tako može značiti i jačanje nove volje prema egzistenciji. Svojim pojmom „Nadčovjek“ Nietzsche ne daje predodžbu čovjeka izuzetnih duhovnih sposobnosti, već čovjeka novog mentaliteta kojem predstoje veliki mentalni napori da prevlada osjećaj izgubljenosti i tjeskobe u svijetu u kojem je izgubio metafizičko uporište. [5] [11]

2.2. Egzistencijalizam u umjetnosti modernog doba

Ulaskom u drugu polovicu XVIII. stoljeća zapadna će kultura zakoračiti u moderno doba, što će sa sobom donijeti neprekidno prilagođavanje društva promjenjivim političkim vrijednostima, novim znanstvenim teorijama i nestabilnim društveno-ekonomskim uvjetima. Industrijska revolucija je u

kratkom roku postala stvarnost kojoj su se sve zemlje morale prilagoditi, no nije se radilo samo o sustavnoj primjeni mehaničke snage stroja ili organiziranom rastu sustava tvornica, već o uspostavljanju moderne ekonomije bazirane na snazi kapitalizma. Posljedice ovakvih promjena neće osjetiti samo društveni slojevi, već će se one odraziti na cjelokupan život. Rascjep između rastuće građanske klase i radničkih masa postajao je sve očitiji, što će u XIX. stoljeću dovesti do oštrih društveno-političkih sukoba. [12]

Kompleksno doba XVIII. stoljeća snažno se odrazilo i na umjetnost, te je došlo do miješanja i razvijanja novih i starih stilova. S obzirom na krize koje su neprestano potresale društvo, zapadnom čovjeku je postalo prijeko potrebno pobjeći od logike empirizma i potražiti neko drugo vjerovanje, pa je tako počelo jačati vjerovanje u subjektivne osjećaje pojedinca. Likovni umjetnici su sve veći značaj počeli pridavati osjećajima, intuiciji i slobodnom kreativnom nagonu, a potpuno oslobođenje mašte i kreativna sloboda su zamijenile logiku i pravila norme za kulturnu i intelektualnu elitu. [6]

Društvene i političke promjene su se nastavile razvijati i u prvoj polovici XIX. stoljeća, a Europom se širila nestabilnost koja je bila posljedica industrijalizacije, urbanizacije, te Francuske revolucije i napoleonskih ratova. Intelektualci i kulturna zajednica prestali su isticati racionalizam, logiku, empirizam i znanost, te su počeli tražiti višu istinu temeljenu na mašti, osjećajima, nadarenosti pojedinca i prirodi. Tako će se u prvoj polovici XIX. stoljeća razviti romantizam koji će umjetnicima omogućiti da u prirodi potraže višu istinu koja u njoj počiva, prepuštajući joj se i uranjajući u nju. Umjesto utvrđenih vrijednosti i morala, umjetnici će početi uranjati u krajnosti fizičkog iskustva i dubine duha, pa će početi bježati u egzotične kulture, daleku prošlost i divlji svijet vlastite mašte. Kraj XIX. stoljeća obilježen je i razvojem psihologije, a takvo novonastalo zanimanje za um i elementarne sile koje upravljaju ljudskim reakcijama je nadišlo granice znanosti i počelo prožimati popularnu i visoku kulturu, stoga su umjetnici postali sve izrazitije usmjereni na nevidljive sile koje nastanjuju ljudski um koji

stvara izrazito vidljive manifestacije poput tjeskoba i seksualnih poriva. [5] U umjetnosti XX. stoljeća doći će do još oštrijih raskida sa starim razmišljanjima, a početak XX. stoljeća može se promatrati kao vrijeme masovne modernizacije. Tradicionalne vrijednosti i ideje počinju pripadati zaboravu smatrajući se zastarjelima i nevažnima. Uslijed napretka znanosti poljuljana su stoljećima stara vjerovanja u temeljnu prirodu materije i energije, što je pojedine umjetnike navelo na ponovno preispitivanje temeljnih kompozicijskih načela. Potaknuti novim filozofskim i psihoanalitičkim konceptima ljudske svijesti, mnogi su avangardni umjetnici slijedili nove načine prikazivanja, a neki od njih su u čistoj apstrakciji pronašli bit ljudske naravi. [6] Manifestacije humanitarnosti i kozmopolitizma doživjele su katastrofalne obrate u svjetskim ratovima koji su duboko potresli čovječanstvo, što će se također drastično odraziti na umjetnost. [12]

2.3. Egzistencijalizam u slikarstvu

Pokret modernog egzistencijalizma u slikarstvu može se povezati s francuskim impresionističkim slikarom Paulom Cézanneom, čije je slikarstvo pokazalo zanimanje umjetnosti za subjektivne percepcije i iskustva. Pred kraj svoga života naslikao je pet verzija slike *Kartaši*, u kojima je svaki od Cézanneovih igrača u potpunosti uključen u sebe i zaokupljen vlastitom igrom, a svaka od ovih slika bi mogla poslužiti kao uvod u teme egzistencijalizma i fenomenologije (vidjeti sliku 1). [20]



Slika 1: Paul Cézanne, *Kartaši* [19]

Pred kraj XIX. stoljeća, nizozemski slikar Vincent van Gogh slika svoje ekspresivne pejzaže. No temu njegovih slika nije predstavljao krajolik što ga objektivno gleda, već je služeći se snažnim i kontrastnim paletama svojevoljno odabrane boje i dinamičnim potezima kista, izražavao strašne ljudske strasti. [14] S njim započinje drama umjetnika koji se osjeća odbačenim od društva koje ne cijeni njegov rad, a takvo je društvo sposobno pojedinca pretvoriti u „kandidata“ za ludnicu ili samoubojstvo, kao što je s njim bio slučaj. Postavljajući pitanje značenja vlastite egzistencije Van Gogh je zauzeo mjesto pored Kierkegaarda i Dostojevskog, koji su također bili puni gorčine. Njegova umjetnost nije afirmativna, već je umjetnost pobune, što se posebice ogleda u ranim radovima u kojima prikazuje siromaštvo i u kojima je vidljiva društvena kritičnost (vidjeti sliku 2). Njegovo slikarstvo nije bazirano na prikazivanju motiva, već predstavlja simbol poljuljane slike vanjskog svijeta, a odlikuje ga ekspresivnost nemirne, pokrenute linije i rustikalnost koja je sadržana u okrutnom namazu boje i grubosti. Van Gogh je sve podredio namjeri da izazove nelagodu i napetost u oku promatrača, a to postiže blago naglašenom deformacijom oblika i isto tako blagom destrukcijom likovnih elemenata, dok su glavni nositelj ekspresije u njegovim radovima potez i grubi nanosi boje. [2] [5] Van Goghova umjetnost dosegla je dimenzije koje su neposredno dopirale u duševno, što je do tada bio nepoznat način izražavanja koji subjektivan osjećaj pretvara u sadržaj slike.



Slika 2: Vincent van Gogh, *Ljudi koji jedu krumpir* [19]

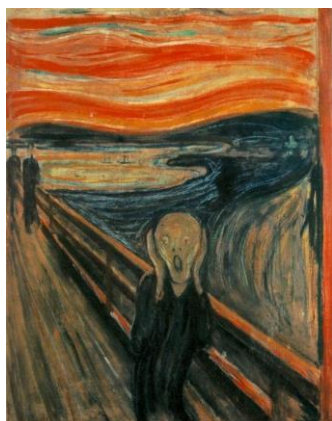
Van Goghovo umjetničko stvaralaštvo utjecat će na generacije umjetnika poslije njega, a osobito na njemačke ekspresioniste i skupinu *Die Brücke*, čije slikarstvo deformacijom ljudske figure i simboličkom upotrebom boja u izražavanju psiholoških i duhovnih stanja prikazuje tjeskobu, mučninu, traumu, te odsustvo smisla i ishodišta ljudskog bića. [17] [18]

Nekoliko godina kasnije Edvard Munch je u svojoj slici *Krik* naslikao sliku straha čovjeka koji je bačen u ovaj svijet, a forma kojom je to iskazao nadići će granicu stoljeća i spojiti ga s generacijom XX. stoljeća. Posvetivši se psihološkim problemima modernog društva, Munch je postavio temelje ekspresionizma XX. stoljeća. On je smatrao kako oblik nastaje iz subjektivnog sudjelovanja u predmetu slike, a takav predmet je čovjek sa svojim čulima i emocijama koje se do tada nisu smjele otvoreno prikazivati i bile su prikrivene. [14] [5] Među najvećim osobnim utjecajima u egzistencijalnom slikarstvu ističu se dva pojedinca, a to su Francis Bacon i Anselm Kiefer. U Velikoj Britaniji Francis Bacon dolazi do vlastitih metafora patnje, metafora do kojih je došao zgražanjem nad osnovnim doživljajem patnje, patnje koja se nalazi izvan svake osobnosti. [14] Svojim snažnim egzistencijalnim ekspresionizmom, prepunim psihološkog naboja, Bacon stvara ogroman utisak na osobno slikarstvo, te utječe na stvaranje ideje slikarstva kao platforme za izražavanje najdubljih egzistencijalno-psiholoških impulsa putem deformacije; dok je Kiefer svojim djelima epskih razmjera poslužio kao glavna inspiracija za istraživanje svijeta materije i njezine destrukcije, koja će se kasnije pokazati kao puno bolji nositelj dubokih psiholoških podražaja.

Norveški slikar Edvard Munch (1863. – 1944.) je najbolji primjer kako strah može nadahnuti umjetnika. Njegovo je slikarstvo obilježeno pesimističnim raspoloženjem njegova vremena i osobnoj sklonosti ka melankoliji. U dobi od pet godina gubi majku, nakon čega prolazi smrt jedne sestre i ludilo druge, a sve to ostavlja traga na mladom umjetniku. Otac mu je bio čovjek teške naravi, a siromaštvo je bilo česta pojava u domu Munchovih, stoga je Edvarda pratio

konstantni strah za egzistenciju vlastite obitelji. [13] Kao važni pokretači njegovog osobnog i umjetničkog razvitka bili su bolest i smrt, što potkrepljuje i zapis u kojem osobno tvrdi kako bi njegov život, bez bolesti i smrti, bio poput čamca kojem nedostaju vesla. [4] Od 1885. Munch je živio u Parizu, nakon toga u Njemačkoj, a tek će se 1909. vratiti u Norvešku. Pod dojmom postimpresionizma izgraditi će stil definiran izražajnom snagom boje i linije, a naznačena bliskost s vlastitom sudbinom ga čini pionikom modernog slikarstva. [15] [13] Munch je u Europsku umjetnost unio vizionarsku psihologiju i elemente demonskog, a ti su se isti elementi istovremeno pojavili i u skandinavskoj književnosti. Za njega svijet više nije predstavljao intimno mjesto u kojem se odvija život, već noćnu moru koja lomi i guši tijelo i duh, a slikarstvo prestaje biti činom promatranja i postaje sredstvo kojim se ponire u stvarnost. Umjetnikov pogled prodire kroz izgled stvari kako bi otkrio užase i sakrivene strahove, te njihove pojave poprimaju novo značenje. [5] Psihičko stanje stvari razotkriva linijom i bojom i na svjetlo dana iznosi do tada skrivene vidove stvari. [10] Ujedno je bio i najnadareniji umjetnik koji je iz Norveške došao u Pariz, gdje će oslanjajući se na Toulouse-Lautreca, Van Gogha i Gauguina, zasnovati svoj osebujni ekspresionistički stil, a na utjecaj sve trojice ukazuje njegova najpoznatija slika *Krik*. [5] Naslikana je 1895. godine i jedna je od četiri varijante istog motiva iz ciklusa nazvanog *Friz života*, u kojem je slikar istraživao životne teme. U njoj je sadržana dubinska psihološka analiza čovjekova unutarnjeg očajja i straha, a prikazuje stvaran krajolik s mostom nedaleko od Osla, gdje se u blizini nalazila bolnica za mentalno oboljele u kojoj je Munch svakodnevno obilazio svoju bolesnu sestru. Prema sjećanju je u svoj dnevnik zapisao sljedeće: „Šetao sam s dvojicom prijatelja – onda je zašlo sunce – nebo je iznenada postalo crveno poput krvi – zastao sam, naslonio se mrtav umoran na ogradu – iznad plavo-crnog fjorda i grada nadvili su se krv i plameni jezičci – moji prijatelji otišli su dalje, a ja sam još uvijek

stajao na mjestu i drhtao od straha – osjećao sam kako se velik, beskrajn krik prolama prirodom“. (Vidjeti sliku 3.) [11] [9]



Slika 3: Edvard Munch, *Krik* [19]



Slika 4: Mumija iz Perua [4]

Krik je prikaz jezovitog, nerazumnog straha, koji bi se mogao doživjeti u noćnoj mori, a Munch ga uspijeva likovno izraziti krajnje uvjerljivo. To postiže koristeći se ritmom dugačkih valovitih crta, kojima postiže dojam kako one odnose jeku krika u sve kutove slike, a čitava zemlja i nebo postaju ogromna rezonantna kutija straha. [9] Deformacija figure u prvom planu slike do tada je bila neviđena. Izobličeno blijedo žuto lice otvorenih usta koja viču i rukama poklopljenih ušiju da ne čuje svoj vrisak, koji se vizualno prolama prostorom u valovitim nanosima guste boje. Kao predložak mu je navodno poslužila *Mumija iz Perua*, koju je vidio u pariškom Muzeju, a čiji položaj ruku uz lubanju podsjeća na položaj ruku i izgled Munchovog lika (vidjeti sliku 4). [11] [5]

Krik je psihološki prikaz svog vremena, baš kao što je i Leonardova *Mona Lisa* psihološki portret cijele renesanse. Po svom izrazu ona je ekspresionistička, snažna i upozoravajuća slika, koja je simbol nemira modernog čovjeka, te potiče pitanje o osobnoj i općeljudskoj egzistenciji. Očaj u slici može se povezati s Kierkegaardovim zapisima o težini vlastite duše, u kojima filozof svoje unutarnje biće opisuje kao biće potisnuto strahom koji nagoviješta

potres. [11] Munch je najsnažnije utjecao na njemačku umjetnost, pa su se tako njegove zakrivljene linije i uznemirenost valova boje našle i u arabesci secesije koja je od njih i potekla. Njemački ekspresionisti su od Muncha naučili kako prenositi senzacije iz dubine vlastitog bića bez dodavanja detalja, čistom redukcijom. Također su od njega naučili i kako oblik podvrgnuti potrebi vlastita izraza, pa čak i po cijeni izobličenja, te na taj način otkriti stvarnost sakrivenu ispod površine. [5]

U umjetnosti XX. stoljeća posebno mjesto zauzima slikarstvo Irca Francisa Bacona (1909. – 1992.). Može ga se nazvati najkompleksnijim i najznačajnijim realitom svoga vremena, a međunarodno priznanje stječe tek nakon Drugoga svjetskog rata. Većinu svojih ranih djela koja je naslikao na početku karijere, a koja su bila pod utjecajem nadrealista i deformiranih Picassovih figura, uništio je sam, te je ostao vjeran vlastitom slikarstvu više od pedeset godina, ne sudjelujući u suvremenim umjetničkim zbivanjima. [5]



Slika 5: Francis Bacon, *Tri studije Luciana Freuda* [19]

U središtu njegovih slika uvijek je ugroženost čovjeka u svakodnevnim situacijama, a takvu tematiku je često realizirao neuobičajenim slikarskim sredstvima, nanoseći boju ribačim četkama, metlicama i krpama. Slikarskim sredstvima on realizira uništen život i uništenu stvarnost, te nema potrebu za moraliziranjem, već samo otkriva sliku pojave i bilježi stanje čovjeka. Čest

motiv njegovih djela su bili njegovi prijatelji ili on sam, prikazani s izobličenim i zasjenjenim fizionomijama i izbljedjelim konturama (vidjeti sliku 5). [13] Baconovo djelo snažno djeluje na publiku, odražavajući neka od najstrašnijih viđenja suvremenog iskustva, poput rata, koncentracijskih logora, masovnih pokolja i gladi. U njegovim djelima je izrazito uočljiva određena „retorika patnje“, a teme užasa i muke ilustrirao je tijekom čitave karijere. Na njegovo djelo snažno su utjecali stari majstori poput Rembrandta i Velazqueza, a vidljiv je i utjecaj ekspresionista i nadrealista (vidjeti sliku 6). [5] U umjetnosti XX. stoljeća vjerojatno ne postoji umjetnik koji je tragediju egzistencije izražavao stvarnije od njega. U njegovu slučaju to izražavanje osjećaja egzistencije za sobom povlači nasilno tragičnu ekspresiju, te neizbježno provocira, a svojim sveobuhvatnim subjektivizmom, Bacon brzo i rezonantno dopire do najintimnijih promatračevih osjećaja. [7]



Slika 6: Francis Bacon, *Studija prema Velázquezovom portretu pape Inocenta X.* [19]

Centralno mjesto u njegovu opusu zauzimaju portreti i njihova izražajno-sugestivna snaga, te način na koji ih je interpretirao (vidjeti sliku 7). U njegovim djelima portret nosi najjaču izražajnu snagu, kao i najsnažniju

psihološko-likovnu deformaciju, čak i kada prikazuje aktove. [5] Suočavanje s problematikom portretnog slikarstva predstavljalo je kritični stvaralački pomak za njegovu umjetnost, a njegov rad na portretima je kontinuirana evolucija koja je trajala nekoliko desetljeća. Baconu je glava poslužila kao krucijalno mjesto na kojem svojim umjetničkim djelovanjem može uništiti i preokrenuti obrambene snage suprotstavljene stvarnoj, instinktivnoj prirodi postojanja, a koje se u normalnom životu prikrivaju. [7] Poznata je njegova izjava: „Nadam se da će neki slikar poslije mene moći napraviti portret“. [8]



Slika 7: Baconovi portreti [1]

Njemački slikar Anselm Kiefer (1945.) se, za razliku od većine njemačkih poslijeratnih umjetnika, radije suočava s problemima moralne prirode koje je pred umjetnike postavio nacizam, nego što se bavi istraživanjem osobnih raspoloženja. Tragedija Drugoga svjetskog rata je snažno obilježila značajniju epohu ljudske povijesti, a nesumnjivo je kako Kiefer inspiraciju za svoje krajolike apokaliptičnog i mitskog prizvuka crpi odatle. On predstavlja izravan izdanak sjevernjačkog ekspresionizma, a istražujući glavne teme njemačkog romantizma pokušava ponovno pohvatati konce koje je povijest pokidala, ali to čini iz modernog kuta gledanja. Tradicija njemačkog romantizma započela je kao plemeniti ideal utemeljen na čežnji za mitskom prošlošću, međutim, završila je tragično u naslijeđu nacizma kao izopačenost jer je bila zloupotrijebljena s njihove strane. [9] [5] U svojim se djelima Kiefer bavi lažnim motivima i obećanjima koje je iznjedrila novija njemačka povijest, a ta povijest kod njega sadrži dimenziju ukorijenjenu u mitu, te se temelji na nedokučivoj ideologiji udaljenih svjetova i vremena. On pažljivim studiranjem, analiziranjem i istraživanjem pokušava odgonetnuti oduševljenje zlom i iracionalnim te pronaći njihove korijene. [13] Kako bi izrazio tragičnu veličinu holokausta svoja umjetnička djela slika u epskim razmjerima (vidjeti sliku 8). [9]



Slika 8: Primjer razmjera Kieferovih djela [19]

Kompleksnu tematiku herojskih krajolika i simbola proisteklih iz sjevernjačkih mitova Kiefer pretvara u slike magičnog prizvuka, pa čak i patetičnog, a promatraču one svojom složenošću i otvorenošću ostavljaju prostora za vlastite asocijacije. Kod Kiefera nije uvijek sasvim jasno prevladava li osjećaj tuge ili snage koja izvire iz iracionalnog, stoga njegove slike izazivaju mnogobrojne nedoumice, pogotovo ako su sagledavane iz konteksta stvaranja nove njemačke povijesti. Misaonost i kompleksnost Kieferova djela, kao i njegova natprosječna kvaliteta su neosporni, a za slikarstvo je konstatirao sljedeće: „Čitavo je slikarstvo, ali i književnost i sve što je s njima povezano samo gibanje oko nečeg neizrecivog, oko crne rupe ili kratera u čije je središte nemoguće prodrijeti. Teme slikarstva podsjećaju na kamenčice na podnožju kratera. Oni su putokazi u krugu koji je sve više bliži središtu“. [13] Kieferove slike sadržavaju guste strukture nastale kombinacijom različitih materijala. Koristi se akrilom, uljanom bojom, emulzijom, lakom, umjetnom smolom, olovom, pijeskom, spaljenom slamom (vidjeti sliku 9). [5]



Slika 9: Anselm Kiefer, *Nuremberg* [19]

Svoje slike također natapa u kupkama za elektrolizu, ubrzavajući na taj način proces starenja i dodatno naglašavajući dimenziju prolaznosti, a znao ih je čak i ostavljati na kiši. Teške nanose materije na slikama razbija i odstranjuje mačetom pri čemu se oslanja na element slučajnosti, otkrivajući pritom ranije nanosene slojeve boje i ostalih materijala. Uz slučajnost, na Kieferovim je radovima izražen i element destrukcije. Snažnim zamascima mačete on prodire kroz materiju i tako „stvara novi svijet na ruševinama starog“. U materijalnosti Kieferovih slika utkana je snažna egzistencijalna ekspresija, koja je u ranom razdoblju osobnog slikarskog istraživanja poslužila kao glavna inspiracija za daljnje istraživanje umjetnosti materije i njezine široke primjene, kao i njezine destrukcije koja će omogućiti puno snažniji psihološki izraz.

2.4. Umjetnost enformela

Pojam enformel predstavlja apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije, kao i udaljavanje od kubizma i geometrijske apstrakcije u potrazi za novom izražajnom formom, a tvorac izraza je francuski teoretičar umjetnosti Michel Tapié. To je umjetnost europskog egzistencijalističkog visokog modernizma 50-ih godina. [3] [17] Enformel je umjetnost poslije avangarde, stoga ima karakteristike individualnog izraza, a obilježen je idejama egzistencijalističke filozofije i fenomenologije. Nastao je u okvirima pariške škole sredinom 40-ih godina, a njegove početke označavaju samostalne izložbe Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera i Wolsa. Neki od ostalih protagonista enformela su Antoni Tàpies, Emilio Vedova, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Alberto Burri, Lucio Fontana i mnogi drugi. [3] [17] Pojam enformel označava intuitivnu, spontanu i nediscipliniranu umjetnost, čija je suština stvaranje bez predrasuda i želje za kontrolom, a forma se u enformelu odbacuje, razara i nadilazi. Takav tip slikarstva započinje pred praznim platnom i može otići u bilo kojem smjeru. Enformelu je blizak termin tašizam (fr. *tache* = mrlja), a označava bezoblične i spontano nastale kompozicije gestualnih tragova i mrlja. Također, pod

enformel spada i lirski apstrakcija u slobodno-dekorativnoj fazi, kao i gestualno slikarstvo i apstraktna kaligrafija, a njegov najjači i najekspresivniji oblik predstavlja slikarstvo materije. [3] [17] Talijanski povjesničar umjetnosti Giulio Carlo Argan postavio je pitanje je li enformel umjetnost predlingvističkog stadija, s obzirom da je umjetnička aktivnost svedena na primarnu gestu i na rad s amorfnim materijalima. No, kritičar Umberto Eco je u svojim analizama enformela pokazao da enformel zadržava određene razine jezičke artikulacije. Prema njemu se u enformelu ipak može otkriti zastupljenost pravila, iako različitih od uobičajenih. U nekim se umjetničkim djelima enformela ispod ili iznad tehničkog sloja otkrivaju ideološki aspekti, mikrofizički sloj u koji je umjetnik ugradio kod. Na temelju tog likovnog koda razlikuju se Dubuffetovi slojevi od Pollockovih rasipajućih tragova, kao i Wolsove mrlje od Fautrierove površine. U umjetnosti enformela forme ili konfiguracije materije konstituiraju se na znakovnoj razini, iako ti znakovi nisu čitljivi ili jasni. Prema Ecovom tumačenju enformel nije samo slikarstvo materije, već i znakova. [17] Ne možemo izdvojiti jedinstven postupak enformelnog stvaralaštva, već se djela mogu podijeliti na djela koja su po svojem spontanom, brzom i automatskom izrazu bliska akcijskom slikarstvu i lirskoj apstrakciji, zatim djela koja su rezultat mehaničkog, konkretnog i neizražajnog rada s materijalima i postupcima oblikovanja koja se oslanjaju na slučaj; a postoje i djela koja su rezultat pažljivog likovno sofisticiranog izbora, povezivanja i preoblikovanja materijalnih konfiguracija. [17]

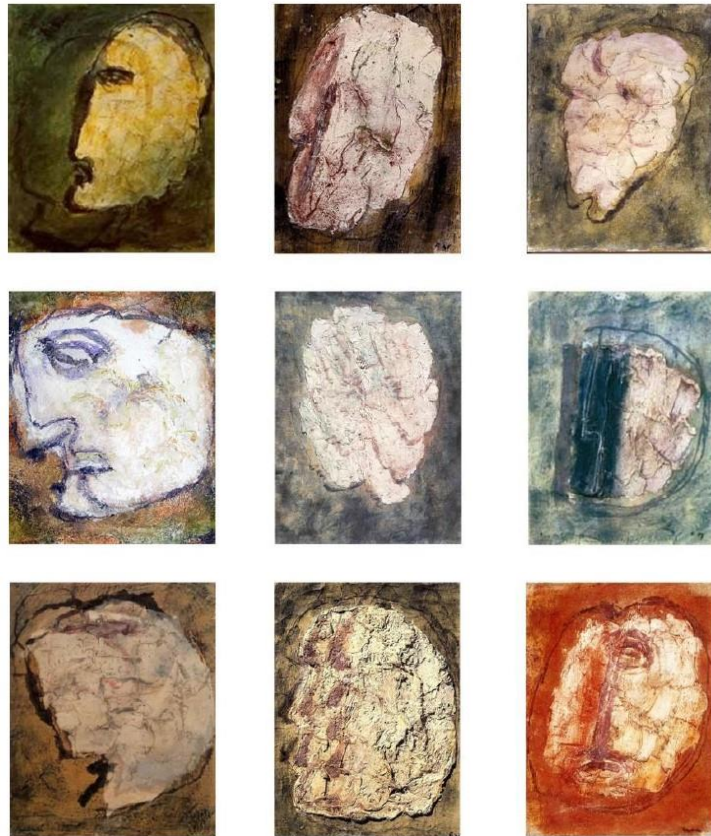
Francuski slikar i kipar Jean Dubuffet (1901. – 1985.) bio je među prvim europskim slikarima koji su nadahnuće dobivali direktno od materijala kojim su radili, te mu je on bio važniji od konačnog rješenja. Dubuffet komunikaciju putem materijala smatra jednakom verbalnom jeziku, a cilj mu je bio srušiti mit o uzvišenosti i ispravnosti jezične komunikacije. Kao polaznu točku, koristio je crteže mentalno bolesnih ljudi, kao i škrabotine koje je pronalazio na zidovima. Način na koji radi naziva „teksturologija“ i „materijalogija“. Ljudski lik je vratio u

slikarstvo i na svoj poseban i „sirov“ način predočio novu sliku čovjeka. Od katrana, ljepila, pijeska i primarnih boja stvara pastozne površine po kojima spontano i često po zakonu slučaja urezuje likove bez prethodnog skiciranja, a materijal je vodilja njegova stvaralačkog procesa. Dubuffet ljepotu vidi u nesavršenstvu, nastojeći prikazati ono izvorno u ljudskom liku, a to čini na neposredan i učinkovit način (vidjeti slika 10). [5] [11]



Slika 10: Jean Dubuffet, *Zemljopis* [19]

Francuski slikar Jean Fautrier u svojoj seriji slika *Taoci* (vidjeti sliku 11), nastaloj za vrijeme nacističke okupacije Francuske između 1943. i 1945., koncipira i anticipira inicijalne elemente enformela. U materiji guste, s ljepilom i gipsom pomiješane i špahtlom debelo nabačene boje naziru se asocijativne figure, te se tako slika pretvara u sugestivno i asocijativno materijalno polje. Fautrier je pridonio prevladavanju kubističkog i apstraktno geometrijskog akademizma. Za njega je materija čista egzistencijalna stvarnost, nanosi je u debelim slojevima koji iz najdublje nutrine izbijaju izravno na podlogu, te u nju utiskuje prostor i vrijeme koji djeluju zaustavljeni i zarobljeni u njezinim gustim slojevima. [17] [5]



Slika 11: Jean Fautrier, Ciklus *Taoci* [1]

Španjolski slikar Antoni Tapes svoju avanturu enformela započinje između 1950. i 1954. godine. u Parizu. Polazi od Dubuffetovih „sirovih“ rješenja površine slike koja podsjećaju na površinu starog oguljenog zida, no za razliku od njega on sliku oslobađa asocijativnih prikaza, te je realizira kao konkretni amorfni materijalni poredak. Tapesov postupak temelji se na nanošenju materijala na podlogu, probijanju slojeva žbuke, bušenju rupa, grebanju boje, stavljanju mokre boje na suhu zrnastu podlogu, te upotrebi gotovih materijala poput lima. Za razliku od ostalih slikara njega ne privlači bogatstvo materijala, već njegova ekonomičnost, a cilj mu je da tupa i troma materija progovori izražajnom snagom. [17]

3. Pojava modernizma i egzistencijalna ekspresija

Nakon prve znanstvene revolucije koja se dogodila tijekom XVII. i XVIII. stoljeća, te prve industrijske revolucije koja je započela izumom parnog stroja 1782. godine nastupaju radikalne promjene koje će dovesti do rušenja starog društvenog poretka. Početkom XIX. stoljeća u Europi se uobličuje moderni pojam naroda, a pojmovi slobode i napretka postaju primarni, stoga glavni izvor revolucionarnog poimanja toga stoljeća proizlazi iz djelovanja u cilju slobode i odbacivanja romantizma. Duhovno i kulturno jedinstvo, kakvo se uglavnom javlja na vrhuncu civilizacijskog razvoja, raspalo se zbog niza povijesnih i ideoloških razloga. Iz te krize jedinstva nastat će doba modernizma, avangardna umjetnost i veliki dio suvremene misli. [11]

Na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, u samo desetak godina, dogodila su se revolucionarna otkrića u fizici, kemiji, medicini, aeronautici i psihologiji. Velika otkrića poput kvantne teorije njemačkog fizičara Maxa Plancka i teorija relativnosti Alberta Einsteina, uvele su svijet u drugu znanstvenu revoluciju, te dolazi do novih spoznaja prirodnih procesa. Zbog načela neodređenosti Wernera Heisenberga, po kojem se procesi u nevidljivom svijetu atoma ne mogu s točnošću opisati, priroda se više nije mogla opisivati kao strogi slijed uzroka i posljedica. Istodobno započinje i istraživanje ljudske psihe, te se stvara potpuno novi pogled na čovjekovo ponašanje. Tome području su vrata otvorili John Watsons bihevioralnom psihologijom i Sigmund Freud s psihoanalizom koja naglasak stavlja na čovjekove unutarnje nagone i ulogu podsvijesti. [11]

Osjećajući sve te promjene na pragu XX. stoljeća, umjetnička avangarda je imala potrebu raskinuti s tradicionalnim vrijednostima i poimanjima ljepote, forme, prostora i vremena, te na taj način reformirati društvo na svim njegovim područjima. Potaknuti proučavanjem do tada nevidljive strukture atoma, mnogi umjetnici se udaljavaju od opisivanja cjeline i vanjštine svijeta pomoću novog i

drukčijeg umjetničkog jezika. Umjetnost postaje simbolički izraz svijeta iza svijesti, a modernisti ukazuju na jednu novu zbilju za koju se čini da je zajednička pozadina fizikalnih i psihičkih pojava. [11]

Krizu duhovnog jedinstva XIX. stoljeća, nagovijestila su tri slikara: Nizozemac Vincent Van Gogh, Belgijac James Ensor i Norvežanin Edvard Munch. Iako su umjetnički oblikovani u duhu realizma, njihova osjetljivost na socijalne probleme društva, te isprovociranost lažnim građanskim moralom usmjeriti će ih prema slikarskoj ekspresiji i deformaciji oblika. Za njih je ekspresija predstavljala sredstvo otkrivanja pravog značenja stvari i njihove dubinske biti, a središte svog zanimanja će uglavnom nalaziti u čovjeku. [11]

„Ekspresionistički čovjek može se usporediti s Nietzscheovim dionizijskim, ekstatičkim tipom čovjeka, tj. s Titanom koji želi riješiti pitanje vlastitog odnosa sa svemirom (mikro i makrokozmičkim).“ [17]

3.1. Ekspresionistička umjetnost i estetika ružnoće

Ekspresionistička umjetnost je zbirni naziv za različite ekspresionističke pokrete i individualne prakse XX. stoljeća, u svojoj osnovi ona je umjetnost protesta, te umjetnost kritike društva uronjene u laži pozitivističkog optimizma koji je bio dominantan u drugoj polovici XIX. stoljeća, a koji je zanemarivao humanističku problematiku smisla i vrijednosti. Temelji se na uvjerenju da umjetnik umjetničkim djelom može izravno izraziti emocije, stoga se bavi izražavanjem unutarnjih psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja. U ekspresionizmu se umjetnik ne povodi za mimetičkim, oponašajućim prikazivanjem, već je slobodan u izboru oblika i boja, a vođen njihovom simbolikom prikazuje ono za što smatra da je istinitija stvarnost. Razvoju ekspresionizma kao duhovne klime svojstveni su mislioci krize građanskog društva i modernog doba, a među njima se nalaze Nietzsche i Søren Kierkegaard. [17] [11]

Ekspressionisti su bili svjesni kako rješenje krize suvremenog čovjeka ne može postojati u znanosti i tehnologiji. Njihov antipozitivizam predstavlja i antinaturalizam i antiimpresionizam, jer slikari naturalizma i impresionizma zbilju gledaju izvana, dok ekspressionisti nastoje zaroniti u zbilju i sagledati je iznutra. Pozitivizam se pokazao neodrživim jer je propagirao prividnu lakoću življenja i kao takav se slomio na bojišnici Prvog svjetskog rata, a s njim i umjetnost naturalizma i impresionizma. Austrijski pjesnik i književni kritičar Hermann Bahr opisuje psihološku klimu Prvog svjetskog rata kao najizobličeniju epohu, kojom se prolama očajnički vrisak čovjeka odvojenog od duha, pa i vrisak same umjetnosti koja vapi za duhom. [11]

Cilj ekspressionista bio je vidjeti svijet jasno i u cijelosti, a ne samo površno, sveobuhvatno ga vidjeti i ne zanemariti čovjeka i njegove osjećaje, te iz svijeta izvući izvornu bit. Kritika lažnog morala neizostavna je sastavnica novog slikarstva koje je težilo izgradnji nove slike svijeta. U svijetu ekspressionističke poetike emocije su materijalizirane jakim čistim bojama, grubim reljefnim fakturama, izobličenjima i često su odbojne svojom silovitošću i nepoznatom energijom. [11]

Slikarskom poetikom ekspressionista javlja se jedna nova estetika koja u pitanje dovodi sam pojam lijepoga, to je estetika ružnoće, a po novim avangardnim kanonima ona nije ništa manje estetski vrijedna. Njemački povjesničar umjetnosti Worringer je ovakvu poetiku ekspressionista i njihov umjetnički stav kojim pojam lijepoga preokreću u ružno, objašnjavao svojim čuvenim pojmom *Kunstwollen* (umjetnička težnja), koji odlučuje kakva će biti narav likovnog djela. Prema tome, narav djela nikako ne ovisi o stupnju slikarske vještine i sposobnosti prepisivanja objektivne stvarnosti, već o duhovnoj koncepciji. Ovakav se stav javlja uvijek ukoliko se čovjek zbilji suprotstavlja ili je izbjegava, u trenucima kada mu ona postaje tuđa i neprihvatljiva ili pak nerazumljiva. Zbilju je tako doživljavao i čovjek arhajskog

mentaliteta, koji je svojim artefaktima stvarao magijski prostor namijenjen duhovnoj promjeni, ne bi li na taj način zbilju učinio prisnom i razumljivom. [11] Prije Worringera je Kunstwollen kao pojam upotrijebio Alois Riegl, austrijski povjesničar umjetnosti. Po njemu je to pojam koji se odnosi na umjetničku namjeru koja je po njemu inspiracija za umjetnikovu duhovnu silu odgovornu za njegovo djelo i prema njemu nema veze sa subjektivnom voljom pojedinca, već je nadindividualno htijenje vremena u kojem djelo nastaje. Ono je identitet vremenitosti i prostornosti u čovjekovoj umjetničkoj produkciji i služi kao platforma za kontinuitet i povezanost između uma i svijeta. Za Riegla nema univerzalnog pojma ljepote, već su prema njemu ljepota i ružnoća integrirane u cjelokupnu raznolikost umjetničkog izraza, kao i poimanja lijepoga. [11]

Umjetnička avangarda pokazivala je izraženu težnju prema apstrakciji i odmaku od mimetizma, a Kunstwollen je zaslužan za umjetničke inovacije koje su prikazale jednu novu zbilju. Ta zbilja je uobičajenoj materijalnoj zbilji nadređena i naspram nje je vizionarska. Njemački ekspresionisti zbilji ne pristupaju analitički, već u njoj nalaze simbole svojih katastrofičnih slutnji, a estetiku ružnoće promoviraju s ciljem oslobađanja ljudske svijesti od automatizma opažanja. Sredstva takvoga oslobađanja su radikalna i šokantna – aperspektivni prikazi, jake deformacije i snažan blještavi kolorit. [11]

3.2. Njemački ekspresionizam i skupina *Die Brücke*

Ekspresionizam se izrazitije očitovao u Njemačkoj, gdje su agresivna politika cara Vilima II., te feudalni i militaristički režim, još više naglasili proturječja toga doba, a veličanje njemačke kulture i pangermanističke ideologije dovelo je do rata. Javlja se najprije kod pojedinih književnika, onih najsenzibilnijih, koji su svojim stavovima i djelima reagirali na lažni sjaj i moć carskog režima. U njemačkoj su umjetnosti svi znakovi krize društva, te mitovi bijega u divljinu, kao i pronalaženje izvorne ljudskosti izvan zapadne civilizacije, kulminirali i time je stilski označili nazivom ekspresionizam 1911. godine. [11]

Njemački povjesničar umjetnosti Wilhelm Worringer je u svojoj knjizi *Problem forme u gotici* (1912.) razvio model „sjevernjačke romantične umjetnosti“ kao „transcendentalnog gotičkog izraza svijeta“. Po njemu je volja za uobličavanjem izraz čovjekovog odnosa sa svijetom, a u sjevernim je krajevima taj svijet umjetnika navodio na osjećaje straha, svojom surovošću, hladnoćom i mrakom. [17] „Taj uzbuđen i bojažljiv svijet transcendentalnog gotičkog izraza, stoji nasuprot vedrini i radosti umjetnosti klasičnog čovjeka.“ [5] Potreba sjevernjaka za aktivnošću koja se ne može pretvoriti u jasnu spoznaju stvarnosti, konačno se razrješava u nezdravoj igri mašte. U nemogućnosti da stvarnost preoblikuje u prirodnost, gotički je čovjek svladava pojačanom igrom mašte i pretvara u sablasno povišenu i izobličenu stvarnost. Iza vidljivog izgleda stvari krije se karikatura, a iza njihove beživotnosti vreba tajanstveni sablasni život i sve postojeće postaje zlokobno, fantastično i groteskno. Worringer ukazuje kako je u sjevernjačkom stavu sadržana težnja prema fragmentaciji i individualizaciji. [5] Ono što daje karakterističnu notu njemačkom slikarstvu je jako izražen element sjevernjačkog patosa, introspekcije i naglašenost sluha za tajanstvenost i mistiku. Formalne odlike slikarstva ranog njemačkog ekspresionizma su: velike nezgrapne deformirane figure, izražene crne konture, pastozni namazi neurotičnog slikarskog rukopisa, te tjeskobni ambijenti plošnih kompozicija i iskrivljena perspektiva. [11]

Prva organizirana skupina ekspresionista nastaje 1905. godine u Dresdenu, u Njemačkoj, pod nazivom *Die Brücke* (Most), a prema Kirchneru njima je pripadao svaki pojedinac koji je svoj stvaralački nagon izražavao iskreno i spontano. Na njihovu pojavu utjecao je fovizam koji je nastao u Francuskoj, a jezgru skupine formiralo je nekoliko studenata dresdenske *Technische Hochschule* (Visoka tehnička škola). Riječ je o Fritzju Bleylu, Ericku Heckelu, Emstu Ludwigu Kirchneru i Karlu Schmidt. Poslije određenog vremena pridružili su im se Max Pechstein i Otto Mueller, a vrlo kratko i Emil Nolde. Oni

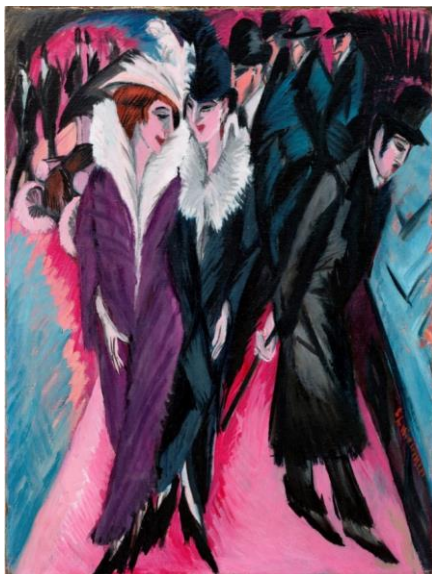
su smatrali kako je ideju novog čovjeka i novog boljeg svijeta, moguće formulirati i realizirati jedino zajedničkim snagama. [9] [5] Potvrdu svojih težnji pronašli su u Van Goghovim pastoznim nanosima snažnog kolorita kao i u njegovim usplamtjelim konturnim linijama, a u Gauguinovom bijegu od civilizacije uporište pronalazi prijezir koji su osjećali prema prezasićenosti i samodostatnosti svijeta na prijelazu stoljeća. Gauguinov Tahiti za njih je bio etnografski muzej u Dresdenu gdje su otkrili plastiku Afrike i južnih mora, a upravo su tu pronašli uporište i hrabrost za izobličenjem kao sredstvom izražavanja. Iznenadujuća je brzina kojom se razvio i formirao vlastiti stil skupine *Die Brücke*. [13] Osim Van Gogha i Gauguina čiji je utjecaj vidljiv u njihovim ranim djelima, također se vidi utjecaj Edvarda Muncha koji je tada živio u Berlinu. [5]



Slika 12: Ernst Ludwig Kirchner, *Postdamer Platz* [19]

Ernst Ludwig Kirchner, član skupine *Die Brücke*, najbolji je primjer nove ekspresionističke poetike. On svoj umjetnički put započinje već i prije raspada skupine i bio je istinski individualac, premda je pripadao skupini. Jedini je pripadnik grupe koji se nije zadovoljio već postignutom anatomijom boje i

oblika, a njegov umjetnički razvoj ga je na kraju doveo daleko od onoga što se kao pojam ubraja u njemački ekspresionizam. Njegova umjetnost je bogata napetostima, proturječjima i pustolovno je hrabra, te se odupire svakom etiketiranju.



Slika 13: Ernst Ludwig Kirchner, *Ulica*, Berlin [19]

Kirchnerovo djelo je sadržano u bujnosti vizija i oblika usmjerenih prema apokalipsi, a odražava njegovo duševno stanje. Razlika između njegovih slika i slika ostalih članova Mosta krije se u njihovu rukopisu. Rukopis mu je šiljast, razlomljen i pun nemira, te naizgled nabijen električnom što potencira napetost između duhovnosti i osjetilnosti. Njegova hipersenzibilnost, kao i kritički stav prema društvu najočitiiji su u slikama veduta. Ulice koje slika su klaustrofobične, a figure koje ih ispunjavaju su uokvirene oštrim crnim konturama, uglatih lica i izduženih tijela, te se poput marioneta šeću gradskom pozornicom nad kojom će buknuti rat (vidjeti slike 12 i 13). Za njegovo slikarstvo karakteristično je oblikovno svladavanje suprotnosti i ono ne sadrži naraciju. Privid lijepog je nešto što je Kirchner duboko prezirao. [5] [11]

4. Deformacija i destrukcija oblika unutar vlastitog likovnog izraza

Konstantno egzistencijalno propitivanje smisla postojanja te same prirode realnosti, svoje uporište za likovni izraz pronalazi se u slikarstvu autora ekspresionističke tradicije, kao i u autorima koji se bave egzistencijalističkom problematikom smisla postojanja. U nastojanju da se osobna problematika egzistencije jasnije shvati poslužila su hermetička učenja, kao i saznanja iz kvantne fizike i kimatike (znanstvena disciplina koja proučava utjecaj vibracija na formiranje materije) koja ukazuju kako je sva materija vibracija, te učenja Carla Junga o simboličkoj prirodi stvarnosti. Već u ranom razdoblju osobne egzistencije postaje jasno kako je istinita priroda stvarnosti spoznatljiva jedino transcendencijom uma, van svijeta misli. Ona je u svojoj suštini paradoksalna, stoga ne možemo govoriti što ona jest, ali možemo je spoznati tako što ćemo ukazivati na ono što nije. Iz ovog shvaćanja se sve misli i emocije poimaju kao svojevrsni filteri, koji poput optičke leće „presvučeni“ preko naše svijesti utječu na našu percepciju i poimanje realnosti. Baš kao što misli i emocije djeluju kao filteri na svijest, tako djeluju i hrana i voda koju unosimo u svoj organizam, a u XXI. st. je evidentno sve veće zagađenje ljudskog uma i tijela, što se logično odražava na raspon njegove svijesti. Moderan čovjek nije više cjelovito biće, kao što je možda nekada i bio, već su njegova pažnja i svijest razbijeni. Rezultat tome je konstanti napad na um modernog čovjeka putem medija i reklamnih kampanja velikih korporacija, koje u svrhu vlastitog profita za cilj imaju degradirano ljudsko biće uvjetovano primarnim nagonima. Današnje je doba okarakterizirano sve većim podjelama unutar društva u svim njegovim sferama, a evidentna je i sve veća demoralizacija čovjeka. U posljednjih nekoliko godina, uz sve veći tehnološki napredak, koji omogućuje ubrzaniji protok informacija, svjedočimo i sve većoj cenzuri. Ova činjenica znatno otežava čovjekovo shvaćanje realnosti u kojoj se nalazi, te mogućnost razabiranja između istine i laži. Sve su ove činjenice utjecale i na vlastitu

egzistenciju, te su u određenim trenucima vlastitog postojanja iznjedrile određene egzistencijalno anksiozne podražaje, koji su svoju materijalizaciju potražili na slikarskom platnu, s ciljem prikazivanja „stvarne“ slike modernog čovjeka, kao bića rastrganog unutar njega samog, bića velike kontradiktornosti. Osobno je shvaćanje kako je sav pojavni svijet samo refleksija, kako osobne, tako i kolektivne svijesti. Stoga rješenje nadvladavanja „vanjskog“ svijeta leži u nadvladavanju samoga sebe, te vlastitoj introspekciji, kao i sposobnosti da se unutarnji destruktivni impulsi svjesnim naporima izvedu na svjetlo dana.

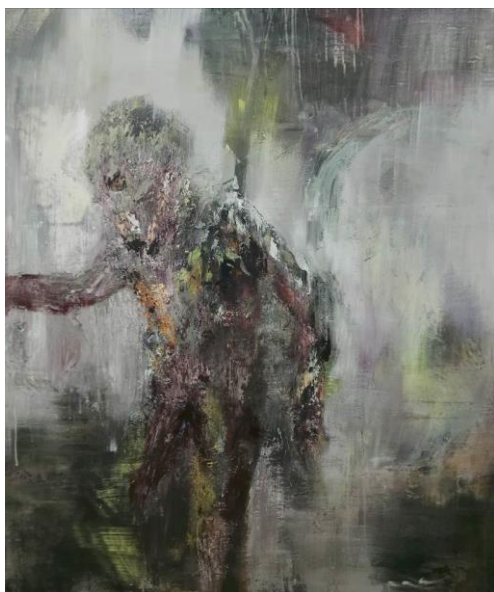
Unutar vlastitog likovnog izraza ova je problematika svoje rješenje pronašla u umjetnosti ekspresionizma i enformela. Kao motiv vlastitog slikarstva, glavno je mjesto zauzela ljudska figura i portret. Oni su poslužili kao nositelji najdubljih psiholoških podražaja, što je postignuto ekspresivnom upotrebom boje, teksture i materije. Istraživački rad nastoji odraziti sliku čovjeka kao nakupine misaonih utisaka i podražaja, a takvi utisci se unutar modernog čovjeka uglavnom međusobno suprotstavljaju i na taj način tvore biće uznemirene energije ispunjene kontradiktornošću. Također je naglašena fragilnost, nepostojanost i trošnost tijela, a prostor koji figura ispunjava je „druga“ realnost, u kojoj se otkriva suptilni svijet podsvijesti koji djeluje kao glavni pokretač ljudskog života. To je također svijet sveden na samu vibraciju (koja prethodi materijalnoj pojavi stvarnosti), a ta vibracija nije čista, već se očitava kao distorzija i disharmonija. Enformel kao umjetnost materije je najbolje poslužio za prenošenje ideje o materiji kao vibraciji, te ljudskom biću kao nakupini misaonih utisaka (Misao je također još jedan oblik vibracije koji još nije materijaliziran.); dok je ekspresionizam svojim jakim deformacijama poslužio u svrhu izražavanja psiholoških devijacija modernog čovjeka, kao i vlastitog stanja psihe.

Tijekom razvoja vlastitog likovnog izraza prirodno se nametnulo nekoliko značajki, koje su najsnažnije odražavale unutarnju potrebu za izražavanjem

snažnih psiholoških dojmova, prije svega to su bile materija i njezina destrukcija, tekstura, gestualnost i deformacija oblika. U ranom likovnom istraživanju deformacija se prirodno nametnula kao platforma za manifestaciju snažnih egzistencijalno-psiholoških impulsa kroz likovno stvaralaštvo, te je omogućila potrebu vlastitog duha za izražavanjem vlastitih tjeskoba i strahova. U ranoj fazi razvijanja vlastitog likovnog izraza kao glavne smjernice su poslužila djela autora ekspresionističke tradicije koji su se bavili egzistencijalnom tematikom i koji su kroz deformaciju ljudske figure prikazivali tjeskobna duševna stanja modernog čovjeka. Tek kasnije kroz upoznavanje umjetnosti enformela, a prvenstveno slikarstva materije kao njegovog pojavnog oblika, doći će do destrukcije oblika, kao prirodan slijed produbljivanja vlastite estetike i psihološkog izraza. Kada deformacija više nije zadovoljavala unutarnje egzistencijalne impulse koji su se željeli manifestirati na slikarskom platnu, prirodno se pojavila upotreba pastoznih nanosa boje, odnosno slikarske materije, kao i njezina destrukcija, kako bi se što jasnije izrazila vlastita anksiozna priroda i prevladavajuće tjeskobno duševno stanje. Deformacija je prije svega poslužila kao sredstvo izražavanja osobnih psiholoških devijacija, te ona predstavlja sredstvo jačanja psiho-fizičkih karakteristika, dok destrukcija predstavlja jačanje taktilnih karakteristika slike. Stvaralački proces predstavljao je konstantnu unutarnju borbu, te njezinu manifestaciju na slikarskom platnu kroz vlastitu fizičku energiju koja je ostajala zapisana u memoriji strukture slike. Proces nastanka autorskih radova nije pratila jasna vizija konačnog djela, već djelo nastaje kao rezultat korespondencije s materijalom, u čemu je posebnu ulogu imalo prihvaćanje slučajnih oblika koji bi nastajali tretiranjem i oblikovanjem materije i njezinim otporom oblikovnom procesu.

Ciklus predstavljenih radova obuhvaća pet slika rađenih u tehnici akrila na platnu i različitih su dimenzija. One su plod višegodišnjeg, likovnog i misaonog sazrijevanja i predstavljaju odraz vlastitog stava i odnosa prema pojavnome

svijetu materije, a rađene su s izrazitim egzistencijalnim akcentom te predstavljaju izraz osobnih težnji za ispoljavanjem snažnih unutarnjih impulsa kroz likovno stvaralaštvo.



Slika 14: *Slika I*

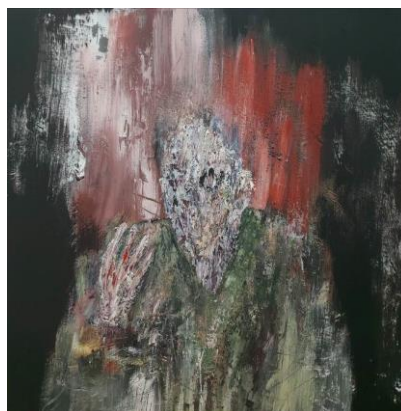


Slika 15: *Slika II*

Ono što ciklus vizualno karakterizira prije svega jest izražajnost materije i tekstura, dobivenih gustim namazima akrilnih boja i njihovim grubim oblikovanjem slikarskom špahtlom. Od samih početaka ljudska figura u osobnom slikarstvu predstavlja tematsku okosnicu vlastitog likovnog stvaralaštva, a vlastite tjeskobe i strahovi su kroz nju izraženi deformacijskim i destruktivnim svojstvima slikarske materije, odnosno boje. Figure koje nastanjuju slike kroz deformaciju i destrukciju oblika ukazuju na uznemireno i disharmonično fizičko i psihičko stanje suvremenog čovjeka, kao i na besciljnost vlastitog egzistiranja u tjeskobnom svijetu raspadljivosti materije.



Slika 16: *Slika III*



Slika 17: *Slika IV*

One predstavljaju personifikaciju vlastitoga „Ja“ i sliku o samome sebi, kao i ljude koji su u svijetu lažnih vrijednosti izgubili vlastiti identitet i čija je svijest poput razbijenog stakla koje se raskomadalo u stotine krhotina. Deformacijom i destrukcijom oblika su pojedine figure dovedene do ruba apstrakcije. Na slikama se također pojavljuju geometrijski oblici koji pridonose dojmu prostornosti i ambijentalnosti. Pravilne geometrijske linije u prirodi ne postoje, već one predstavljaju ljudsku težnju ka višem redu, stoga suprotstavljajući ih organskim oblicima koji tvore figure dolazi do još veće naglašenosti deformacije.



Slika 18: *Slika V*

5. Zaključak

Evidentno je kako je egzistencijalizam i čovjekova potreba da izrazi unutarnje tjeskobe i strahove neiscrpna tema, koja će vjerojatno zauvijek ostati zastupljena u likovnoj umjetnosti i kojoj se ne nazire kraj. Također je evidentno kako se kontinuitet čovjekove ugroženosti nastavlja i danas, u XXI. stoljeću više nego ikada prije, a izražavanje te ugroženosti preko slikarstva je i dalje jedan od najizravnijih načina da se pozornost skrene na suvremenu problematiku egzistencije.

U današnje vrijeme prevladavajuće je mišljenje kako bi umjetnost trebala biti estetski ugodna i služiti ukrašavanju svakodnevice, a sve što je lijepo istovremeno je i prihvatljivo jer ne umara i ne narušava idealiziranu sliku svijeta. Drugim riječima, takva umjetnost ne traži dublje suživljavanje i služi zabavi i razonodi.

U umjetnosti XX. stoljeća pojaviti će se estetika ružnoće, kao i deformacija oblika u kojoj će deformirani svijet modernog čovjeka dobiti svoj ekvivalent, a koja je izravno suprotstavljena tradicionalnoj estetici lijepoga. Egzistencijalizam će takvu estetiku prihvatiti bez obzira koliko ona katkad bila odbojna jer odražava istinitu sliku suvremenog društva.

Kroz ovaj rad osobna psihološko-egzistencijalna problematika svoje uobličenje pronašla je u deformaciji i destrukciji oblika, kao i u estetici ružnoće, u nadi da će tako najizravnije pogađati osjetila i potaknuti daljnja egzistencijalna propitkivanja kod promatrača.

Vlastiti umjetnički doprinos dat je povijesno-teorijskim presjekom egzistencijalizma, umjetnosti ekspresionizma i enformela, kao i praktičnim radom te njegovom analizom, koji će poslužiti kao doprinos u kontinuiranom razvitku slikarstva egzistencijalnog karaktera.

Literatura

- [1] 20. stoljeće, Ilustrirana povijest, Veble commerce, Zagreb, 2001.
- [2] Argan, Đ. K., Bonito Oliva, A., Moderna umjetnost I, Clio, Beograd, 2004.
- [3] Arnason, H. H., Istorija moderne umjetnosti, IZ Jugoslavija, Beograd, 1975.
- [4] Bischoff, U., Edward Munch, Europapress holding d.o.o. Taschen, Zagreb, 2007.
- [5] Cvetković, S., Egzistencijalizam u europskom slikarstvu XX. stoljeća, Doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [6] Davies, D., Hofrichter, J., Roberts, S., Jansonova povijest umjetnosti, Stanek, Varaždin, 2008.
- [7] Ficacci, L., Francis Bacon, Taschen, Köln, 2006.
- [8] Frontisi, C., Larousse – Povijest umjetnosti, Veble commerce, Zagreb, 2003.
- [9] Janson, H. W., Janson, F. A., Povijest umjetnosti, Stanek d.o.o, Varaždin, 2003.
- [10] Kahejn, P. P., Frankstel, P., Argan, Đ. K., Levi, M., Džafe Hans, L. K., Hetl-Hunce, K., 20.000 godina svetskog slikarstva, Vuk Karadžić, Beograd, 1974.
- [11] Nuić-Vučković, D., Deformacija oblika i infantilna regresija u funkciji slikarske ekspresije, Doktorska disertacija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2015.
- [12] Pischel, G., Opća povijest umjetnosti I., treće izdanje, Mladost, Zagreb, 1982.
- [13] Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef, Umjetnost 20. stoljeća, Taschen – V.B.Z. d.o.o., Zagreb, 2005.

- [14] Schug, A., Suvremena stremljenja, Otokar Keršovani, Rijeka, 1969.
- [15] Schultze, J., Devetnaesto stoljeće, Otokar Keršovani, Rijeka, 1970.
- [16] Solar, M., Suvremena svjetska književnost, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
- [17] Šuvaković, M., Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky, Zagreb, 2005.
- [18] Tiha pobuna – najveći majstori njemačkog ekspresionizma, Katalog izložbe, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb 2008./2009.
- [19] www.pinterest.com/categories/art
- [20] www.theartstory.org/definition/existentialism/