



AKADEMIJA

časopis za umjetnost, kulturu i znanost

ACADEMY

art, culture and science journal

~~broj 7, vol.~~

broj/vol. 9

godina/year 15

ŠIROKI BLIJEĆ, 2021.

ISSN 1840-1856

broj / vol. 9

godina / year 15

NAKLADNIK / PUBLISHER

Sveučilište u Mostaru / University of Mostar



ZA NAKLADNIKA / FOR THE PUBLISHER

prof. dr. sc. **Zoran Tomić**

GLAVNA UREDNICA / EDITOR-IN-CHIEF

prof. dr. art. **Silva Radić**

UREDNIČKO VIJEĆE / EDITORIAL BOARD

prof. **Stjepan Skoko**

prof. dr. art. **Branimir Bartulović**

prof. dr. art. **Ivana Ćavar**

doc. dr. art. **Svetislav Cvetković**

doc. dr. art. **Josip Mijić**

doc. dr. art. **Mladen Ivešić**

doc. **Antonija Gudelj**

v. asist. **Darko Dugandžić**

v. asist. **Mateja Galić**

asist. **Katarina Galić**

TEHNIČKA SURADNJA / TECHNICAL ASSOCIATE

Nikol Zadro, dipl. iur.

Iva Gugić, mag. psih.

adresa / adress: Kardinala Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, BiH

telefon / phone: + 387 39 708 632

e-mail: alu@sum.ba

tisak / printed by: PRESSUM

Sveučilište u Mostaru / University of Mostar
Akademija likovnih umjetnosti / Academy of Fine Arts

AKADEMIJA

časopis za umjetnost, kulturu i znanost

ACADEMY

art, culture and science journal



Široki Brijeg, 2021.

SADRŽAJ

Bukovac, A.; Radić, S.

SAKRALNA UMJETNOST OD KONVENCIONALNIH RJEŠENJA
DO SLOBODNIJIH LIKOVNIH KONCEPCIJA / 7

Ćavar, K.

SIMBOLIKA ZVIJEZDE / 31

Ivešić, M.

UMJETNIČKO DJELO / 55

Marić, P.

RENASANSNO SAKRALNO SLIKARSTVO U XV. I XVI. STOLJEĆU
NA PODRUČJU DUBROVAČKE REPUBLIKE / 77

Mlinarević-Cvetković, A.

PRIKAZ BOGORODICE KROZ POVIJESNA RAZDOBLJA
U SLIKARSTVU / 101

Stojaković, D.

TRANSCENDENTNO U SUVREMENOJ LIKOVNOJ UMJETNOSTI –
UMJETNIK IZMEĐU RELIGIOZNE I SAKRALNE UMJETNOSTI / 125

Strinić, V.

AUTODESTRUKTIVIZAM KROZ EKSPRESIONISTIČKI EMPIRIZAM / 139

Sušac, V.

PROSTOR I ŠUPLJINA KAO PRIMARNI ELEMENTI U KIPARSTVU / 163

CONTENTS

Bukovac, A.; Radić, S.

SACRED ART FROM CONVENTONAL SOLUTIONS
TO FREE ARTISTIC CONCEPTIONS / 7

Ćavar, K.

THE SYMBOLISM OF A STAR / 31

Ivešić, M.

WORK OF ART / 55

Marić, P.

RENAISSANCE SACRAL PAINTING IN 15th AND 16th CENTURY
ON THE TERRITORY OF THE REPUBLIC OF DUBROVNIK / 77

Mlinarević-Cvetković, A.

THE DEPICTION OF MADONNA IN FINE ART
THROUGH DIFFERENT PERIODS / 101

Stojaković, D.

TRANSCENDENTAL IN MODERN ARTS –
AN ARTIST BETWEEN RELIGIUS AND SACRAL ART / 125

Strinić, V.

AUTO-DESTRUCTIVISM THROUGH EXPRESSIONIST EMPIRICISM / 139

Sušac, V.

SPACE AND HOLLOWES AS PRIMARY ELEMENTS IN SCULPTURE / 163

Bukovac, A.; Radić, S.

SAKRALNA UMJETNOST OD KONVENCIONALNIH RJEŠENJA DO SLOBODNIJIH LIKOVNIH KONCEPCIJA

Sažetak: Modernizam je, kako u Europi, tako i u Hrvatskoj, donio toliko nužnu promjenu sakralnoga slikarstva. U tom je vremenu sakralna umjetnost prolazila kroz krizu, koju je potaklo narušeno poslijeratno stanje svjetskoga duha. Apstraktnu notu sakralnoga slikarstva unutar modernističke umjetnosti Hrvatske provodili su mnogi autori, a neki od njih su: Ivo Dulčić, fra. Janez Ambroz Testen i Đuro Seder.

U ovom članku, istraživački rad započinje od povijesne osnove, zatim se usmjerava na snažne promjene u umjetnosti gdje više ne postoji jedan smjer već istovremeno koegzistira više jednakovrijednih pristupa. Dan je osvrt na Crkvu i čestoj nesklonosti novim pristupima što umjetnost danas nudi, te se susreće s izazovima koji do sada nisu bili tako snažno izraženi. Vrhunac cjelokupnoga istraživanja i vlastiti doprinos realiziran je u završnoj točki kroz teorijsku analizu i primjere hrvatske moderne umjetnosti na području Huma i Zahumlja.

Ključne riječi: modernizam, povijest, sakralna umjetnost, slikarstvo, Crkva

Podatci o autoricama: mag. slikarstva Bukovac, A[nđela], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, andela.bukovac@alu.sum.ba; prof. dr. art. Radić S[ilva], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, silva.radic@alu.sum.ba

Bukovac, A.; Radić, S.

SACRED ART FROM CONVENTONAL SOLUTIONS TO FREE ARTISTIC CONCEPTIONS

Abstract: Modernism has made such a necessary change in the sacral painting in Europe and the world, as well as in Croatia. In these years sacral art passed through a crisis that was stirred up by the postwar state of the world spirit. The abstract note of sacral painting within the modernist art of Croatia was carried out by many authors, and some of them are: Ivo Dulčić, Fr. Janez Ambroz Testen and Đuro Seder.

In this article, the research work starts from the historical basis, then focuses on strong changes in art where there is no longer one direction but at the same time several equal approaches coexist. A review of the Church and the frequent reluctance to new approaches that art offers today is given, and it encounters challenges that have not been so strongly expressed so far. The culmination of the entire research and its own contribution was realized in the final point through theoretical analysis and examples of Croatian modern art in the area of Hum and Zahumlje.

Key words: modernism, history, sacred art, painting, Church

Author's data: Master of painting Bukovac, A[nđela], University of Mostar, Academy of Fine Art Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, andela.bukovac@alu.sum.ba; Prof. Ph. D. Radić S[ilva], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, silva.radic@alu.sum.ba

1. Uvod

Umjetnost 20. stoljeća javlja se kao odraz nastojanja ljudi da u svijet unesu red u nova iskustva i shvaćanja što su ih donijele znanstvene teorije, tehnološke i društvene promjene, politički poremećaji i katastrofe. Navedena događanja odredila su smjer njihovim životima i oblikovale njihove nade i strahovanja. Za razliku od prethodnih stoljeća, kada je umjetnost prikazivala uobičajene trenutke iz života ljudi, slike koje je čovjek razumio i u kojima je mogao pronaći smirenje ili spokoj, umjetnost 20. stoljeća puna je prikaza ljudske pohlepe za novcem, napretkom, otkrivanjem svake tajne čovjekova postanka i življenja, želju za moći i upravljanjem. Puna je strahovanja kakvo zlo bi čovjek mogao nanijeti čovjeku. Komunikacija između umjetničkoga djela i publike više nije bila uobičajena, nije bila laka. Modernu umjetnost bilo je teško razumjeti. Ona se više nije svodila na estetsko promatranje slike. Trebalo ju je pomno promatrati, analizirati i shvatiti poruku i simbol koji nosi u sebi. Tijekom prve polovice 20. stoljeća pokreti u umjetnosti su se najčešće mogli tumačiti kao negacija i rastvaranje svakoga stila te uobičajenoga načina izražavanja, ali u dubljem smislu, oni izražavaju osnove revolucionarnoga stvaranja umjetničkih oblika, pluralizam i mišljenja umjetnika. Razdoblje prije Prvoga svjetskog rata odlikuje se provalom eksperimentiranja u svim umjetnostima i širenjem obzora preko ranije postavljenih granica. Umjetnici stvaraju nove pravce koji se vrlo brzo izmjenjuju i nastoje prikazati jedinstvo i sklad izraza umjetnikova duha. Nadareni pjesnici, skladatelji, slikari i arhitekti poznavali su se i osnivali društva te su stvarali usred žive izmjene ideja, zaneseni atmosferom promjene. Rađanje novoga načina slikanja, arhitektiranja ili skladanja dovelo je do stvaranja individualizma svakoga umjetnika ponaosob. Umjetnost s početka 20. stoljeća najbliža je čovjeku, njegovoj unutrašnjosti i doživljajima. [1]

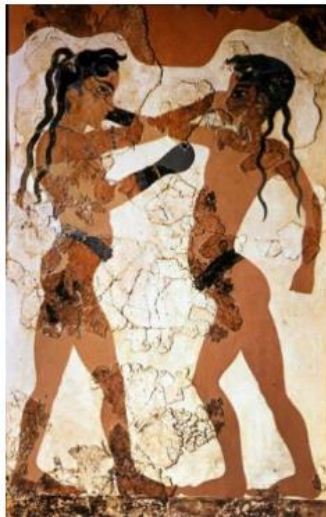
2. Povijest kao temelj umjetnosti

Umjetnost je ljudska djelatnost koja čovjeka prati još od njegovih početaka i koja je stvarana i razvijana kroz čitavu povijest čovječanstva. Početci umjetnosti sežu još u staro prapovijesno razdoblje prije 5000 godina, kada se javlja prvo pismo, a civilizacija započinje svoj ubrzani razvoj. Razdoblje prapovijesti detaljnije se opisuje u paleolitiku, mezolitiku i neolitiku. Već tada čovjek stalno iznova mijenja svoje običaje i način života, prilagođava se vremenu u kojemu se našao i onome što mu ono donosi. Čovjek od svojih početaka stvara i to je ono što ga razlikuje od drugih živih bića. Kako je prvi čovjek živio od lova i skupljanja plodova, prvo što je izradio bila su različita oruđa i oružja, a i njih je izrađivao od onoga što bi pronašao u prirodi: kamen, kosti, drvo i druge prirodne materijale. Svoje su domove oslikavali kako bi vidljivim znakovima obilježili sebe i svoje postojanje, a motivi na njihovim zidovima špilja bili su najčešće iz lova. Takvi motivi nisu nastajali iz unutarnjega umjetničkog poriva, već iz vjerovanja kako će slikanjem ulova u tom poslu biti uspješniji. Ono što možemo zahvaliti početcima pisane povijesti jesu čvrsti temelji koje je stvorila i put koji je otvorila prema razvoju čovječanstva. [4]



Slika 1: *Ranjeni bizon*, 15.000. – 10.000. prije Krista [12]

Od pojave pisma, bronce i željeza, započinje razdoblje promjena koje će se izmjenjivati sve bržim tokom, a spomenici poput rimskog Koloseja, egipatskih piramida, skulptura te zigurata koje smo dobili u nasljeđe, podsjećat će nas na stvaralačku moć čovjeka i težnju da svoje vrijeme obilježi nečime što će njemu objasniti sadašnjost, a budućim naraštajima prošlost. Treba spomenuti i antičke velikane poput Platona, Aristotela i Sokrata koji su svojim filozofskim mislima nastojali donijeti drukčiji način promišljanja o svijetu i koji će prvi unijeti promjene u antičku kulturu općenito. Ona će kasnije postati inspiracija mnogim umjetnicima, filozofima, političarima i književnicima te će u potpunosti promijeniti sliku i svijest čovjeka o svom položaju u svijetu. Ljudsko biće počinje cijiniti i razumijevati umjetnost. Postat će svjestan svoje kulture i u duhu humanizma sebe stavljati u središte svijeta, ali će upravo takvi svjetonazori civilizaciju početi dovoditi u stalne sukobe. [4]



Slika 2: *Djeca boksaju*, oko 1800. prije Krista [4]

Napretkom kroz stoljeća čovjek je prestao biti intelektualac zatvoren u svojoj sredini. Kako je tehnika sve više napredovala, a urbanizacija postajala masovnija, pridavao je sve više vjere i nade strojevima. Međutim, nisu uspjeli dugo zadržati takav skladan odnos i život. Čovjek je počeo strojeve promatrati kao božanstvo, u njih je imao najviše vjere, a vjeru u religiju i Boga sve je više

potiskivao. Takva stajališta nisu se zadržala samo na umanjivanju vrijednosti prema religiji. Zaboravila se i vrijednost vlastitoga duha, vrijednost svojih ruku i čovječanstva. To se najbolje pokazalo u ljudskoj zabludi kako će industrijalizacija riješiti svaki njegov egzistencijalni problem. Dogodilo se suprotno od toga, jer je pored strojeva čovjek ubrzo postao nevažan i bespomoćan. Radnu snagu ljudi zamijenili su strojevi, a pouzdanje u njih zamijenio je strah. Ljudski duh se ubrzo toliko uzburkao da se prestalo raditi na napretku stvaralaštva, a počelo se raditi na rušenju postojećih sustava i svega na čemu je društvo do tada počivalo. [3]

U 20. stoljeću se kroz umjetnost izražavala svaka promjena u društvu i duhovnom stanju čovjeka što su ga izazvala događanja prethodnih stoljeća. Razvojem znanosti i tehnologije ljudski život bio je promijenjen i ta spoznaja stvarnosti počela ga je uznemiravati. Umjetnost je živa i na nju utječe svaka promjena; kako se javljaju nemiri i sukobi, kako se mijenja čovjek, njegove navike, svijest i njegova shvaćanja povijesti, tako kroz promjene i preoblikovanja prolazi i sama umjetnost. Ona je temeljena na povijesti, društvenim i socijalnim događanjima, društvenim oblicima i svijesti. Rođena je kako bi se čovjek uz pomoć nje mogao izboriti s različitim strujama koje prolaze kroz povijest civilizacije. Čovjek nije čovjek ako je iznutra prazan, tako i umjetnost bez povijesnih utemeljenja ne predstavlja ništa, a ni povijest bez umjetnosti ne dobiva svoj značaj i kompletnu sliku. One su međusobno svjedoci jedna drugoj, svjedoci različitih događanja i promjena u vlastitoj svijesti, isprepletene jedna drugoj daju dušu. Kada bi izdvojili umjetnost samu za sebe, ili povijest od umjetnosti, tada bi vidjeli samo niz događanja i niz mijena bez zapisanih emocija, nepotpune i nejasne poruke. Umjetnost je ta koja ovisi o vremenu i prostoru, a povijest je ta koja se događa u vremenu i prostoru, prožeta ljudskim stvaralaštvom. Kako su se kroz povijest događali različiti izazovi i sukobi, a čovjek nailazio na brojne socijalne, društvene i antropološke promjene, tako je umjetnost to pratila i bilježila. Time je usmjeravala i oblikovala ljudsku svijest kako bi čovjek mogao zadržati svoj duh

i njega nadograđivati jednako kao i tehnološka ili znanstvena otkrića. Kroz povijest čovjek sazrijeva, mijenja se, a umjetnost ostaje kao plod onoga što čovjeka zatekne u tom vremenu, ostaje poruka onome tko ju primi u naslijeđe. Ona je sredstvo bezvremenske komunikacije, koja ima moć govoriti o prošlosti, koja govori o sadašnjosti i koja je nagovještaj budućnosti. [4]

3. Značajke sakralne umjetnosti

Povijest umjetnosti i arhitekture velikim je dijelom i povijest sakralnoga prostora. Tek od velike i ključne, sveobuhvatne svjetonazorske preobrazbe u 19. stoljeću, gradnja sakralnih građevina postaje sporedni dio arhitektonske djelatnosti. Ona se gubi ne samo u kvantiteti, već prvenstveno u iskrenoj vrijednosti koju je poviješću nosila, prestaje biti kulturološki fenomen usko spleten u cjelovitost duhovnoga i stvaralačkoga djelovanja. Zato je i kritičko ispitivanje sakralne arhitekture 20. stoljeća složena zadaća, tim više, jer naše stoljeće obiluje ogromnim i kontroverznim, često agresivnim i naprasitim lomovima svijesti i naravno, zabunama u praktičnoj provedbi. Kao dio stvaralaštva, sakralna je arhitektura bila izložena svim promjenama i umjetničkih i ideoloških programa, a da njezina osnovna zadaća nije mogla doći u pitanje. [5]

Kroz ovo burno stoljeće crkvena je umjetnost, posebice graditeljstvo, uz krupne, u umjetnosti ključne perturbacije, prolazilo i kroz niz političkih režima koji su svi znatno utjecali na njegov razvoj. Kreativni dosezi i padovi dijelom se poklapaju s političkim režimima, ali je veći naglasak na umjetničku vrijednost, utjecaje i veze našega stvaralaštva u sustavu cjelokupnoga razvoja crkvenoga graditeljstva 20. stoljeća u svijetu, ili barem u našem srednjoeuropskom okružju. [8]

I suvremena arhitektura često se danas bavi problemom sakralnih gradnji, posebice u našoj sredini posljednjih godina. Slika crkve u sakralnom smislu oduvijek postoji u čovjeku, no kakva je ona danas kada su ljudi izgubili

središte, autentičnost življenja, zaboravili povijest ili je površno prihvaćaju, kada su izgubili napokon i slijed povijesnoga mišljenja? Kako ostvarivanje sakralnoga prostora nije tek prostorom oblikovano zadovoljavanje potreba (oblikovni okvir za te potrebe), što je čisti arhitektonski zadatak koji će arhitektura ostvariti svojim kreativnim dosegom, potrebno je ukazati, možda i pokušati definirati, što je zapravo sakralni prostor i kako se je on u povijesti ostvarivao, tj. kako ga je moguće i danas ostvariti. Taj zadatak za arhitekturu je ipak ponešto drukčije dimenzije i složenosti od svih ostalih arhitektonskih zadataka. Jednostavno, crkveni prostor mora biti duhovno mjesto u kojem se čovjek susreće sam sa sobom i s Bogom, intimno, ali i u zajedništvu. Dakle, mora pružati mogućnost intime i kontemplacije, ali i zajedništva u liturgijskom slavlju. To je pojam crkve od prvih vremena. Duhovni rasap našega stoljeća doveo je do drukčijeg poimanja sakralnosti, ili bolje rečeno, nije se o tome uopće mislilo, tj. nije se oformio pojam sakralnosti u našem vremenu. Ostaje pitanje, kako ga tražiti. [6]

3.1 Zajedništvo i funkcija umjetnosti u sakralnom prostoru

„Vječno i Sveto“ u sakralnom su prostoru prisutni posredstvom umjetnosti, te joj se od početka pridavala ogromna važnost kao ključnom graditelju sakralnoga prostora. Zato je nužno, pa i presudno da neizostavne estetske vrijednosti građevine izvana i iznutra i svih likovnih umjetnosti kao jedinstvenoga djela budu usklađene s liturgijsko-teološkim gledištima. Jer, umjetničke će vrijednosti pridonijeti građenju sakralnoga prostora tek ako poštuju načela koja liturgija postavlja pred njih same. Crkva je uvijek bila i ostala otvorena svim načinima estetskoga izražavanja i svim mijenama umjetničkih (estetskih) nazora koje su proizašle iz njezine teološke univerzalnosti i vjere otvorene svim narodima i kulturama. [10]

U prošlosti, europski su stilovi bili često prenošeni u druge kulturne sredine (Latinska Amerika), ali i tu su doživljavali lokalne modifikacije. Danas međutim, upravo je suprotna intencija, želi se naglasiti autohtonost drugih kultura, pa je

sakralna umjetnost za to najpozvanija, a njezina se univerzalnost očituje baš u poštivanju autohtonih kultura diljem svijeta, pa i u regionalnim povijesnim okvirima unutar same Europe. Univerzalnost estetskih vrijednosti postala je novo bogatstvo u „jedinstvu različitosti“. Povijesni prostor nadahnjuje i omogućuje novo, buduće stvaralaštvo, novo vrijeme. Umjetničko djelo prošlosti ostvaruje tako svoje bivstvovanje u vremenu samo u neprestanom dodiru s ljudima i okolinom. Odnos prema djelu mijenja se s vremenom, a djelo samo nosi uvijek svoju osnovnu umjetničku namjeru i smisao. Sva crkvena umjetnost uvijek je bila, a danas je to osobito važno, znak i simbol nadnaravnih vrednota. Usklađenost liturgije i umjetnosti po svojoj bi prirodi morala isključivati sve, posebice danas, moguće nesporazume i sukobe vrijednosti. Crkveno graditeljstvo i umjetnost koju ono objedinjuje uvijek mora služiti zajedništvu liturgijskoga događaja i s njim tek poprima svoj osobiti i sakralni smisao. [7]

3.2 Novi pristupi u crkvenoj umjetnosti

Sakralna je arhitektura bila uvijek otvorena svim arhitektonskim problemima i prihvaćala ih je na svoj način, kao nove zadatke. Odgovarala je, dakle, duhu vremena i oblikovala je novu misao o sakralnom prostoru. Moderna arhitektura prihvaćala je sakralne sadržaje i rješavala ih u smislu svoga programatskog htijenja. Crkvene su građevine uvijek bile izazovan zadatak, pa tako i za modernu arhitekturu i mnoge velike arhitekta. No, tu se događa interesantan, ali logičan nesporazum, bolje rečeno nemoć. Moralo je, čini se, doći do konflikta između prostorne ideje novoga vremena i tradicionalnoga sadržaja, tj. shvaćanja tog sadržaja. Taj se konflikt povlači od začetka moderne dvadesetih godina do Drugoga vatikanskog koncila koji je za sakralnu umjetnost najznačajnija prijelomnica. Konflikt između novoga konstruktivnog, funkcionalnog i oblikovnog poimanja prostora te njegova pokazivanja i tradicionalnoga shvaćanja funkcije činio se nepremostivim. Ipak, nova je arhitektura uspijevala ostvariti nove vrijedne sakralne prostore, no ne u potpunosti. Avangarda je sebe označila oblikom, ali ne i duhovnom suštinom

sadržaja prostora. Mislim kako ga i nije mogla ostvariti. Zato i sakralne građevine tog razdoblja prije Drugoga svjetskog rata promatramo i doživljavamo najčešće kao interesantnu arhitekturu, ali ne i cjelovito ostvareni prostor. On je u unutrašnjosti uglavnom ostao nedorečen ili stereotipan. Nije se moglo ostvariti ono prostorno i duhovno jedinstvo kojem danas težimo. [10]

Stagniranjem arhitektonske avangarde od Drugoga svjetskog rata pa sve do danas, javlja se opet potpuno izmijenjena situacija. Drugi vatikanski koncil prihvatio je vrlo široku slobodu umjetničkoga izražavanja, promijenile su se i funkcionalne sheme unutarnjega prostora, jasno s pravim smislom i suštinom, ali tada više nije bilo modernoga i avangardnoga zanosa niti stvaralačke snage za ostvarivanjem. Arhitektura je pala u letargiju i plovila je bez međaša na zasadama i ostvarenjima prve polovice našega stoljeća, nemajući više euforične kreativne snage. To je posebice uočljivo i danas kada arhitektura proživljava svoj *fm de siecle* u vidu „postmoderne“, kada je izgubila sve ozbiljne kriterije i kada opet želi tražiti neki svoj izmišljeni stil, namjerno zaboravljajući prošlost. [1]

Danas je otvorena fantastična mogućnost i sloboda od mišljenja do ostvarenja, sakralni prostor pruža gotovo beskrajne mogućnosti svoga oblikovanja, ali događa se tragična situacija, kako ona nije više sposobna ostvariti takav kompleksan zadatak kao što je građenje sakralnoga prostora. Arhitektura može i mora uvijek na svoj mogući način pridonositi oblikovanju osjetilnosti našega vremena. Jasno je pri tome kako odnos Boga i čovjeka ne može biti promijenjen oblikom, on se oblikom tek dostojno pokazuje u različitim vremenima i različitim situacijama, te na različitim stupnjevima shvaćanja, znanja i osjećanja. Nužnost suživljavanja i vlastitoga definiranog odnosa prema sakralnosti prostora koji se ostvaruje pretpostavljena je odnosu prema sakralnom prostoru kao vrsti i sadržaju. Kao i u svakoj gradnji, u sakralnoj i više, do realizacije treba prebroditi niz sukoba i prepreka, od društvenih zahtjeva, urbanističkih nesuglasja, nereda u zamišljanju i ostvarivanju

građevinskih kompleksa, do oblikovnih nedoumica i misaonoga stvaralačkog dosega arhitekture i njezina protagonista – arhitekta. [10]

Ostvarivanje sakralne arhitekture pretpostavlja suživot sa svojim graditeljima, a pitanje je koliko i kako ga ona danas može uspostaviti. Kao i svaka arhitektura, crkvena je građevina vrlo životan svijet sa svojom poviješću, dakle, s imanentnim zahtjevima i zakonima, suvremenim prohtjevima, mijenama i svojom budućom vizijom. Zanemarivši mnoge praktične i društvene probleme oko ostvarivanja sakralne arhitekture kod nas, početak stvaralačkog pitanja, sukoba, nedoumica i neznanja počinje već u prvoj sprezi: naručitelj – arhitekt. Nažalost, često oba nisu dorasla zadatku. Prvi, zato jer u htijenju za suvremenosti ne zna i ne može povezati niti definirati svoj prostorni zahtjev, ne može osjetiti značenje i suštinu arhitektonskoga, oblikovnog izraza, s nedostatkom poznavanja povijesti, te uz nesuživljavanje s ključnim imperativima moderne umjetnosti, dakle, bez valera i naravno, bez vlastitoga potvrđenog stava. Drugi, pak slično, iz nepoznavanja povijesti, nesuživljavanja s iskonskim smislom i ozbiljnošću teme te iz nemoći imaginacije, a baratajući suvremenim arhitektonskim vokabularom i tehnikom, misli kako znati graditi znači i moći ostvariti slojevitu i složenu duhovnost sakralnoga prostora. I jednom i drugom nedostaje stvaralačkoga nerva, osjećanja i možda, ovaj put u prvom redu, poznavanja suštinskih kategorija u kojima je i prošlo i sadašnje samo jedan zahtjev. [8]

Svaka sakralna umjetnost nastaje cjelovito u zajedništvu sakralnoga prostora, što ne znači doslovno ili istovremeno. Suživot i zajedništvo umjetnosti u sakralnom prostoru odnos je višega reda od pojedinačnih vrijednosti djela. Nezamislivo bi bilo kad bi se npr. jedan crkveni prostor likovno ispunio bez sustava, kreativnoga domišljanja i međusobnoga prožimanja, od ikonografske funkcije i njezina smisla do pojedinačnih međusobnih odnosa umjetničkih vrijednosti. Čak ni vrijedna umjetnička djela, ako nastaju samosvojno i odvojeno od cjelovite zamisli, ne bi bila jamstvo dobrom sakralnom prostoru, već bi to postala galerija-muzej, što bi u prvom redu degradiralo sakralni

prostor, a djelima oduzelo njihovu pravu vrijednost. Sakralni prostor ne smije postati muzej. On to, unatoč često vrlo vrijednim djelima, nije bio ni u povijesti. Jer svako umjetničko djelo u sakralnom prostoru nosi svoju funkciju, ono se doživljava na drugi način u složenom sustavu sakralnoga prostora. [10]

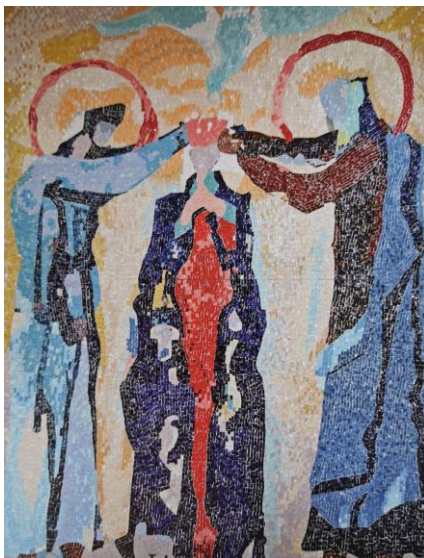
4. Sakralna arhitektura u prostoru Biskupije

Sakralna arhitektura koja udomljuje slike i skulpture relativno je novijega datuma. Uništene crkve su nakon ratova ponovo izrastale, neke i više puta, građene na način prethodnih, s manjim preinakama, ali i po drukčijim likovnim načelima. Pojedine su ugroze izdržale bez većih oštećenja ili su izgrađene na tlu gdje prije i nije bilo crkve. Neuništiv duh u privrženosti naroda katoličkoj vjeri bio je stalan pokretač za gradnju vidljive crkve, njezina fizičkoga okvira i nemjerljiva prostora duhovnosti; znaka identiteta u okružju manje sredine, jednoga od nukleusa u univerzalnosti Crkve. Stoga je razumljiva emotivna povezanost sa župnom crkvom, sa svime što se u njoj ili oko nje događa. A nova zdanja „pamte“ i prijašnje generacije i prethodna zbivanja. [6]

Tlocrti modernih crkava pretežno su pravokutni, djelomično kružni, ali i trapezoidni, ili u kombinaciji s razvedenim krovom asociraju formu starozavjetnoga šatora, školjke poput crkve Gospe od Zdravlja u Neumu, dok je katedralna crkva Rođenja Blažene Djevice Marije u Trebinju građena na osnovi latinskoga križa, s naglašenim transeptom. Često je prostor iza oltara definiran apsidama, polukružnim, poligonalnim ili kvadratičnim. A vanjski zidovi, kao prvi potpis crkve, zaglađenih su površina i bogatije strukture, oblikovane pravilno isklesanim blokovima kamena i oblicima različitih obrisa i lomnih ploha. Ovo je tek naznaka karakteristika sakralne arhitekture u prostoru biskupije, s rješenjima koja se kreću od konvencionalnosti u sigurnosti provjerenoga do zanimljivih stvaralačkih iskoraka. [8]

4.1 Blistavost boja mozaika i vitraja

Mozaici i vitraji su svečanost crkava, najslobodnija igra svjetla i boja koja postoji u umjetnosti u treptaju sitnih sastavnica i dijalogu sa suncem, pozdravima svjetla različita intenziteta. Utkana imaginarnost, dovedena do dematerijalizacije oblika put je transcendentnom, a s druge strane, stalna promjenjivost kao da govori o našim životnim tokovima.



Slika 3: Ivo Dulčić, *Krunjenje Gospe*, mozaik, Nevesinje [6]

U crkvama Trebinjsko-mrkanske biskupije niz je sjajnih ostvarenja izvedenih u ovim tehnikama, najčešće u velikim formatima. Ivo Dulčić autor je većeg broja mozaika u Nevesinju, župi mostarskoga dekanata: *Krunjenje Gospe*, *Euharistija*; u Prenju: *Ozdravljenje slijepca*, a u Aladinićima: *Rajska Djevo Kraljice Hrvata*. Također, autor je vitraja *Uskrsnuće* u Prenju. [6]

Dulčićev je rukopis već prepoznatljiv u izduženim formama i čistoćom palete u kompozicijama nenametljiva unutrašnjeg reda. S pasażima površine minimalnih, ali uvjerljivih kromatskih idioma, sa sanjarskim frekvencijama koprene Dulčić produhovljuje prikaze koji su, koliko slika, toliko i molitva.



Slika 4: Blaženka Salavarda, *Večera u Emausu*, mozaik, Aladinići [6]

Blaženka Salavarda u mozaicima *Večera u Emausu* u Aladinićima, *Isusovo rođenje* i *Dodite k meni maleni* u Dračevu, *Ecce Homo* u Rotimlji neprekidno potvrđuje inventivnost u jednostavnijim (simetričnim) i složenijim kompozicijama, strujanju silnica nebrojenih jedinki, s majstorski izvedenom dimaničnom površinom mozaika. Njezini vitraji u Tasovčićima u kružnoj formi rozete razvijani su u trima udaljenim ikonografskim točkama, ali i dodirnom biblijske logičnosti. *Stvaranje svijeta*, *Ivan Krstitelj krsti Isusa* i *Uznesenje Blažene Djevice Marije* oblikovani su prepletom figurativnoga i dekorativnoga. U filijalnoj crkvi u Gnjilištima u župi Čeljevo, vitraji *Raspeće* i *Uskrsnuće* likovnom koncepcijom bliži su tradiciji, ali je ipak zadržana čitljivost autoričine stilistike.

U triptihalnom reprezentativnom mozaiku na Stjepan Krstu, Josip Biffel povezuje bliske motive: *Pohod Marije Elizabeti*, *Rođenje Isusa u Betlehemu*, *Ivan krsti Isusa na rijeci Jordanu*. Autorov rukopis naglašen je razvedenim kompozicijama, „pointilističkim“ česticama uvjerljivo uprisutnjenih detalja i kromatskih akcenata. [2]



Slika 5: Josip Biffel, *Pohod Marije Elizabeti, Rođenje Isusa u Betlehemu, Ivan krsti Isusa na rijeci Jordanu*, Stjepan Krst [6]

Ljubo Ivančić različitim pristupom u mozaiku oblikuje motive. U djelu *Kristovo Uzašašće* uzgibanim pojasevima i mekanim membranama spaja nebo i zemlju, te s Isusovom anđeoskom pratnjom daje lakoću sceni. U župi u Gradcu u kapelici u Moševićima u djelu *Pomor nevine dječice* geometriziranim plohama autor gradi prizor, kao i „krikom“ crvene boje koja dominira likovima i prostorom.



Slika 6: Ljubo Ivančić, *Pomor nevine dječice*, mozaik, Moševići [6]

Šime Vulas u mozaiku forme tonda u pravilnosti kompozicije razmaknutih dijagonala i vertikalne Krista, likove svodi na znak, došavši na prag vida apstrakcije (sukladne njegovoj kiparskoj vokaciji) u crkvi sv. Ivana Krstitelja.



Slika 7: Šime Vulas, *Uzašašće*, mozaik, Tasovčiči [6]

Od vitraja treba spomenuti i one klasične, nastale najvjerojatnije svršetkom 19. stoljeća, odnosno početkom 20. stoljeća, s prikazom sv. Ilije u Stocu, i sv. Mihovila, zaštitnika Trebinjske biskupije. [6]



Slika 8: Zlata Meštrović,
Sv. Mihovil, vitraj, Trebinje [6]



Slika 9: Ljubo Lah,
Sv. Ilija, vitraj, Stolac [6]

4.2 Slike i skulpture u motivskoj širini sakralnoga prostora

Nemali broj dojmljivih ostvarenja krasi sakralne prostore, posebice djela biblijske inspiracije, no izvan tematike Križnoga puta. Tako je Josip Biffel u pastelima i ulju, za crkve u župama Domanovići, Hutovo, odnosno Ravno naslikao scene: *Poklon kraljeva, Isus s Martom, Marijom i Lazarom, Susret sv. Tome s Isusom* i *Ulazak u Jeruzalem*, interpretirajući ih vlastitošću realističnih pramenova i toplinom „rembrandtovski“ palete, stvarajući ugodajnost svetoga kroz valove svijetla. [10]

Francina Dolenc, upamćen po slikanju na većem broju keramičkih pločica, neposrednošću izraza i svjesnom „nezgrapnošću“ naslikao je prizore *Salve zašto me progoniš* i *Isusovo Krštenje* za crkve u Nevesinju i Tasovčićima. Iskrenošću dječje začudnosti pod okriljem mudrosti, s detaljima „priče“ i slobodno provedenim proporcijama, autorov biblijsko-likovni način postaje blizak svakodnevnom. Šime Vulas u crkvi u Dračecu reljefima u drvetu sa suptilno obojenim zaglađenim plohama stilizira forme u djelima *Djevica s Djetetom* i *Uskrsnuće*. Forme su usklađene s načinom njegove bitne umjetničke vokacije, sa skulpturom. Vulas spaja nježne teksture površine i vitalitet drveta u aktivnu dvojstvu odnosa neba i zemlje. Prikaz *Raspeća* izvan slijeda Križnoga puta, u mramoru je isklesao Stipe Ledić, zaglađujući tjelesnost, s neobičnim rješenjem, vertikalnim postavom ruku uz noge u omeđenosti sama kadra. Zdenko Grgić u tehnici bakra stvara monumentalnu poplitalnu kompoziciju s četiri biblijska prizora, u kojima gibljivost mnoštva likova i govornost sadržaja veže s asocijativnim. Josip Poljan za antependij oltara crkve u Čeljevu kreirao je u bronci reljef *Posljednja večera*, oblikujući samo figure i lukove arhitekture. Dokidanjem svih ploha između figura koncentrirao se na bitno, na odnose likova „zlačane“ epiderme u sjaju posvećena svjetla. U crkvi u Dračevu Poljanov je reljef *Silazak Duha Svetoga* u terakoti s fragilno razigranim toplim materijalom površine, samih pupoljaka dorme, florealnosti duhovnoga. [6]

4.3 Križni put

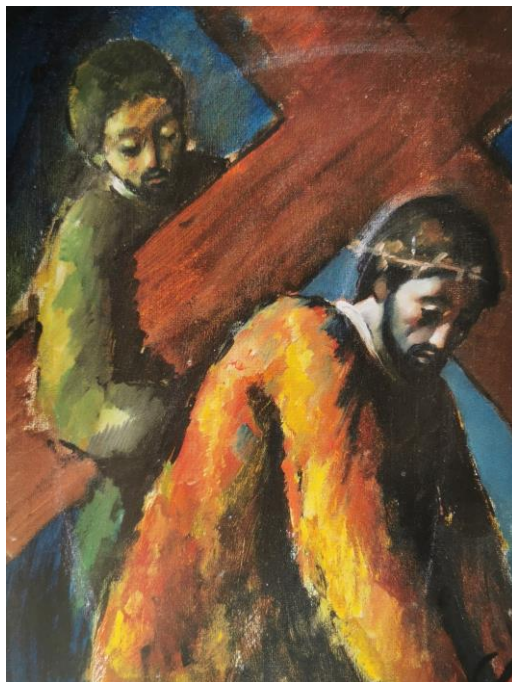
Križni put, u slijedu od četrnaest postaja, likovno interpretiran najčešće preko slika, ali i reljefa, nužna je sastavnica svake Crkve. Različite su umjetnočke razine, od primjera multipliciranja predloška klasična likovna izraza do unikatnih ostvarenja izrazita stvaralačkog nerva. Oni prvi ulaze u način reprodukcije, a ovi drugi odraz su jakih autorskih osobnosti. Pobožnost Križnoga puta vraća nas do 15. stoljeća kada ju je dominikanac Alvaro iz Cordobe donio u Europu iz Jeruzalema, gdje je prije toga postojala. Istina, tek u formi od sedam postaja, no koje su ubrzo desegnule današnji broj. [10]

U crkvama ove biskupije nalaze se i prizori Križnoga puta relativno ranih datacija, s prenašanjem uzora, izvedeni u formi tradicionalne ilustrativnosti, ali i u većem broju radi se o djelima (novijih datuma) prave umjetničke autentičnosti. Estetika takva Križnog puta vrijednošću nadilazi uobičajenu likovnost, i nadilazeći samo pravilo nužnosti postave u svakoj crkvi. Za pobožnosti, posebno istaknute u korizmeno vrijeme, djelo se potvrđuje i kroz meditacije uz postaje, s dubljim osvajanjem srca. Sigurno ne bez iznimke, no Bog progovara i preko darovana talenta umjetnika, te nam daje mogućnost da uz vjersko osjetimo i umjetničko. U crkvama biskupije on je vidljiv kroz dvije varijante autorskoga pristupa, prve, gdje je sve postaje oblikovao jedan umjetnik, i druge, gdje je više njih radilo neku od dionica u sadržaju Kristova spasiteljskog čina. [6]

Križni put u pet crkava interpretirali su samostalno pojedinci umjetnici, od kojih su sve, osim crkve u Stocu i Hutovu, posvećene Uznesenju Blažene Djevice Marije. U Stocu, u biskupskom Duhovno-kulturnom središtu Sarsenterumu, oblikovao ga je Josip Poljan s mnoštvom likova, zasebno odlivenih u dubokom brončanom reljefu, postavljenih na bjelinu simbolična fonda. Figure blago razvedena obrisa i blistave površine u svakoj postaji sugeriraju glavne sadržajne osi.



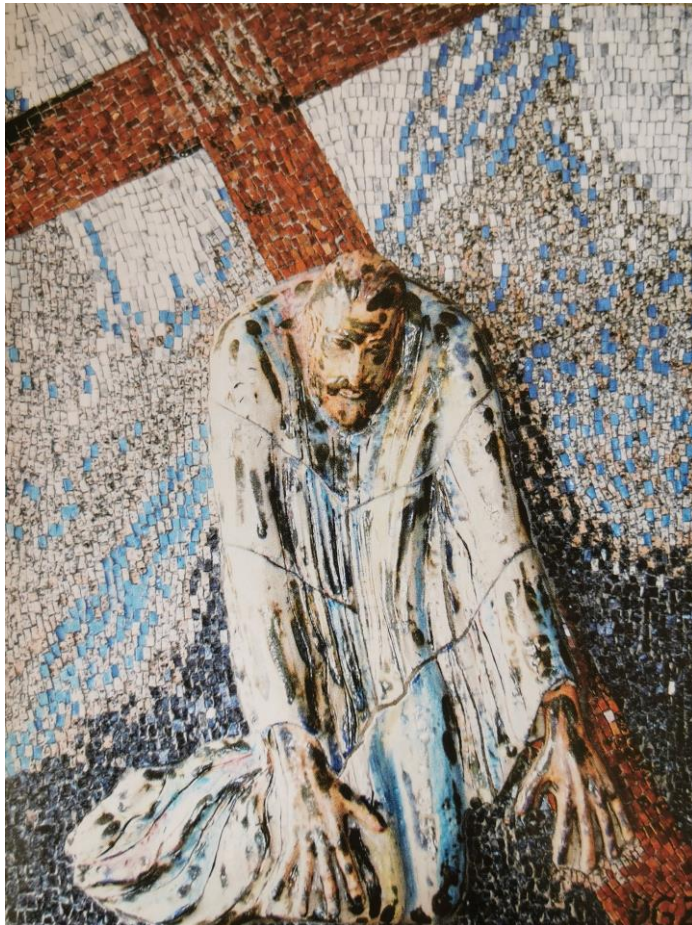
Slika 10: Josip Poljan, lijevo: *Božić (Kristovo rođenje)*, reljef;
desno: *Isus tješi Jeruzalemske žene*, reljef, Čeljevo [6]



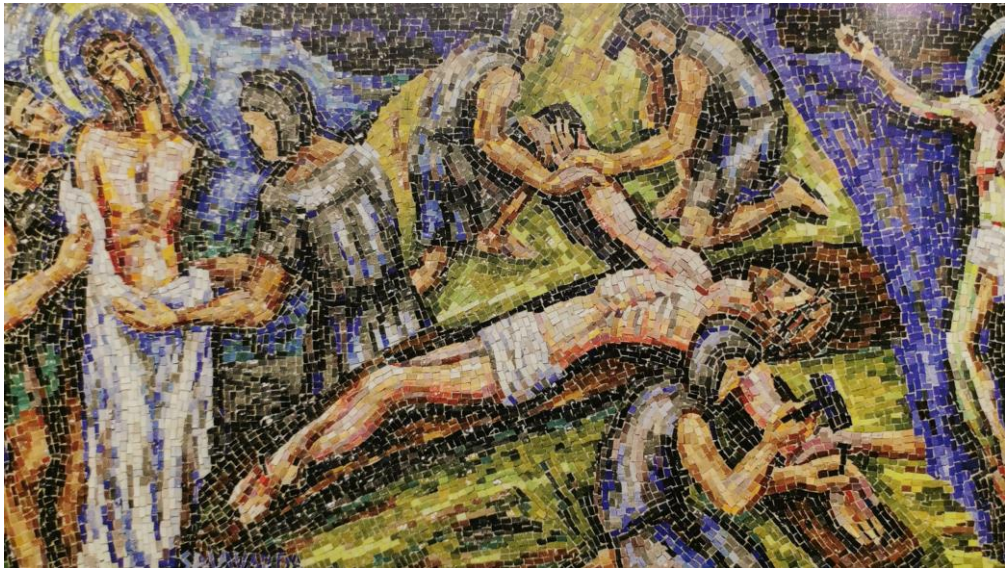
Slika 11: Ljubo Lah, *Šimun pomaže nositi križ*, ulje na platnu, Hutovo [6]

Ljubo Lah za crkvu u Hutovu oblikovao je potresan *Križni put*. Originalnim načinom komponiranja, s postavljanjem figure Krista do samih obrubnica kadra s prikazivanjem tek nekoga dijela tijela, često i samo glave, zgusnutošću forme izrazio je patnju kalvarijskoga hoda. Likovno ga je potencirao snagom ekspresionističke gestualnosti i tamnom paletom, s povremenim iskrenjem svjetla. Jakim obrubnim linijama u tvorbi Kristova lika, pa i stupnjem razložne deformacije, autor likovnim jezikom razvija rast drame do smrti na križu, dajući slijedu slika korizmene pobožnosti emocionalnu uvjerljivost. [6]

Kada se radi o prikazima Križnoga puta tako u filijalnoj crkvi Duha Svetoga u Bobanovom selu, župe Prenj, u mozaiku ekspresivnom formom Đurđa Gudlin Zanoški prikazala je atipičnim rakursom *Pad pod križem*.



Slika 12: Đurđa Gudlin Zanoški, *Isus pada pod križem*, Bobanovo [6]



Slika 13: Blaženka Salavarda, X., XI., XII. postaja, mozaik, Trebinje [6]

U Trebinju u crkvi Marijina Rođenja dominira veliki mozaik Blaženke Salavarde s povezivanjem u jedinstvenu površinu X., XI. i XII. postaje.

Razumljivo je kako su umjetnička djela u crkvama sakralne tematike. To je jednostavno *condicio sine qua non*, koji traži, teži da ikonografsko ne bude zatvoreno u okaminu forme (bez obzira na vještinu i stilske razlike), nego da je obasjano bar zametkom duhovnosti evanđeoskih sadržaja. Rezimirajući viđeno i doživljeno u crkvama Trebinjsko-mrkanske biskupije može se govoriti o obogaćenju, jer je vidljivo predanje umjetnika na zahtjevnu putu dodira estetike i teologije. [7]

5. Zaključak

Zajedništvo sakralne umjetnosti kroz povijest najočitije govori o funkciji umjetnosti u zajedništvu određenoga funkcioniranja. Umjetnost je uvijek bila dio liturgije, počevši još od prve „ideje o prostoru“ pa preko svih faza složenoga zamišljanja prostora, njegova materijalnog ostvarenja, do cjelovitosti zajedništva. Prema tome, sakralni prostor je cjelovito i zajedničko djelo, što

znači jedinstveno u zajedništvu svih jednako produhovljenih kreativnih namjera. Više sudionika, svaki na svoj način, gradi prostor, ali tek ako osjeti, prihvati i proživi osnovnu „misao o prostoru“, oko koje se sve objedinjuje.

U istraživačkom radu analizira se neosporni vrijednosni doseg slika i skulptura u crkvama stolačkoga i trebinjskoga dekanata, povezujući srodne likovne i tematske cjeline iz svih crkava biskupije. Prva cjelina je interpretacija djela „utkanih“ u samu plohu arhitekture, poput vitraja ili mozaika, a drugi fragment vezan je uz slijed postaja Križnoga puta postavljenih u crkvama. Na ovaj način prikazuje se povezanost djela likovne reprezentativnosti s različitim mjestima, dodirima identičnih tematskih prikaza, te uočavanja prepleta motiva izvan glavnih tokova. Svaka župna crkva i dalje će zadržati vrijednost svoje umjetničke posebnosti, no svojevrsnom sintezom bolje se mogu vidjeti međusobne relacije i steći ukupnost dojma, bez namjere potpuna grupiranja djela pojedinoga umjetnika, već stavljanja pojedinca u kontekst nekoga segmenta.

Literatura

- [1] Arnason, H., Povijest moderne umjetnosti: slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, fotografija, Stanek, Varaždin, 2009.
- [2] Burger, H., Čovjek, simbol i prafenomeni, temeljni horizont Cassirerove filozofije, Naklada Breza, Zagreb, 2003.
- [3] Hollingsworth, M., Umjetnost kroz povijest čovječanstva, Naklada C., Rijeka, 1998.
- [4] Jakubin, M., Vodič kroz povijest umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 2007.
- [5] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.

- [6] Škunca, B., i suradnici, Bogoslužni prostor Crkva u svjetlu teologije, arhitekture i umjetnosti, Zbornik Savjetovanja za upravitelje crkava, arhitekta i umjetnike, Split, 17.-18. listopada, 1995., Hrvatski institut za liturgijski pastoral, Zadar, 1996.
- [7] Špoljarić S., Hrvatska umjetnost u Humu i Zahumlju, Založba kralja Tomislava, Čapljina, 2020.
- [8] <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3761>
- [9] https://hr2.wiki/wiki/Modern_art
- [10] https://hr.wikipedia.org/wiki/Crkvena_umjetnost_u_Hrvatskoj
- [11] <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=7512>
- [12] <https://www.wikiwand.com/sh/Altamira>

Ćavar, K.

SIMBOLIKA ZVIJEZDE

Sažetak: Članak predstavlja istraživanje simbolike zvijezde u području religije, astronomije, povijesti i umjetnosti. Značaj zvijezde proteže se duboko od prapovijesti gledajući pećinske crteže, kroz ritualne scene poganskih religija, a vrhunac se očituje u proročkim knjigama svete knjige Kršćanstva Biblije, otkrivajući astrološke izračune pojave nove zvijezde koja nagovještava dolazak Mesije. Simbolika zvijezde se na osobit način upotrebljava u umjetnosti. Betlehemska zvijezda je jedan od primjera prikazivanja zvijezde u umjetnosti. U primjeru „Zvijezda kao znak” u slici *Djevica Marija od Sunca* autora Antonia del Castilla istražuje se simbolika zvijezde u sakralnom kontekstu, dok se odraz suvremenog poimanja zvijezda proteže kroz individualno slikarstvo propitujući simboliku zvijezda u svemiru kao i krucijalno pitanje Bitka – Prapočela zvijezda.

Ključne riječi: zvijezda, mitologija, Islam, Židovstvo, Kršćanstvo, slikarstvo, simbolizam

Podatci o autorici: mr. art. Ćavar, K[ristina], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, kristina.cavar@alu3.sum.ba

Ćavar, K.

THE SYMBOLISM OF A STAR

Abstract: This article represents an investigation of the symbolism of a star in the field of religion, astronomy, history and art. The meaning of a star goes way back from ancient history, where we see cave drawings, ritual shows of paganism religion, and finally the peak of it can be seen in the prophetic books of the Holy Catholic Book, the Bible, revealing us the astrological measurements of the appearance of the new star that tells us about the coming of the Messiah. The Symbolism of a star is in a special way being used in the field of art. The star of Betlehem is one of the examples how star is being seen in the field of art. In the example "A Star as a Sign" in the picture *Virgin Mary of the Sun*, from Antonio del Castillo, they explore the symbolism of a star in sacral context, while the reflection of a modern idea of stars is being spread through individual painting art, asking questions about the star symbolism in the Universe, as well as the crucial questions about the Being - the Dawn of Time.

Key words: star, mythology, Islam, Judaism, Christianity, painting, symbolism

Author's data: Master of Art Ćavar, K[ristina], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Hercegovina, kristina.cavar@alu3.sum.ba

1. Uvod

Od prapovijesti do danas čovječanstvo traga za odgovorima: Odakle potječemo? Tko smo? Kamo idemo? Zvijezde, na nebeskom svodu rasute, tek su neznatni trag i orijentir čovjeku u prirodi. U biblijskim spisima, knjiga Postanka bilježi početak Zvijezda ali i formiranje njihova značenja i simbolike. U znanosti, zvijezde su sastavljene od različitih plinova i kemijskih elemenata, posjeduju određenu energiju i temperaturu te imaju matematički određenu putanju na nebeskom svodu.

No za religiju, konkretnije Židovstvo, zvijezda ima značajnu ulogu. Ona postaje Davidova zvijezda, obećanje po kojem će se iz židovskog naroda roditi Mesija. Kroz Kršćansku predaju Zvijezda Danica postaje ona, žena koja je predodređena roditi Krista – Pomazanika; Otkupitelja cijeloga svijeta. Od transcendentalnog poimanja, astronomije, astrofizike, religije i povijesti, zvijezde predstavljaju izazov čovječanstvu jer su od fundamentalne važnosti. Konstelacije sačinjene od skupa zvijezda nose većinom zoomorfne i antropomorfne simbole te su preteča Zodijaka, prema kojem su drevni narodi imali orijentir u nadolazećim godišnjim dobima.

Nebeski svod ispunjen najsajnijim zvijezdama omogućio je otkriće Mliječne staze ali i spoznaje kako je Zemlja okrugla te se nalazi u Kumovoj slami zajedno sa preostalih osam (danas sedam!) planeta koji se kreću oko Sunca. *Terra est Stella* u antičkim saznanjima otvara novo poglavlje; preslik zvijezde na freskama, mozaicima i kartama neba, te sagledavanje Zemlje iz dalekog kuta Svemira kao jedne sjajne zvijezde. Prema naznačenim činjenicama simbolika zvijezde može se promatrati i analizirati kroz umjetnost, pronalazeći nove odgovore, ali i otvarajući nova poglavlja umjetničko-znanstvenog istraživanja.

2. Biblija

2.1 Knjiga Postanka – prvo spominjanje zvijezda

Biblija ili Sveto pismo je sveta knjiga Kršćana. Sastoji se od Novog i Starog zavjeta. Stari zavjet broji 46 knjiga, a novi 27. Ukupno 73 knjige. Kršćani drže da je Biblija od Boga nadahnuta, a pisana je u vremenu od 1513. prije Krista do 98. godine poslije Krista.

I reče Bog: „Neka budu svjetlila na svodu nebeskom da luče dan od noći, da budu znaci blagdanima, danima i godinama, i neka svijetle na svodu nebeskom i rasvjetljaju zemlju!“ I bi tako. I načini Bog dva velika svjetlila – veće da vlada danom, manje da vlada noću – i zvijezde. I Bog ih postavi na svod nebeski da rasvjetljaju zemlju, da vladaju danom i noću i da rastavljaju svjetlost od tame. I vidje Bog da je dobro. Tako bude večer, pa jutro – dan četvrti. (Knjiga Postanka, 1,14-19) [12]

Na prvoj stranici Biblije, na početku Knjige Postanka, razjašnjava se što su zvijezde: „I načini Bog dva velika svjetlila - veće da vlada noću - i zvijezde“ (Knjiga Postanka 1,16). [12] Pri stvaranju Sunca i Mjeseca zvijezde kao da se javljaju usput. (...) Zvijezde prema tome nisu ništa drugo doli stvorenja Božja. Upada u oči to kako se Sunce i Mjesec nijednom ne spominju svojim imenom. Oni su samo „svjetlila“, svjetla na nebu koja rasvjetljaju svijet. Tom se ocjenom Izrael razlikuje od svoje okolice. Tamo su posvuda Sunce, Mjesec i zvijezde smatrani bogovima - bićima koja utječu na život ljudi. [6] Stoga, Izraelski narod proučavajući nebeski svod, iščekuje obećanu zvijezdu, dolazak Spasitelja Isusa Krista. Dok je u tom vremenu na drevnom Istoku svaka zvijezda bila znak nekog božanstva. [5]

Štovanje zvijezda bilo je duboko ukorijenjeno u drevne civilizacije i prinosili su im brojne žrtve. Ali u Ponovljenom zakonu Bog upozorava Izraelski narod: „I da se ne bi, kad digneš oči svoje prema nebu te vidiš sunce, mjesec i zvijezde - svu nebesku vojsku - dao zavesti da im se klanjaš i da im iskazuješ štovanje.

Njih je Jahve, Bog tvoj, dao svim narodima, svugdje pod nebom“ (Ponovljeni zakon 4,19). [12] Prema Bibliji, zvijezde od samog početka imaju vrlo važnu ulogu u životu čovjeka. Iako su samo svjetlila na nebu, ona otkrivaju i beskraj u koji je smještena Zemlja kao zvijezda (kao planet). Potiču čovjeka na razmišljanje o tajni vječnosti i o povijesnim zbivanjima koja su obilježila različita stoljeća ljudske civilizacije.

2.2 Otkrivenje – zadnje spominjanje zvijezde Danice

U širim okvirima Biblije, točnije u Novom Zavjetu, zvijezda simbolizira Isusa Krista. U tome se može vidjeti nastojanje inkulturacije. Prvi misionari tragali su za slikama i pojmovima koji su ljudima mogli učiniti shvatljivim Isusa Krista. Slika „zvijezde Danice“ jedna je od njih. (...) Zvijezda koja izlazi upućuje na Krista koji je nagovijestio svoj ponovni dolazak. [6]

Promatrajući nebeski svod u sumrak i u zoru uočava se sjajna zvijezda koja je Planet Venera. Ona u biti odgovara opisu zvijezde Danice kao najsajnija zvijezda neba, i kao nagovještaj dolaska Mesije. Mnogi pismoznanci pridavali su joj veliki značaj u ovome kontekstu. No, u Ivanovu Otkrivenju još se jednom spominje pretkršćanska tradicija. Tamo Ivan razabire riječi iz usta samoga Isusa, čiji ponovni dolazak očekuje: „Ja, Isus poslah anđela svoga posvjedočiti ovo po crkvama. Ja sam korijen i izdanak Davidov, sjajna zvijezda Danica“ (Knjiga Otkrivenja 22,16). [12]

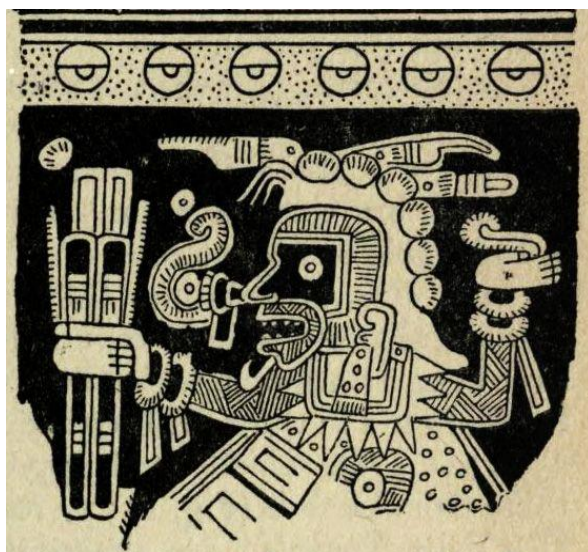
Vjernici očekuju i priželjkuju tu zvijezdu Danicu i dan koji počinje. Taj se dolazak tako jako očekuje da se održava u pretkršćanskom, aramejskom zazivu Maranatha (Naš Gospodin će doći). [6] Božje obećano kraljevstvo treba se u potpunosti zaokružiti u Kristu i po Kristu, a time će tijekom stvaranja dosegnuti svoju puninu, što simbolizira zvijezda Danica. Ona je svojevrsno „svjetlo na kraju tunela“ za sve kršćane koji vjeruju u obećano novo Kraljevstvo po Kristu, sjajnoj zvijezdi Danici.



Slika 1: Zvijezda Danica narančastog odsjaja [1]

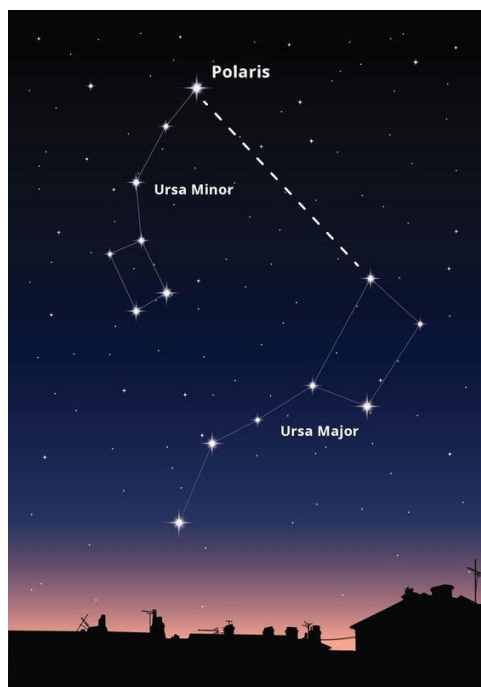
3. Zvijezda u mitologiji

Zvijezde su u mitologiji raznih civilizacija imale posebnu ulogu i značenje. Sam oblik zvijezde (broj krakova) je u različitim kulturama predstavljao moć, mudrost, blagoslov, a preciznije, peterokraka zvijezda simbol je ljudskog mikrokozmosa (čovjek - svemir u malome). Šesterokraka zvijezda s dva obrnuta trokuta simbolizira obuhvaćanje duha i materije, aktivnog i pasivnog načela, ritam njihove dinamike, te zakon evolucije i involucije. Sedmokraka zvijezda, sjedinjujući četverokut i trokut, predočuje svemirsku liru, glazbu sfera, sklad svijeta, sedmerbojnu dugu, sedam planetarnih zona... Također, sedmerokutna zvijezda simbolizira harmoniju makrokozmosa, te težnju prema savršenstvu materije. [3]



Slika 2: Figura boga Mixcoatla, dio freske iz Mitla [19]

U mitologiji plemena Maya zvijezde se zovu Mixcoatl (zmijske - oblaci) jer se Mixcoatl, bog Polarnog zvijezda u njih umnožio. Jakuti vjeruju kako su zvijezde prozori svijeta. One su otvori načinjeni za prozračivanje različitih nebeskih sfera. Prema kroničaru Sahagunu, Meksikanci se Venere, jutarnje zvijezde, boje i zatvaraju u svitanje vrata i prozore da izbjegnu njezinim opasnim zrakama (THOT), dok Maye Veneru smatraju starijim Sunčevim bratom i predočuju likom krupna i nezgrapnoga čovjeka ružna lica s gustom bradom. Polarna zvijezda, ili Sjevernjača također ima mitološko značenje u različitim kulturama Azije i Amerike. U indijanskoj mitologiji brdo Meru stoji u središtu svijeta; iznad njega Sjevernjača baca svoje vatre, dok po islamskoj predaji najviše mjesto na zemlji je Ka'aba, jer Polarna zvijezda dokazuje kako se ona nalazi točno iznad središta neba. U većini predaja Male Azije, Indije i srednje Azije Polarna zvijezda je pupak svijeta, smješten na vrhu planine svijeta, i doznajava boravište vrhovnog uranskog boga. Stanovnici tih krajeva postavljaju žrtvenike svojih hramova u pravcu sjevera. [3]



Slika 3: Sjevernjača ili Polarna zvijezda u konstelaciji Malog medvjeda [19]

U staroslavenskoj mitologiji zvijezde su predstavljane kao osobe, ali su imale obilježje iz prirode, tj. bile su prirodne pojave u okolini. Tako Zora i Danica, iako imaju obilježja iz prirode, kod Slavena su bile povezivane sa Suncem i Mjesecom. Danica je često nazivana Sunčevom mlađom sestrom, a Zora je smatrana Sunčevom majkom ili starijom sestrom.

4. Zvijezda u astronomiji

Astronomija je definiranje zvijezda opisala kao plinovite kugle koje imaju svoju određenu energiju i manifestiraju određenu jakost svjetlosti i topline u svemiru. Pretežno se sastoje od helija i vodika te manjih količina drugih plinova. Rađanje zvijezda započinje u nekoj galaktici. Gust oblak vodika i prašine nalazi se u galaktici. Udarni valovi obližnje supernove ili gravitacijski utjecaj obližnjih

zvijezda mogu poremetiti ravnotežu divovskog oblaka. Tada započinju promjene: pojedina područja u oblaku postaju gušća i oblak se mrvi u sitnije dijelove koji se sažimlju pod vlastitom gravitacijom. Fragmenti se nastavljaju sažimati i u svakom od njih nastaje vruća jezgra - protozvijezda. Sažimanjem se smanjuje dok joj temperatura raste, time jezgra postaje toliko vruća da započinje proces nuklearne fuzije. Tlak zračenja koje fuzijom nastaje, zaustavlja daljnje stezanje i zvijezda započinje sjati. Sjaj se većine zvijezda ne mijenja. U atmosferama takvih zvijezda vlada savršena ravnoteža između gravitacije, koja nastoji smanjiti obujam zvijezde i tlaka zračenja koji ga nastoji povećati. Prevladava li jedna sila nad drugom, zvijezda postaje nestabilna i njezin se sjaj mijenja. Rođenje i dužina zvijezde ovise o njezinoj masi. Masivne zvijezde podsjećaju na atletičare šprintere. Njihovo oblikovanje traje kratko, svega nekoliko stotina tisuća godina, dok je rođenje Sunca trajalo nekoliko desetaka milijuna godina. Smrt zvijezde ovisi o njezinoj masi. Nakon što potroši svoje nuklearno gorivo, masivna zvijezda umire spektakularno, u eksploziji supernove. Smrt zvijezda manje mase, poput Sunca, mnogo je mirnija. Sunce je na glavnom nizu zasjalo prije 4,6 milijardi godina, i otada stabilno sjaji fuzijom pretvarajući, u svojoj jezgri, atome vodika u helij. Povećanjem količine helija, povećat će se i Sunčev sjaj; to će se vjerojatno zbiti za jednu ili dvije milijarde godina. Dok unutarnja temperatura bude rasla, vanjski slojevi Sunca počat će se širiti pa će se sniziti površinska temperatura i Sunce će postajati crvenkasto. Za otprilike 6,5 milijardi godina Sunce će postati crveni div. U jednom trenutku količina helija u jezgri doseći će kritičnu vrijednost i započet će nova nuklearna fuzija (helijev bljesak). Najzad, Sunce će odbaciti svoje vanjske slojeve u međuzvjezdani prostor i nastat će planetarna maglica. Od Sunca će preostati bijeli patuljak, vrlo vruća jezgra zvijezde sastavljena pretežno od ugljika veličine Zemlje. Plin koji je nekad činio Sunčevu atmosferu rasplinut će se u svemiru, gdje će se možda jednom ugraditi u novu generaciju zvijezda. [1]

5. Simbolika zvijezde u glavnim svjetskim religijama

Tri su glavne svjetske religije po brojnosti vjernika. One su ujedno i monoteističke jer ispovijedaju vjerovanje u jednoga Boga. Prema povijesti formiranja i nastanka religija to su Židovstvo, Kršćanstvo i Islam. Svaka od navedenih religija ima poseban odnos prema zvijezdi i simbolika zvijezde je vrlo značajna te se prenosi u svetim spisima a time se reflektira i u umjetnosti.

Davidova zvijezda u Židovstvu, koja je simbol svih sinagoga diljem svijeta, odražava poruku kako je Izraelski narod odabrani Božji narod iz kojeg će se roditi Otkupitelj Krist pomazanik. No, Isusovim rođenjem i smrću na križu, u kojem se manifestira odbljesak one zvijezde iz Betlehema, započinje formiranje prvih kršćanskih zajednica koje propovijedaju Radosnu vijest i očekuju jutarnju Zornicu - dolazak novog Neba i nove Zemlje pod žezlom Isusa Krista kralja svega stvorenoga.

Islam donosi određeno „potčinjavanje“ ili „predanje“ volji Božjoj. Polumjesec u kombinaciji s petokrakom ili šestokrakom zvijezdom postao je simbol islamske vjeroispovijesti, ali tek u skorije vrijeme. Prvi put ovaj simbol pojavljuje se na drevnom metalnom novcu, odražavajući iranske, rimske i bizantijske utjecaje. Također, pojavljivao se na brojnim vjerskim i društvenim institucijama tijekom srednjeg vijeka, no nije imao veću ikonografsku vrijednost sve do unazad nekoliko stoljeća. Simbol polumjeseca i zvijezde najprije se počeo koristiti na vojnim, nacionalnim i carskim zastavama od strane Osmanlija, u 15. i 16. stoljeću, a nakon toga i od strane novonastalih država na Bliskom Istoku, Sjevernoj Africi, Južnoj i Jugoistočnoj Aziji. Od 19. stoljeća simbol polumjeseca je korišten pri ukrašavanju džamija i drugih vjerskih objekata. [11]

Prema navedenom, glavne svjetske monoteističke religije velik značaj pridaju zvijezdama kao i ostalim nebeskim tijelima. Iako im služe za izračun i praćenje određenih blagdana, također ih gledaju kao nagovještaj dolaska promjene koja će uvesti cijeli svemir u trajnu harmoniju. Time će prestati trajna borba između tame i svjetla, dobra i zla koje je prisutno u navedenim religijama.

5.1 Židovstvo – Davidova zvijezda

Začetci židovske religije datiraju još iz prije dvije tisuće godina prije Krista. Bavili su se stočarstvom i imali primitivni kult prirode, duhova i bogova. Prvotno kod Židova bilo je mnogo božanstava. Postupno je u borbi za objedinjavanje židovskih plemena, postojao sve utjecajni Bog Jahve, koji je postao glavni Bog svih Židova. [4] Sveti spisi sabrani u Thoru svjedoče o odabranom Božjem narodu koje je Jahve (YHWH) oslobodio iz egipatskog ropstva i uveo u obećanu zemlju Kanaan. Ovaj događaj Židovi slave u najznačajnijem blagdanu, Pasha (Pesah). Židovska religija propovijeda dolazak Mesije. Jednako su ga židovski proroci povezivali sa sjajnom Davidovom zvijezdom jer je trebao poteći iz Davidove loze. I danas Židovi očekuju dolazak Mesije koji će spasiti Židovski narod i zakraljevati u novoizgrađenom Salomonovu hramu.



Slika 4: Davidova zvijezda [19]

Simbol Židovske religije je Davidova zvijezda. Sastoji se od dva istostranična trokuta postavljena tako da oblikuju zvijezdu sa šest krakova a pojavila se takva tek u srednjem vijeku. U kabalističkoj tradiciji ona dobiva složeno značenje povezano s aristotelovskom tradicijom o četiri elementa: vatri, vodi, zraku i zemlji. Naziva se još i Davidov štit i pečat Salomonov. [5]

Simbol isprepletenih trokuta je u davna vremena bio čest na srednjem istoku i Sjevernoj Africi. Smatralo se kako donosi sreću te štiti od nesreće i štetnih

utjecaja u svakoj životnoj situaciji. On obećava bogatstvo, zdravlje, sreću i dobro raspoloženje i daje blagostanje svemu. Povezuje se s brojem sedam; šest krakova i sredina koji ima religiozno značenje - šest dana stvaranja i sedmi dan za odmor. Simbolizira Božju vladavinu cijelim svemirom u šest smjerova: Istok, Zapad, Sjever, Jug, gore i dolje. Trokuti u simbolu predstavljaju nerazdvojni židovski narod. Neki drugi pak kažu da tri strane predstavljaju tri vrste Židova: Kohanime (svećenstvo - potomci od Arona), Levite i Izraelce. Iako su te teorije zanimljive temelje se na jako malo povijesnih dokaza. Daljnja tumačenja govore da sjedinjuje značenje svih sedam osobnih planeta astrologije. Saturn, Mars, Venera, Jupiter, Mjesec i Merkur smješteni su na šest krakova a Sunce pritom čini centar. Linije koje ih spajaju omogućavaju međusobnu igru različitih planetarnih sila. [16]

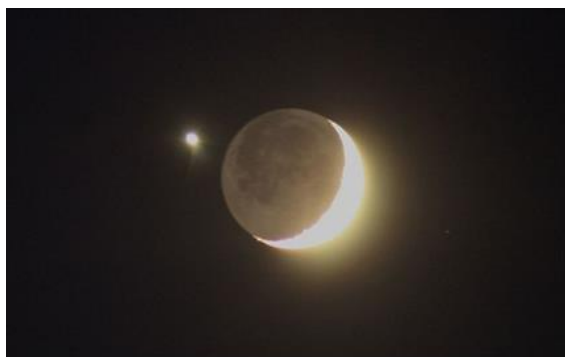
5.2 Islam – polumjesec i zvijezda

Islam je religija nastala na Srednjem Istoku, na tlu Arabije, u sedmome stoljeću. Doživjela je zapažen utjecaj tradicije dviju prethodnih monoteističkih religija: židovske i kršćanske kao i zaratuizma i staroarapskih kultova. Pojam riječi „islam“ je nemoguće izraziti u europskoj terminologiji jer ga se onda svodi na religiju. Etimološki dolazi od glagola „aslama“ što znači „podčinjavanje“, „predanje“, „prihvatanje“, a muslimana označava kao onog tko se „predao“ volji Božjoj. [4] Život islamske zajednice odvijao se po spisima koje je sastavio Muhammed po nalogu arkanđela Džibrila. Po navedenim spisima, članovi zajednice su činili jedinstvenu „ummu“, te je imala značenje „Poslanikov narod“ odnosno „Božji narod“. „Umma“ je zajednica koja uči Kur'an (sveta knjiga Islama) i u životu se pridržava njegovih modela ponašanja. Jedna od najvažnijih značajki Islama je post. Po predaji Muhammed je primio prvu objavu u devetome mjesecu arapske lunarne godine - Ramazanu. Zato je naredio da bude mjesec posta. Ramazan je najvažniji i jedino spomenuti mjesec u Kur'anu. S obzirom na lunarnu godinu Ramazan ne pada uvijek isti dan i u isto doba godine. Svake godine počinje deset dana prije prošlog.

Ramazan je ne samo mjesec posta već i mjesec molitve. Post prestaje prvog dana narednog mjeseca islamske godine. Uoči njega pale se kandilji, svjetiljke na munarama. To je najava Bajrama. To je najveći blagdan u islamu. Ramazanski bajram - počinje prvoga dana mjeseca ševala, nakon ramazanskog posta i slavi se tri dana, a Kurban-bajram, hadžijski ili veliki Bajram koji počinje deseti dan mjeseca zul-hidže i traje četiri dana. Zovu ga kurbanski jer se tada kolju kurban i hadžijski jer je tih dana glavno hodočašće u Mekki. [4]

Simbol Islama je polumjesec i zvijezda. Mjesec, (arapski *qamer*) ima izuzetno mjesto u islamskoj tradiciji. Pojava mladog mjeseca označava početak svakog od dvanaest lunarnih mjeseci u islamskom kalendaru. Prema šerijatskim pravilima, mlađak mora biti viđen golim okom kako bi se mogao proglasiti početak novog mjeseca, iako islamski pravници imaju različita mišljenja po ovom pitanju. Ova praksa koja je u osnovi predislamska, ima izuzetan značaj u određivanju početka nove hidžretske godine, mjeseca ramazana i dana Bajrama. Promatranje i praćenje faza mjeseca bila je izuzetno značajna disciplina u islamskoj astronomiji. U Kur'anu se mjesec spominje 26 puta, čak jedna kur'anska sura nosi naziv „Mjesec“ (Al-Qamer, LIV) opisujući razdvajanje mjeseca na dva dijela kao predznak Sudnjeg dana i nepobitan dokaz poslanstva Muhameda a.s. S druge strane, o mjesecu se govori kao o aspektu Božjeg stvaranja, uz sunce i zvijezde koje slave svoga Stvoritelja (22:18, Q) i predstavlja blagoslov za čovječanstvo (14:32-34, Q). Također, mjesec se spominje u priči o Ibrahimu a.s. koji u potrazi za onim koga će obožavati greškom prihvaća mjesec kao svoga boga, međutim, uviđa pogrešnost tog uvjerenja kad mjesec zalazi i nestaje (6:77, Q). U islamskoj poeziji pun mjesec je često korišten kao metafora za ljepotu lica onog koga se voli, kao i za poslanika Muhammeda a.s. Polumjesec u kombinaciji s petokrakom ili šestokrakom zvijezdom postao je simbol islamske vjeroispovijesti, ali tek u skorije vrijeme. Prvi put ovaj simbol pojavljuje se na drevnom metalnom novcu, odražavajući iranske, rimske i bizantijske utjecaje. Također, odvojeno

pojavljivali su se na brojnim vjerskim i društvenim institucijama tijekom srednjeg vijeka, no nisu imali veću ikonografsku vrijednost sve do unazad nekoliko stoljeća. Simbol polumjeseca i zvijezde prvo se počeo koristiti na vojnim, nacionalnim i carskim zastavama od strane Osmanlija, u 15. i 16. stoljeću, a nakon toga i od strane novonastalih država na Bliskom Istoku, Sjevernoj Africi, Južnoj i Jugoistočnoj Aziji. Među ovim zemljama su Alžir, Azerbejdžan, Malezija, Mauritanija, Pakistan, Tunis, Turska i Uzbekistan. „Od 19. stoljeća simbol polumjeseca je korišten pri ukrašavanju džamija i drugih vjerskih objekata. Također, Služba ratnih veterana SAD je prihvatila polumjesec i zvijezdu kao zajednički simbol na grobovima muslimana poginulih u vojnoj službi, uz križ za kršćane, Davidovu zvijezdu za Židove, kotač Dharme za budiste i sanskritsku riječ Om za hinduse“. [11]

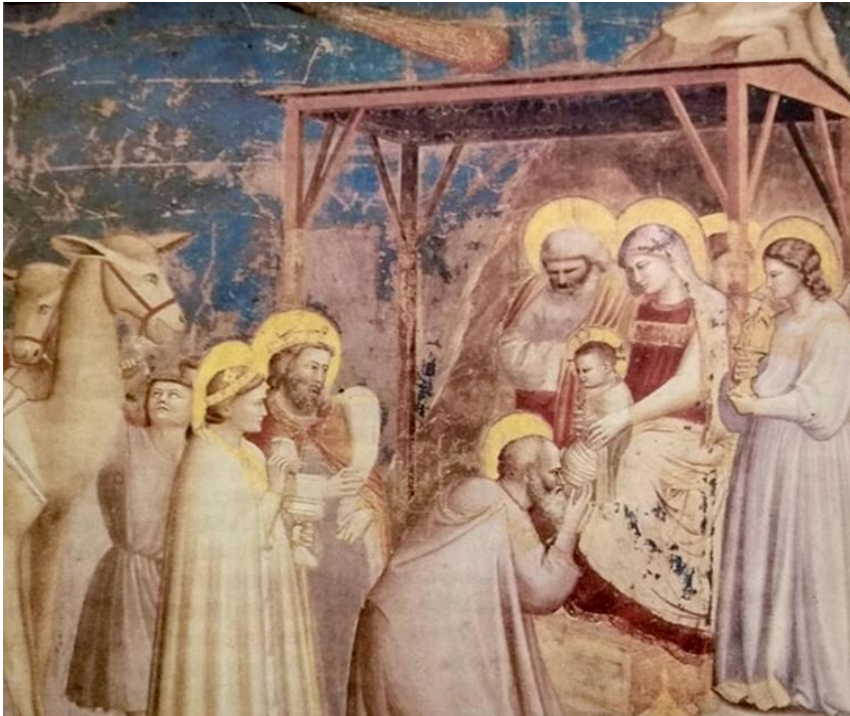


Slika 5: Zvijezda i mjesec [11]

5.3 Simbolika zvijezde u Kršćanstvu

Zvijezda je prvenstveno izvor svjetlosti. Hramu ili crkvi na čijem su svodu prikazane zvijezde određuju nebesko značenje. Zbog svoga nebeskoga obilježja zvijezde su simboli duha, a napose simboli sukoba između duhovnih snaga ili svjetlosti i materijalnih snaga ili mraka. Prodiru kroz tamu kao svjetla uperena u noć nesvjесnog. [3] U Bibliji se riječ „zvijezda“ spominje 32 puta. U Matejevu evanđelju navodi se i pojava zvijezde koja je označila rođenje spasitelja - Mesije. Kad se Isus rodio u Betlehemu judejskome u dane Heroda kralja, gle, mudraci se s Istoka pojaviše u Jeruzalemu raspitujući se: „Gdje je

taj novorođeni kralj židovski? Vidjesmo gdje izlazi zvijezda njegova pa mu se dođosmo pokloniti.“ (Mt, 1, 1-2) Prema astrološkim vjerovanjima antike pojava komete ili nove zvijezde najavljuje važan događaj. U trenutku Isusova rođenja mudraci s Istoka opazili su da se na nebu uzdiže nepoznata zvijezda i, prateći njezino kretanje, stigli su u Betlehem. [5]



Slika 6: Giotto, *Poklonstvo kraljeva*, freska, 1301. [2]

Zvijezde se u kršćanstvu kao simboli nalaze na nebnicama brojnih crkava ali i misalima i brojnim teološkim knjigama. One su odraz otajstva vjere - Isusa Krista po kojem sve svijetli i prikazuje se u svakodnevnoj misnoj žrtvi. Sveta misa, koja je središte Kršćana, obuhvaća litanije kao pohvalu Bogu svega stvorenoga. Litanije potvrđuju da svaki dio stvaranja slavi Boga jednostavnim bićem. U ovom svjetlu mi stvaranje vidimo kao čin liturgije, a djela Liturgije kao blisko povezana sa stvaranjem. To štovanje Boga nije samo za ovaj svijet, već uključuje anđele i nebeske stvorove. Prema tome, i materijalna i nematerijalna oblast nalazi se u pretpostavljenom činu štovanja Boga. [9]

Iako podložne Bogu, zvijezde upućuju svojevrsnu vezu s nebeskim i ostavljaju sveti trag poput kometa u životu vjernika. Poticaj su Kršćaninu na ufanje i nadu u blaženu vječnost uslijed života prožetog brojnim krepostima i time imaju istaknutu simboliku u Kršćanstvu.

6. Zvijezda Danica u Kršćanstvu

Danica je istaknuti lik narodnog pjesništva i slavenske pretkršćanske mitologije, opazajno vezan za osvit (također i kao Jutrenjica). Jedini asteronim među češćim antroponimima, među kojima je potvrđena od 14. st. Danica je planet Venera pri svojem pojavljivanju na jutarnjem nebu. Venera se može vidjeti navečer oko vremena zalaza Sunca ili u zoru oko vremena izlaza Sunca. Osim iznimnih nebeskih pojava može biti najsjajnije trajno nebesko svjetlilo nakon Sunca i Mjeseca, u društvu nebeskih tijela koja se mogu uočiti i danju, kao i uzrokovati sjenu. Promatrači neba iz vremena praslavenske mitologije nisu je povezivali s pojavljivanjem u vrijeme sutona (Večernja zvijezda ili Večernjača). Slično mjesečevu periodicitetu, Daničina najava danjeg svjetla u folkloru i učenosti asocira preporod i razdanjenje. [15] Simbolika „zvijezde Danice“ u duhovnoj se tradiciji, a osobito u pjesmama i poetskim tekstovima koristi za Isusa. U Eksultetu, hvalospjevu uskrsloga bdjenja o Uskrsnome pjeva se kao o „istinskoj Danici“. Svjetlo uskrsne svijeće treba se ujediniti sa svjetlom zvijezda na nebu i tako dugo svijetliti dok opet ne zasvijetli Danica „koja ne zna zalaza“. Ona je od mrtvih uskrsnuli Isus Krist koji ljudima svijetli u uskrsnom svjetlu. To će se napokon dogoditi prema tekstovima Petrove poslanice i Otkrivenja u dan ponovnog dolaska Kristova. [6] U suvremenom Kršćanstvu koje je podložno utjecaju „suvremenih vjetrova“ ističe se bula *Humanae salutis*. U njoj se ističe osobit cilj „promicati katoličku vjeru i obnovu dobrih običaja u kršćanskom narodu, te prilagođavati crkvenu disciplinu uvjetima našeg vremena“. [10]

U prostoru slobodnog (liberalnog svijeta) Kršćanstvo i danas njeguje posebne osjećaje prema zvijezdi Danici. Premda je u Bibliji većinom određena da simbolizira Isusa Krista, često se nalazi i kao simbol Djevice Marije. Bezgrešna Djevica Marija prikazana s krunom od 12 zvijezda i mjesecom pod nogama, također predstavlja prvi tabernakul u kojem se utjelovila vječna Riječ - Bog. Kroz umjetnost time Marija poprima u prikazu i simbol zvijezde Danice.

6.1 Primjer 1: Zvijezda kao znak u slici *Djevica Marija od Sunca*

Djevica Marija od Sunca nalazi se u Katedrali (današnjoj džamiji) u Cordobi (Španjolska). Autor navedene slike je Antonio del Castillo. Slika je ugrađena u mali oltar. Ovaj oltar smješten je u onome dijelu što je bila Qibla, zid prvog širenja džamije za vrijeme djelovanja Abderramána II, koji je ujedno bio i sjeverni zid izvornika kršćanske katedrale sv. Marije.



Slika 7: Katedrala, Mezquita, Cordoba [19]

Ako počnemo brojati sa zapada, smješten je u četvrtom stupu, između brodova 16 i 17. [18] Slika datira oko sredine 15. stoljeća i svjedoči veliku pobožnost španjolskih vjernika prema Djevici Mariji. Molitve upućene Djevici su bile za blagoslov djece, lijepo vrijeme za obavljanje sakramenata krštenja ili ženidbe, te ostale bitne događaje u životu vjernika. U prvoj polovici 18. stoljeća, nastala je barokna niša zbog koje nitko ne sumnja u starost tradicije pobožnosti. U njoj su dvije slike, slika *Santa María del Sol* (*Djevica Marija od Sunca*) i krajolik koji zauzima donji dio niše.



Slika 8: Antonio del Castillo, *Djevica Marija od Sunca*,
15. stoljeće, katedrala, Mezquita, Cordoba [19]

Gospa dolazi iz ikonografskog tipa Gospe od nade. Doista, na neutralnoj pozadini, koja naglašava njezinu figuru, Blažena Djevica Marija pojavljuje se u sjedećem položaju, odjevena u tamnoplavi ogrtač, ukrašen cvijećem i zlatnim ljiljanima. Majka Božja predstavlja ispružene ruke, u gesti molitve i divljenja koja seže do prvih slika i reljefa koji se pojavljuju u ranokršćanskim katakombama. To je stav koji se pojavljuje u Starom zavjetu - na primjer, kad Mojsije diže ruke k Bogu da bi vojska Izraelova time porazila Amalečane (Knjiga Izlaska 17,11) - kao i u Novom zavjetu u Prvoj poslanici Timoteju (1 Poslanica Timoteju 2,8); Želim da se ljudi mole svuda, podižući pobožne ruke u nebo. [13]



Slika 9: *Djevica Marija od Sunca*, detalj [18]

Značaj ove slike se također krije i u prikazu Krista u Suncu, kojim su kršćanski vjernici pridavali značaj u molitvama kojima su Isusa označavali kao „Sunce pravde“ i time simbolički zvijezdu Sunce stavljali u sakralni kontekst. Na Marijinoj utrobi koja je okrunjena s dvanaest zvijezda i s mjesecom pod njezinim nogama, prema viđenju Apokalipse (Knjiga Otkrivenja 12,1) predstavljen je solarni disk sa zrakama, a u njegovom središtu embrionalni lik Djeteta Isusa. Ta je činjenica vrlo zanimljiva, budući da se Božić poklapa sa drevnim poganskim festivalom Sunca što nije puka slučajnost, niti služi jednostavnoj svrsi da se kršćanski festival nametne na neki drugi poganski festival. U stvari, cjelokupna biblijska tradicija povezuje Boga sa Svjetlošću, počevši od njegovog stvaranja (Knjiga Postanka 1,3), do knjige Otkrivenja (Knjiga Otkrivenja 21, 22-24) koja, pozivajući se na nebeski Jeruzalem, potvrđuje: Ta Gospod, Bog, Svevladar, hram je njegov – i Jaganjac! I gradu ne treba ni sunca ni mjeseca da mu svijetle. [13] „Zazivanje Djevice od Sunca je vrlo staro, pa se već u spisima ranih crkvenih otaca Marija uspoređuje sa Suncem. Dionizije Areopagiti, koji ju je poznavao za njezina života je isticao preplavljenost njezinom blistavom svjetlošću.“ [17] Zvijezda kao znak i najava dolaska Krista ali i blistavost Djevice Marije je zauzimala važno mjesto u pobožnosti španjolskih kršćana. Ovo je jedan od brojnih primjera u kojem je neizostavan prikaz zvijezde u potenciranju svetosti Marije i Krista.

6.2 Primjer 2: Vlastita simbolika

Umjetničko istraživanje zvijezda otpočelo je 2016. godine izložbom *Kozmički prolaz*, predstavljenom u Mostaru, Galerija Rondo. Kolaži kao simbol fragmenata nebeskog svoda, svojevrsne su unutrašnje slike, viđene imaginarnim okom, materijalizirane kroz boju, liniju i točku. Fenomen zvijezde, zrcali se u potrebi traženja iskonske istine o Bitku i veličini svemirskog prostranstva u kojem se nalaze milijuni zvijezda. Ritam u simbolima šuma (zvuka), atomi i svjetlosne točke - zvijezde, omeđene su anorganskim okvirom simbolizirajući nepravilnosti protkane zlatnim rezom.



Slika 10: *Kozmos 1*, 2020.

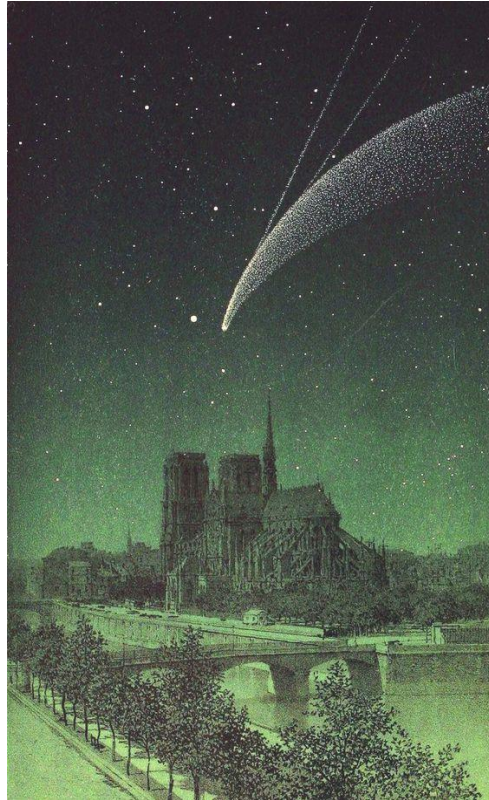
Zvezdani vrtlog gibajući se putanjom spirale mirabilis otkriva titraj svemira na 432 Hz, što postaje okosnica za daljnje umjetničko istraživanje kroz kvadratični format pretočen u milimetre, konkretno 432 mm puta 432 mm na kojem se slikarskim elementima vodi istraživanje odnosa svjetla i sjene, crteža i točke, toplih i hladnih boja... Habitus umjetničkog izričaja postaje zvijezda u svojoj biti ali i u svemiru smještenom na platnu. Svetopisamske, povijesne, astronomske i metafizičke činjenice postaju temelj na kojem se gradi novo saznanje o navedenoj tematici. Simbolika zvijezde, vizualizirana kroz dvodimenzionalnost, svodi se na prikaz na slikama 6.4 i 6.5 koji ispreplitanjem umjetničkih elemenata i kaotičnosti uobličuje djelić kozmosa - reda po savršenoj Božanskoj mjeri. Simboli konstelacija, kometa i kodova provlače se na slikama upotpunjujući kozmičku priču o neistraženom nebeskom pokrovu. Kozmos je neiscrpan izvor umjetničkog istraživanja kroz različite materijale, ali i mogućnost multimedijalnog izražavanja kroz videoumjetnost, filmove i 3D projekcije. Navedenim se otvara svemirsko prostranstvo i približava promatraču a time se pronalaze novi odgovori na krucijalna kozmička pitanja o zvijezdama.



Slika 11: *Kozmos 2*, 2020.

6.3 Teorijska analiza

Početak teorijskog istraživanja ima uporište u astronomskoj literaturi, gdje se jasno definiraju nebeska tijela. Zvijezde, sateliti i kometi u svojoj simbolici jasno odražavaju ljudsko traganje za prapočelom. Iako, jasno definirano zvjezdano nebo danas nema veliki značaj za pojedinca, jer se pojedinac često bavi egzistencijalnim pitanjima, ipak ostavlja nedorečen, otajstven utisak. Čovjekovo osjetilo vida ima i tu sposobnost da od međusobno nepovezanih pojedinosti gradi jedinstvene slike. [2] No, unatoč tome, od znanstveno utemeljenih činjenica preko zvjezdane simbolike u religijama, zvijezde ostaju male nebeske svjetiljke uhvaćene jedino ljudskim okom. U umjetnosti, ta simbolika poprima daleko veći značaj jer otvara nutarnji kozmos u svakom pojedincu.



Slika 12: Amédée Guillemin, *Komet Donati iznad Notre-Dame*, 1877. [19]

7. Zaključak

Predstavljene vizualne slike donose novu percepciju okoline i upotpunjuju nebesko i zemaljsko u jednu cjelinu. Čovjek stremlji k visinama i njegov je istraživački duh vječno „gladan“ za novim kozmičkim saznanjima koja poniru u njegov Bitak. Iako neuhvatljiv, nebeski svod uvijek golica čovjekovu maštu i aktivira nove prostorno-duhovne dimenzije. U ovom se članku obradila tema *Simbolika zvijezde* kroz simbolički, astronomski, religijski i umjetnički aspekt. Zbog vlastitih umjetničkih istraživanja u području simbolike Kozmosa tematika je pojasnila mnoge nedoumice i upotpunila temu simbolike zvijezda. Gledajući kroz povijest, značaj nebeskih tijela prerastao je u transcendentno. Religije koje su njegovale vjerovanje u zagrobni život, često su se služile slikama koje

pokazuju dušu upućenu prema zvijezdama. Iako je obuhvaćena tematika u svim umjetničko-znanstvenim aspektima, ipak ostavlja dojam neistraženog područja i nedorečene definicije. Za čovjeka zvijezde su svjetlila na nebu, jer zbog svoje materijalne ograničenosti ne može do kraja ponirati u tajnu nebeskog svoda. Iako je tehnologija otkrila mnoge tajne svemira, ostaje još mnogo neistraženih dijelova i neriješenih misterija svemira i zvijezda.

Literatura

- [1] Burnham, R., Dyer, A., Kanipe, J., *Astronomija, Vodič po noćnom nebu*, Dušević & Kršovnik, Rijeka, 2003.
- [2] Calder, N., *Komet dolazi, Uzbudljivo naslijeđe Edmonda Halleyja*, Otokar Krešovani, Opatija, 1985.
- [3] Chevalier, J., Gheerbrandt, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1989.
- [4] Cvitković, I., *Religije suvremenoga svijeta*, Fakultet političkih nauka u Sarajevu, Svjetska konferencija religija za mir, Sarajevo, 1999.
- [5] Fouilloux, D., Langlois, A., Le Moigné, A., Spiess, F., Thibault, M., Trébuchon, R., *Rječnik biblijske kulture*, AGM, Zagreb, 1999.
- [6] Gerhard, C., *Astronomija i duhovnost, Zvijezda betlehemska, Kršćanska sadašnjost*, Zagreb, 2011.
- [7] Grabarević, Ž., *Dimenzije*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.
- [8] Hathaway, N., *Vodič kroz svemir*, Sysprint, Zagreb, 2000.
- [9] Kurzynski, J., *Božje platno, Istraživanje vjere i znanosti*, Peregrino Press, 2015.
- [10] Orlandis, J., *Povijest kršćanstva*, Verbum, Split, 2004.
- [11] <https://www.akos.ba/religijski-simboli-zvijezda-i-polumjesec/>
- [12] <https://biblija.ks.hr/>
- [13] <https://www.diocesisdecordoba.com/>
- [14] <https://www.guiadigital.iaph.es/>

- [15] [https://www.hr.wikipedia.org/wiki/Danica_\(mitologija\)](https://www.hr.wikipedia.org/wiki/Danica_(mitologija))
- [16] https://www.hr.wikipedia.org/wiki/Davidova_zvijezda
- [17] <http://www.museoimaginadodecordoba.es/>
- [18] <https://www./notascordobesas.blogspot.com/2018/>
- [19] <https://www.pinterest.com/>

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 opazajinih 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 ostvorena 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.

Marić, P.

RENEŠANSNO SAKRALNO SLIKARSTVO U XV. I XVI. STOLJEĆU NA PODRUČJU DUBROVAČKE REPUBLIKE

Sažetak: U radu je predstavljen jedan novi pristup u analizi renesansnog sakralnog slikarstva u XV. i XVI. stoljeću na području Dubrovačke Republike. Istraživački je rad započeo povijesnom analizom renesanse, te se metodološki razvijao i sužavao prema prostoru Dubrovnika, a zatim se usmjerio na sakralno slikarstvo. Predstavljanjem renesansnih elemenata u slici dubrovačkih slikara, nastojala se pronaći povezanost s elementima renesanse unutar vlastita opusa. Prostor slike ispunjen je likovima sakralne i mitološke tematike nastalih intimističkim atmosferama vlastita doživljaja, a figurativne scene raznovrsnih ikonoloških ishodišta pulsiraju svjetlom ostvarenim u suglasju s formom. Likovi svetaca i razigranih sirena međusobno koegzistiraju, ne remeteći sklad onostranog i transcendentalnog, potičući slobodu promišljanja.

Ključne riječi: renesansa, sakralno slikarstvo, dubrovačka slikarska škola, vlastiti doprinos

Podatci o autorici: dr. art. Marić, P[atricia], Janjinska 3, 20000 Dubrovnik, Republika Hrvatska, maricpatricia842@gmail.com

Marić, P.

RENAISSANCE SACRAL PAINTING IN 15th AND 16th CENTURY ON THE TERRITORY OF THE REPUBLIC OF DUBROVNIK

Abstract: The work presents a new approach in the analysis of Renaissance sacral painting in 15th and 16th century on the territory of the Republic of Dubrovnik. Research work began with the historical analysis of the Renaissance, and methodologically developed and narrowed towards the space of Dubrovnik, and then focused on sacral painting. By presenting Renaissance elements in the painting of Dubrovnik painters, the connection was sought with the elements of Renaissance within own work opus. The space of the image is filled with the characters of sacral and mythological themes, created by the intimate atmosphere of the own experience, and the figurative scenes of various iconological origins pulsate with light generated in accordance with the form. The images of saints and playful mermaids mutually coexist, not disturbing the harmony of the otherworldly and transcendental, encouraging freedom of reflection.

Key words: Renaissance, sacral painting, Dubrovnik painting school, own contribution

Author's data: Ph. D. Marić, P[atricia], Janjinska 3, 20000 Dubrovnik, Republika Hrvatska, maricpatricia842@gmail.com

1. Uvod

Želja za promjenom svijeta i samoga čovjeka dovest će do rađanja kulture renesanse u kojoj se filozofija posve oslobađa teologije, te tako postaje središte velikog kulturnog pokreta koji će obnoviti cijelu Europu. Čovjeka će učiniti slobodnim stvarateljem novog svijeta, koji je potpuno spreman i sposoban izgraditi ga. Novostečenu slobodu i moć nipošto ne koristi kako bi se odvojio od Boga, već cijeli niz božanskih izraza povezuje s ponovno aktualiziranom antičkom mudrošću, te tako preko Pitagore, Plotina i ostalih predstavnika vječne filozofije, nanovo otkriva poruku božanskog duha i nadahnjuje druge, te potiče novo obrazovanje čovjeka, oslobođenog svih predrasuda, autoriteta i ograničenja.

Cilj ovog rada je analiza renesanse kroz XV. i XVI. stoljeće, s posebnim osvrtom na Dubrovnik, njegovu sakralnu ostavštinu, te obrada uloge renesanse u suvremenom sakralnom slikarstvu. Navest će se osnovne značajke nastanka renesanse u Europi, obilježja i najznačajniji predstavnici, te njezin prodor u Hrvatsku, posebice Dubrovnik, čiji se utjecaj može uočiti u cijelom nizu međusobno povezanih procesa i događanja na kulturnom, znanstvenom i gospodarskom planu.

Sadržaj istraživačkog rada dijelom određuje činjenica kako je renesansa bitno utjecala na svekoliko ljudsko djelovanje, izvršila snažne promjene u politici, društvenom ustroju, ljudskoj misli, te načinu života, mijenjajući poimanje svijeta u umjetnosti i znanosti. To je bila osnova za realiziranje vlastitog doprinosa suvremenom slikarstvu, te sagledavanje i interpretacija vrijednosti te pojave unutar vlastitog ciklusa slika, podijeljenih u tri kategorije: nebesku, posredničku i zemaljsku.

2. Renesansa u Europi

Razvoj gradova, osnivanje kolonija na novootkrivenim područjima, znanstvena i tehnička otkrića doveli su do preokreta u znanosti, umjetnosti, filozofiji i bitno različitoj uvriježenoj srednjovjekovnoj crkvenoj kulturi. Takva klima afirmirala je renesansu koja se javila ponajprije u Italiji u XV. stoljeću, gdje dolazi do naglog razvoja gradova i gomilanja velikog bogatstva u građanskim obiteljima, a vrhunac doseže u XVI. stoljeću, kada zahvaća cijelu zapadnu Europu. S obzirom da je klasična antika razdoblje koje se smatra vrhuncem stvaralačkih dostignuća, postavljena je kao ideal renesansnom čovjeku, pa je prema tome i težio takvim dostignućima. Filozofi obnavljaju i objavljuju rasprave o tajnama brojeva po uzoru na pitagorejsku i platonističku tradiciju. Novoplatonistička mistika unesena je u kršćansku literaturu kroz spise Dionizija Areopagita, te se uz vjerski misticizam javlja i kao filozofska doktrina. [2]

Naglašava se individualizam, samosvijest koja se protivi utvrđenim autoritetima i prednost daje vlastitom stavu, za razliku od srednjovjekovnog, u kojem je čovjek bio potpuno okrenut božanskom. Sada potencira snažni subjektivizam, što njegovu spoznaju čini apsolutnim polazištem i ishodištem o zbilji, koja, da bi bila, mora biti spoznata. Takva klima vodi do slabljenja političke moći Crkve, pa se na Tridentskom saboru donose nova pravila na umjetničkom planu, koja su trebala pridonijeti osnaženju katoličke dogme i stvaranju nove ikonografije. Koncilom je točno utvrđena razlika između sakralnih i profanih prikaza, a naga tijela nisu bila poželjna. Javljaju novi prizori, kao što je prizor mučenika, čije mučeništvo ističe snagu vjere, a prikazi Bogorodice u slikama odišu jednostavnošću i ističe se njezina posrednička i zaštitnička uloga. U arhitekturi su također stvorena nova pravila. Crkveni tlocrti više nisu smjeli biti središnji, nego aksijalni. Uklanjale su se pregrade, koje su poprečno presijecale brod, razdvajajući svećenstvo od puka. Kapele i privatni oltari, koji su isticali bogatstvo pojedinaca i poznatih obitelji, morali su postati jednoobrazni i neupadljivi. [2]

Renesansni čovjek otkriva ljepotu i harmoniju života, što se ogleda kroz mnogobrojna ostvarena djela, ponajviše arhitektonska, brojne palače i vile talijanskog plemstva, te projekte pripadnika crkvenih krugova. Dokaz tome su brojna ostvarenja visokog umjetničkog dometa: Brunelleschijeva renesansna kupola firentinske katedrale – *Duomo*, kapela *Pazzi* u Firenci i crkva *San Lorenzo*, Bartolomeo di Michelozzo (1396. – 1472.) izvodi palaču i vile za obitelj Medici, također u Firenci, Bramante u Milanu i Rimu izvodi projekte za papu Julija II., Michelangelo projektira za papu Lea X. i Aleksandra VII., Leon Battista Alberti radi palaču *Rucelai* u Firenci, pročelje crkve *San Francesco* i crkvu *San Andrea* u Mantovi, te mnoga druga arhitektonska ostvarenja. Nekoliko desetljeća kasnije, u svojoj raspravi o arhitekturi, Alberti kaže da aritmetički razmjeri, koji određuju glazbenu harmoniju, moraju vladati i u arhitekturi. Također, smatrao je da se aritmetički razmjeri ponavljaju u čitavom svemiru, pa su, prema tome, božanskog podrijetla. [1]

Donato Bramante (1444. – 1514.), talijanski arhitekt i slikar, spada među najznačajnije arhitektae na prijelazu iz XV. u XVI. stoljeće. Andrea Palladio (1508. – 1580.), arhitekt i teoretičar, izvršio je snažan utjecaj na razvoj europske arhitekture, posebice u Engleskoj XVII. i XVIII. stoljeća, gdje se arhitektura, po njegovim načelima, smatrala samostalnim pravcem – paladijanizmom. Rana renesansa u Italiji najprije se odrazila na kiparstvo. Nanni di Banco (1384. – 1421.) je već tada, na tijelima svojih svetaca i anđela, draperiju učinio opipljivim volumenom. Umjetnici teže za ljudskim tijelom koji je sličan klasičnom, a za prihvaćanje tog stava, najzaslužniji je Donatello (1386. – 1466.), čiji brončani *David* nastaje oko 1430. godine kao prva gola skulptura u prirodnoj veličini, još od doba antike. Također, treba spomenuti i Andreu del Verrocchia (1435. – 1488.), jednog od najvećih kipara s kraja stoljeća. [7]

Ranorenesansna likovna umjetnost Italije, započela je pojavom Massacia (1401. – 1428.) koji uvodi perspektivu u svoje slike. Piero della Francesca (1412. – 1592.) se, zahvaljujući poznavanju matematike, u slikarstvu koristio geometrijskim oblicima. Sandro Botticelli (1445. – 1510.) je predstavnik

neoplatonističke filozofije. U potpunosti napušta sakralne teme, i slika mitološke i alegorijske prizore iz antike. Andrea Mantegna (1431. – 1506.), dobar poznavalac perspektive, plastične modelacije figura i prostora, te karakterizacije likova, radio je sakralne i povijesne kompozicije. Leonardo da Vinci (1452. – 1519.) je neosporno jedan od najvećih umjetnika visoke renesanse, najkompletnija ličnost, slikar, izumitelj, arhitekt, kipar, glazbenik, matematičar. Veliki doprinos dao je i na polju anatomije, geologije, botanike, mehanike, astronomije... Njegova djela *Mona Lisa* i *Posljednja večera* ubrajaju se u najznačajnije slikarske domete renesanse. Michelangelo Buonarroti (1475. – 1564.) je također svestrani umjetnik. Godine 1496. u Rimu stvara djelo *Pieta (Oplakivanje)*, a u Firenzi je 1501. godine isklesao *Davidu*, te time okončao izraz naturalizma XV. stoljeća. Krajem tog stoljeća Rim je ponovno postao važno središte pokroviteljstva i umjetnosti. Papinstvo je opet obnovilo svoju političku moć, ujedno počevši uljepšavati, kako Vatikan, tako i cijeli grad. Crkva je pritom nastojala ujediniti elemente srednjovjekovnog i renesansnog stila, pa kao najveći svoj projekt, povjerava oko 1482. godine Michelangelu oslikavanje Sikstinske kapele. Za grobnicu pape Julija II. Michelangelo je izradio veličanstveno djelo *Mojsije*. Posljednje veliko učinjeno slikarsko djelo mu je *Strašni sud* na oltarskom zidu Sikstinske kapele. [19]

Raffaello Santi (1483. – 1520.) slikao je velike oltarne slike Bogorodice s djetetom u pejzažnim ambijentima. U Vatikanu je oslikao freske s mitološkim, alegorijskim, povijesnim i biblijskim temama. Giovanni Bellini (1430. – 1516.), venecijanski slikar renesanse, slikao je svečane oltarne slike, tipa *sacra conversazione* (sveti razgovor). Giorgione (1478. – 1510.) je predstavnik venecijanske renesanse. Izražavao se bojom, kao glavnim sredstvom izražavanja prikaza krajolika, s mitološkim prizorima. Tizian (1488. – 1576.), svestrani slikar pejzaža i portreta, mitoloških i vjerskih tema, ubraja se u najvažnije slikare venecijanske renesanse XVI. stoljeća. Pod utjecajem talijanskih umjetnika francusko je plemstvo u novom stilu gradilo dvorce za stanovanje, dok su crkve i dalje građene u gotskom ozračju. Jedna od

najljepših građevina francuske renesanse je dvorac Chambord, Domenica da Cortone. Drugo značajno arhitektonsko zdanje je dvorac kralja Luja XIV., Louvre u Parizu. Renesansno slikarstvo u Francusku stiže dolaskom talijanskih slikara u dvorac Franje I. Fontainebleaua, pa se u takvom ozračju razvijala takozvana „škola iz Fontainebleaua“. [19]

Nešto je kasnije renesansa iz Italije prodrla u Njemačku, gdje se novi stil gradnje također više koristio u svjetovne svrhe, nego u sakralne. Najveći izraz u ovoj zemlji renesansa je dosegla u likovnoj umjetnosti. Ona se osjećala već u djelima Matthiasa Grunewalda (1470. – 1528.), a najznačajniji predstavnik je slikar Albrecht Dürer (1471. – 1528.) koji je ujedinio talijansku ranu renesansu s ekspresivnim stilom njemačkog reformatorskog doba, te tako došao do novog oblika izražavanja. Iako protestant, nadahnut kršćanskim humanizmom, slikao je za svoje pokrovitelje katolike. [19]

Nizozemska je, usporedno s Italijom, razvijala renesansno slikarstvo. Za razliku od talijanskih umjetnika, koji su više slikali ljudsko tijelo, nizozemski slikari su prikazivali ljepotu prirode i harmoniju građanskog života. Najznačajniji flamanski umjetnici su braća Hubert i Jan van Eyck, Hans Memling, Roger van der Weyden, Nizozemci Hieronymus Bosch i Pieter Brueghel stariji.

Erazmo Roterdamski (1466. – 1536.) se, po svom književno-znanstvenom radu, ističe kao najznačajnija osoba koja je širila ideje klasicističkog humanizma sjeverom. Nakon raskola u Katoličkoj crkvi, Lutherova izopćenja zbog krivovjerja i odbacivši tradicionalni nauk Katoličke crkve, protestanti su formirali novi stav prema sakralnoj umjetnosti. Vodeći se biblijskom osudom idolopoklonstva, uklanjaju skulpture i srednjovjekovne dekoracije iz crkvi. U skladu s time, smanjuju se i narudžbe djela sakralnih tema, a sve je veća potražnja za portretima, pejzažima i mrtvom prirodom. Najvažniji engleski renesansni arhitekt Inigo Jones (1573. – 1652.) u Englesku donosi elemente renesansne arhitekture i klasicističkog baroka. Nakon studijskog putovanja u Italiju gradi *Banqueting Hall* palače *Whitehall* u Londonu, za kralja Jamesa I. Najraskošnija renesansna građevina Europe, dvorac Filipa II., *Escorial* u

Španjolskoj, izgrađen je s crkvom u središtu, kao centralnom osi, i kao takav izričaj je koncepcije božanskog grada. Sjevernjački umjetnici Flandrije i Nizozemske, za razliku od svojih talijanskih suvremenika, nisu odbacili međunarodni gotički stil, nego su počeli stvarati nova umjetnička dostignuća, koja se podudaraju s talijanskom ranom renesansom. [19]

3. Renesansna slikarska djela u XV. i XVI. stoljeću u Dubrovniku

Gutenbergovim izumom tiska i koncilskim događanjima, renesansa se širi izvan Italije, pa tako prodire i u Dubrovnik, što se očituje u kulturi i gospodarstvu. U umjetnosti se javljaju antički motivi, kao obilježje renesanse, ali individualnost nije naglašena, jer Dubrovčani takvo isticanje ne podržavaju. Najsnažniji prodor osjeća se u razdoblju od 1433. do 1443. godine, kada je počela gradnja novog Kneževa dvora.

Većina ranorenesansnih humanista je iz Italije došla u Grad, ali je i sam Dubrovnik imao vrhunske intelektualce i umjetnike, koji povezuju gotičku misaonost i elemente renesansne humanistike. U Gradu djeluju domaći, ali i strani graditelji, brojni klesari, koji rade na zdanjima javne arhitekture i otvaraju svoje radionice. Gradi se i ojačava obrambeni sustav, javni i stambeni prostori, sakralni objekti, a izgradnjom vodovoda dovode pitku vodu u Grad. Osnivanjem nahodišta, Dubrovnik ulazi među socijalno najosjetljivije srednjovjekovne gradove Europe, a dobrom organizacijom liječničke i ljekarničke službe, uvođenjem karantene i gradnjom lazareta, ulazi u svjetsku medicinsku povijest. [12]

Unatoč stalnoj prijetnji Osmanlija i neprestanoj borbi za očuvanje mira i slobode, Dubrovnik uspijeva ojačati i proširiti svoje granice, zagospodarivši područjem Konavala. Nakon završetka radova u Gradu, započinju s izgradnjom novog Stona, prvog grada Dubrovačke Republike. Zahvaljujući razvijenom pomorstvu, trgovini i bogatstvu svojih građana, grade luksuzne palače i ljetnikovce, po uzoru na najljepše i najraskošnije renesansne palače

Italije. Tijekom XV. i XVI. stoljeća, Republika je na vrhuncu i proživljava svoje zlatno doba. [5]

Slikarska djelatnost domaćih majstora prisutna je i vrlo aktivna od XIV. stoljeća, da bi tijekom druge polovice XV. i početka XVI. stoljeća Dubrovnik postao jako likovno središte. Domaća slikarska škola uspjela se održati sve do prvih desetljeća XVI. stoljeća zahvaljujući tradicionalnim Dubrovčanima, koje je u potpunosti zadovoljavao stari način slikanja. Ipak, nezaustavljivi prodor novog duha zahvaća i ovu konzervativnu sredinu, te se kao posljedica toga smanjuju narudžbe u brojnim zastarjelim slikarskim radionicama, da bi se konačno i prekinuo njihov rad. Uspijevaju se održati samo oni najbolji, školovani u kulturnim središtima Europe, najčešće Italiji i njezinim renesansnim krugovima, gdje su se susretali s vrhunskim umjetnicima talijanskog slikarskog kruga i često bili njihovi učenici. [15]

Od mnogobrojnih radova dubrovačkih slikara, ostalo ih je tek tridesetak vjerske tematike. Izrađene su u tradicionalnoj slikarskoj tehnici prikazujući Bogorodicu s djetetom, likove pojedinih svetaca, raspeće, oplakivanje, krštenje Kristovo i ostale prizore iz Isusova života. Sva djela svjetovne tematike, nastala već u prvoj polovici XV. stoljeća, posve su izgubljena. O tome koliko su Dubrovčani cijenili umjetnost, govore i dokumenti, u kojima je dubrovačka vlastela naručivala oslikavanje svojih stambenih prostora, kao i Kneževa dvora. [4]

Zahvaljujući stalnoj aktivnosti bogatoga Grada, domaći slikari susretali su se s raznovrsnim stilovima, italokretske, bizantske i gotičke, koji su već bili ukorijenjeni, i konačno renesansne, koji se sve više prihvaćao. Venecijanska slikarska škola od XV. stoljeća nadalje ostvaruje nagli procvat, a blizina Venecije, unatoč lošim političkim odnosima s Mletcima, utječe i na razvoj slikarstva na našoj obali. Usprkos raznim utjecajima, domaći slikari uspjeli su stvoriti svoju jedinstvenu i kvalitetnu slikarsku školu, koja zauzima vodeće mjesto u povijesti hrvatske umjetnosti.

Tijekom XV. stoljeća svjetovnog slikarstva gotovo da i nema. Uglavnom je prisutna sakralna umjetnost vezana uz temu Bogorodice s djetetom i uz

Raspelo, kao najčešće prikazani motiv još od Efeškog sabora 431. godine kada je Marija proglašena Bogorodicom. Njezin kult konstantno zaokuplja pažnju umjetnika. Prikazuju je Božjom majkom, zagovornicom, odvjetnicom, zaštitnicom, voditeljicom, a u renesansi uz te epitete kojima se iskazuje duboka pobožnost, javlja se i profani pogled na nju, te je prikazuju i kao nježnu majku. Ivan Ugrinović, prvi značajni majstor tradicionalnog načina slikanja, bio je dobar poznavatelj venecijanskog slikarstva XIV. i ranog XV. stoljeća. Vicko Lisičar je 1932. godine pripisao Ugrinoviću poliptih, s prikazom *Bogorodica sa svecima*, iz crkve sv. Ante Opata na Koločepu. Ovu atribuciju i dataciju su prihvatili brojni autori koji su se bavili dubrovačkim slikarstvom. Signirana minijatura *IOANES PINXIT* u knjizi *Liber Statutorum civitatis Ragusi* pisanoj rukom, koja se čuva u arhivu u Dubrovniku, pripisana je Ugrinoviću i pomogla je da se poliptih s Kalamote njemu pripiše. [10]

Istodobno s Ugrinovićem djeluje i Matko Junčić, sin dubrovačkog slikara Radašina Junčića. Bio je svestrani umjetnik, oslikavao svodove crkvi, radio je i kao kipar, te je s dubrovačkim zlatarom Živkom Gojakovićem izradio lik sv. Ivana Krstitelja u srebru. Sljedeća generacija slikara, Matko Radosalić i Stjepan Ugrinović, nadišli su slikarsku razinu svojih prethodnika. Stjepan, sin Ivana Ugrinovića, djelovao je od 1447. do 1497. godine, a u dokumentima se spominje nadimkom Zornea ili Zornelić. Slika *Bogorodica s djetetom* s polovine XV. stoljeća, rađena temperom i pozlatom na dasci, smatra se njegovim djelom. [4]

Lovro Marinov Dobričević, slikar XV. stoljeća, ostvaruje prijelaz iz gotike prema renesansi. Rođen je oko 1420. godine u Kotoru ili Prčnju, ali se smatra dubrovačkim slikarom. Poliptih glavnog oltara dominikanske crkve radio je zajedno s Matkom Junčićem. [15] Drugo značajno Dobričevićevo djelo, je poliptih za oltar, u crkvi Gospe na Dančama, nastalo 1465. godine. Slika je urađena na tradicionalan način, ali ipak Dobričević u izradi pojedinih likova, unosi dah renesanse, kroz živost i tjelesnost, te obradu volumena svetačkih

likova. I Vicko Lovrin, sin Lovre Dobričevića, bio je slikar. Predstavlja se, samo jednim sačuvanim djelom, i to poliptihom iz 1509. – 1510. godine u franjevačkoj crkvi Gospe od snijega u Cavtatu. To je veliko djelo koje prikazuje sv. Mihovila u zlatnom oklopu. [4]

Prema spisima iz Dubrovačkog arhiva, Nikola Božidarević (oko 1460. – 1518.) naslikao je sedamnaest djela, od kojih su danas sačuvana četiri. Pod pseudonimom Nicolo Raguseo potpisao se dva puta, na pali prikaza *Navještenja* pod rukom arkanđela Gabrijela i drugi put na triptihu *Bogorodica sa svecima* na podnožju Marijina prijestolja. [9]

Mihajlo Hamzić je treći značajni predstavnik dubrovačke slikarske škole. Rođen je u Stonu oko 1482. godine, a spominje se da je bio učenik u Mantovi „glavnog slikara Italije“, a radi se vjerojatno o Andrei Mantegni, što je kasnijim radom i potvrdio. U poslovima vezanim uz slikarstvo prvi put mu se ime spominje 1509. godine, kada mu je Vijeće umoljenih otkupilo sliku *Krštenje Isusovo* za Knežev dvor. Također, pripisuje mu se izrada oltarne pale obitelji Lukarević u dubrovačkoj dominikanskoj crkvi. Može se reći kako je sa smrću ova tri najznačajnija predstavnika dubrovačke slikarske škole završilo dugo razdoblje obilježeno vrhunskim slikarskim dostignućima. [11]

3.1 Krštenje Kristovo Lovre Dobričevića

Duh i voda najstariji su elementi u Bibliji, stupaju na scenu već u drugom retku Geneze: „Zemlja bijaše pusta i prazna, ali je Duh Božji lebdio nad vodama“. Prvi pokret života je upravo ta igra Duha nad vodama. Duh i voda su uvijek povezani ondje gdje nastaje život, zato su prisutni i u Isusovu krštenju. Voda, kao materijalni element predstavlja sakramentalni znak. U trenutku Isusova krštenja, nebo se otvorilo i Duh Sveti je sišao na njega u obliku goluba. Duh Sveti je ime Onoga, koji se časti i slavi, zajedno s Ocem i Sinom. Naziv „Duh“, prijevod je hebrejskog izraza *Ruah*, što u prvotnom smislu znači dah, vjetar i zrak. Duh i Svet božanski su atributi zajednički trima božanskim osobama.

Povezujući ova dva izraza, Sveto pismo, liturgija i bogoslovni govor označuju neizrecivu osobu Duha Svetoga, bez mogućeg dvoznačja, s drugim upotrebama izraza „duh“ i „svet“.



Slika 1: Lovro Dobričević, *Krštenje Kristovo*, središnji dio poliptiha za oltar dominikanske crkve, Muzej dominikanskog samostana, 1448. [15]

Čin krštenja predstavlja treću božansku Osobu, koja silazi i ostaje u srcu krštenika, dodjeljujući darove: mudrost, razum, savjet, jakost, znanje, pobožnost i strah Božji. Dva prisutna anđela su u dubokom naklonu jer prepoznaju Sina Božjega, a redovito se javljaju u prizorima, gdje se očituje Bog. I židovi i kršćani vjeruju u prisutnost anđela, osobito za vrijeme obrednog bogoštovlja. Njihova uloga je slavljenje Boga i prenošenje poruke ljudima. Sin Božji je središte anđeoskog svijeta i svi anđeli su njegovi: „Kad Sin čovječji dođe u slavi, i svi anđeli njegovi s njime.“ (Mt 25,31) [6]

3.2 Božidarevićev *Triptih obitelji Bundić*

Na najstarijem sačuvanom triptihu, za Bundićevu kapelu dominikanske crkve s početka XVI. stoljeća, Nikola Božidarević stvara prvu renesansnu sliku po ugledu na mletački način. Prikazani su Bogorodica s djetetom u ikonografskoj formi bezgrešnog začeća, sa svetcima. U središnjem dijelu dominira Bogorodica s djetetom na prijestolju, oko nje lebdi šesnaest anđeoskih glava, mjesec joj je pod nogama i ljiljan u ruci. [15]



Slika 2: Nikola Božidarević, *Triptih obitelji Bundić*, crkva sv. Dominika, oko 1500. godine [15]

Marija je kompozicijski blago uvučena u odnosu prema ostalim svetcima. Premda sjedi, gotovo cijelom visinom i širinom proteže se slikarskim platnom. Okružena je glavama šesnaest kerubina, oslonjenih na modrosive oblake. Dijete Isus u majčinih rukama, desnom rukom blagoslivlja, a lijevom drži križ. Kroz likove sv. Vlaha i sv. Pavla na lijevoj strani, te sv. Tome Akvinskog i sv. Augustina na desnoj, postignuta je kompozicijska simetrija. Sv. Toma Akvinski prikazan u franjevačkom habitu sa sunčevim diskom ispod vrata, te pogleda uprta prema sv. Augustinu, drži model crkve u rukama. Nasuprot njemu, sv. Pavao je s knjigom i uzdignutim mačem. [15]

Triptih je strogo odijeljen, ali ipak povezan: linijom tla, na kojoj stoje svetcu, njihovim međusobnim odnosom te Marijom u središnjem dijelu, blago uzdignutom. Nježno je oslonjena na zlatni krug, sunčev disk koji iza njenih leđa proviruje dajući dojam naslona stolice. Likovi su nepokretni, opuštenu držanja, skulpturalno izražajni, bez realističnog isticanja stvarnosti. Na slici su prikazi crtački raspoređeni u plohe, raznovrsna kolorita. Klasičnim oblikom trodijelne slike, zlatnom pozadinom i istaknutom osnom simetrijom, slikar se čvrsto drži tradicije i likovi još uvijek nemaju pejzažnu pozadinu. Određeni pomaci prema renesansi, prepoznaju se po plasticitetu likova, prostornoj naznačenosti, simetričnosti u kompoziciji i težnji za što vjernijim prikazivanjem. Raskošni ornamenti na Bogorodičinu plaštu stilizirani su cvjetnim motivima. Na misnici sv. Vlaha i plaštu sv. Augustina, na zlatnoj podlozi naslikani su minijturni svetački likovi. [17]

4. Utjecaj renesanse na gradnju vlastita likovnog izraza

Oživljavanje renesansnih elemenata je naglasak na vlastitim slikama s prihvaćanjem novih mogućnosti izražavanja uz snažan unutarnji doživljaj. Nastoji se otkriti unutarnji smisao vlastite likovne kulture koja se ostvaruje kroz intimističko traženje unutar likovnog izričaja. Naglašeno je konstantno propitivanje ugodajne podloge na kojoj će se promatraču dočarati motivi, te otkriti nove kompozicije oblika i boja. Aurom svjetla, prisutnom u kombinaciji s ostalim koordinatama boje, stvaraju se novi prostori koji su na svakoj slici drukčiji i individualni.

Vlastitim izričajem, koji često stiže do ruba apstrakcije, daje se prostor promišljanju i pronalaženju rješenja koje će sjediniti vidljivi i nevidljivi svijet, ujediniti transcendentno i estetsko, kroz jednostavnost kompozicije, kolorizam i formu, a pritom ne zaboravljajući figuralnu postavu svijeta. *Tašizam* se očituje zgusnutom vunastom strukturom, dobivenom ponavljanjem boja i oblika, u kojima je prisutna vizija, a to je ono što prethodi slici i ono što je vidljivo iz nje.

Sitnim kistom nižu se vunaste niti, strpljivo, kao kod zaljubljene Arijadne, sve iz ljubavi prema ljepoti i želji da se uvede red u kakofoničan svijet nesavršenim likovima koji potiču maštu, osjećajući u svemu epifaniju svjetla i boje koja vlada između neba i zemlje. S druge strane ritam i ekspresija, smirenog intenziteta, usklađenih formi, harmoničnog kadra stvaraju dojam suzvučja i usklađenosti.

Prenoseći ideju na platno, u neprekidnom se traženju pronalaze, odnosno nižu, slojevi obojenih figura, raspoređenih zapovijedima plohe. U tim se radnjama boja mijenja, ovisno o intenzitetu istraživanja, te se čudesno preobražava, ovisno o trenutačnoj senzaciji, sve dok iz njih ne počnu izbijati skrivena i tajanstvena značenja. Prednost se daje svjetlosti, više nego tami. Možda je to zbog spoznaje da je Bog svjetlo, a boja je dar Svjetla, odnosno prva svjetlost, kako kaže sv. Augustin. Svjetlost unosi red izmjenom dana i noći, izvor je fenomena boje i njezinih značajki, gradi prostor, u kombinaciji sa sjenom oblikuje volumen i ističe ono bitno u kompoziciji. Mijenjajući svojstva svjetlosti, mijenjaju se i boje, kompozicija, prostor i volumen, a kroz osjetilno i vizualno iskustvo doseže izvanosjetilni spoznajni svijet. Boje pršte emocijama, čine prostor drame, otkrivaju teofaniju, patnju, radost, stvarajući magiju obojene svjetlosti.

Ideja ljepote otkriva se u Bibliji od samog stvaranja svijeta, pa tako Knjiga Postanka govori o ljepoti stvaranja, koju osjeća i svaki umjetnik kroz svoj stvaralački postupak u spoju umijeća i vještine. Istina prolaznog trenutka i svijest o zbilji zarobljene su u neprekidno trajanje. Misao je postala izraz, ideja prevedena u figurativnu skupinu. Ta misao iznova oživljava u probuđenoj mašti promatrača i to postojanje naziva ljepotom stvaranja. Djelo je ponuđeno svojem vremenu i nekim budućim vremenima, razotkrivanju smisla umjetnikove predodžbe i traženju nekog novog smisla koje stvaratelj nije planirao. Zahvaljujući upravo tom elementu i mjestu stvaranja, preuzete su neke karakteristike slika renesansnih slikara Dubrovnika, pritom se najviše oslanjajući na kulturalno zajedništvo i kršćansku pripadnost. Polazište su

povijesna rješenja, pri čemu odnos prema tradiciji, uz prepoznavanje vrijednosti prošlih razdoblja, pretvara u vlastiti izraz. Prošlost je utkana u sadašnjost, a tema nije prepisana, nego preobražena novim shvaćanjem kroz suvremeni prikaz.

Zaokupljenost je na transcendentnom načinu manifestiranja na materijalni svijet te na tome da se prizorom oživi maštu promatrača. Za kršćansku misao svijet postoji jer ga je Bog stvorio ni iz čega svojom slobodnom odlukom, kao i čovjeka koji je najsavršenije biće u stvorenom svijetu. Kršćanska misao je bliska i pomirljiva s neoplatonističkom filozofijom. Najveći razum Demijurg predstavlja Dobro koje je Jedno (*Unum*). Ono je iznad samog bitka, iznad misli i iznad života. Predstavlja, u određenom smislu super - Dobro, ili nad - Dobro. Plotin drži da svijet proizlazi iz Jednoga. Razlikuje tri stupnja bitka: Jedno, Duh i Dušu. Po njemu je Duh ili Um prva emanacija Jednog, a iz Duha proizlazi Duša, kao najniži stupanj nadosjetilnog i most je prema osjetilnome. Za njega je Jedno prvo i nedjeljivo i sve nastaje emanacijom, to jest izlivanjem, izviranjem iz tog Jednog. Zastupa mišljenje kako je materijalni svijet u sebi dobar i nije plod pada, nego uzdignuća duše, koja promatrajući vječne modele, iz njih prima stvaralačku snagu. [14]

Na temelju tih promišljanja slike su svrstane u tri kategorije: nebesku, koju predstavljaju prizori Isusa (*Nebeski Jeruzalem, Krštenje Isusovo, Bičevanje Krista, Peta postaja križnog puta, Isusovo uznesenje, Golgota...*); posredničku, koju predstavljaju „posrednici“ ili „glasnici“ između nebeskog i zemaljskog (*Mojsije, Sv. Vlaho, Sv. Franjo, Sveti padre Pio...*) i zemaljsku, osjetilnu ili „osobnu“ (*Na morskoj pučini, Pjesma morskih dubina, U iščekivanju, Amfitrita u igri, Eros i Psiha...*).

Prva, nebeska kategorija započeta je *Krštenjem Isusovim*. Činom Kristova krštenja Isus poziva na promjenu načina življenja, umiranja prošlosti i prijašnjeg načina života, kako bi započeo novi. Dok se molio, „nebo se rastvorilo“, a taj izraz, znak je trajne i potpune komunikacije čovjeka s Bogom. Prema kršćanskoj ikonologiji na njega silazi Duh Sveti u obličju „goluba“.



Slika 3: *Krštenje Isusovo*

Sve ove poruke na prikazu sjedinjene su harmonijom svjetlosti, koja se spušta s neba od Boga Oca prema Sinu, dakle Svjetlo Života i svijetlo umjetnosti, svjetlo tvarno i svjetlo simbolično, kao zvijezda vodilja u razumijevanju svijeta. Prismo prijateljujući s Biblijom, u ovim se djelima Riječ pretvara u likovni izraz koji se rađa isključivo iz ljubavi kao duboke pokretačke emocije, pa kao takva postaje krucijalni svjedok ljudskog postojanja. Slijedeći renesansne uzore, stvara se igra svjetla i sjene s mekanim prijelazima između boja i tonova, suptilnom gradacijom od svjetlijih do tamnijih područja, dodavanjem bijele u postojeću boju.

Drugu cjelinu predstavljaju „posrednici“ ili „glasnici“ između nebeskog i zemaljskog. Oduvijek je čovjek želio iskoračiti iz svoje ograničenosti i uspostaviti izravni kontakt s Nebeskim. Biblija bilježi mnoštvo ljudi koji govore po nadahnuću, pozivajući se na Riječ Božju, koja se očituje transcendentnim i imanentnim. Takvi ljudi ulaze u poseban odnos s Bogom. U Starom Zavjetu to su proroci, ljudi relacije koji ostaju vjerni onom koji ih šalje i onima kojima su poslani, suosjećaju s njima i osjećaju razapetost između dviju stvarnosti. Često postaju znakom mučeništva, zbog protivljenja i neprihvatanja poruke. Takve duše poništavaju sebe i oslobađaju se svojeg mišljenja. Odbacuju cijelo svoje

znanje i postaju ne-mišljenje, jer više ne pripadaju samom sebi, nego su jedno s Bogom.

Sv. Franjo Asiški na svojem putu zajedništva s Raspetim, postaje prvi svetac obilježen Kristovim ranama, a Kristova muka smisao njegova života. Duboko uronjen u Boga, prihvaća apsolutno siromaštvo i posvećuje se propovijedanju Evanđelja Božjem puku. Predaja o sv. Franji Asiškom ističe svetčevu povezanost s prirodom. Njegov pogled na svemir je sakramentalan, on vidi Boga u svemu, iako niti čovjeka, niti svijet ne izjednačuje s Bogom. Ovakva misao srodna je pan-en-teizmu, a znači da je sve od Boga stvoreno i postoji po Bogu, ali ne izvan Njega, nego u Njemu. Bog i svijet nisu istovjetni, jer Bog nadilazi granice svijeta. [18]

Legende vezane uz njega, kao i osebnost njegova života, bile su umjetnicima bogata i vječna inspiracija. Kao i sv. Vlaho, koji je prema legendi, spasio Dubrovnik od mletačkih osvajača, koji su planirali napasti Grad i pripojiti ga svojem carstvu, pa stoga zauzima posebno mjesto u srcu Dubrovčana, ponaosob umjetnika.



Slika 4: Sv. Franjo propovijeda pticama



Slika 5: Sv. Vlaho

Nikad se u Dubrovniku ništa nije započinjalo, niti završavalo bez poziva sv. Vlahu. Stoljeća su Grad klesala i gradila, a kip sv. Vlahu zauzimao je svoja mjesta na zidinama, kulama, topovima, zvonima, novcu. Barjaci s njegovim likom oplovili su mora na dubrovačkim galijama, zlatari obilježavali svoje rukotvorine. Može se zasigurno reći kako je ovaj bradati starac jedini lik kojeg su stari Dubrovčani postavljali u grad da čuva narod svoj i dubrovačka proljeća za sva buduća stoljeća, kako je i opjevao Jakša Fiamengo u jednom katrenu pjesme *Dubrovačka proljeća*.

I na koncu, treća, zemaljska ili osjetilna kategorija temelji se na mitu i fantastiji, koji nalaze uporište u imaginaciji. Prenoseći se s generacije na generaciju, izraz su želje i unutarnje datosti čovjeka da se uklopi u svijet i nadiđe ga. Način su kontroliranja dubokih istina metafizičke stvarnosti i sadrže odbleske jedinog istinskog svjetla koji izvire iz Boga. U skladu s tim, svijet sirena može samo reflektirati temeljnu istinu – da se Bog utjelovio u vremenu i prostoru, u čovjeku i u njegovoj povijesti. Ljepotu i zaigranost vila, tih mističnih i tajanstvenih bića, opjevali su i neki renesansni autori, Držić, Hanibal Lucić, Petar Zoranić. Također, sirene nastale kistom u vlastitim slikama, borave u mitskoj zemlji na plavom kontinentu punom prekrasnih morskih dubina, otoka i kamenih litica. Prostorna određenja njihova svijeta može upoznati svatko tko se zaustavi pred platnom neobičnih likova. Premda na prvi pogled postoji velika razlika između ovostranog i onostranog, granice tih dvaju svjetova nestaju spoznajom usamljenost, melankolije, neizvjesnosti i ponekad radosti, svega onoga što proživljava čovjek današnjice. Vjerojatno će kod nekoga izazvati i nostalgiju za prošlošću, prevlašću prirode i njezinih zakona, želju za odsutnošću suvremene tehnologije, arhaičnosti i udaljenosti od današnjice, jer je „moderni“ čovjek umoran od buke, nervoze, žurbe, pa ga možda potaknu na buđenje, iskazivanja nove snage i drukčiji način djelovanja. One simbolično upućuju na putovanje ljudske duše, od zarobljenosti u materijalnom tijelu i vezanosti za pojavno i prolazno do konačnog oslobođenja i sjedinjenja s duhovnom prirodom.



Slika 6: *Na morskoj pučini*



Slika 7: *Pjesma morskih dubina*

Platon iznosi kako mitu nije do izricanja neke istine. On je korisna laž na riječima, ali takva da može izazvati istinu u duši, te da ozbiljno propitivanje o istinitosti mitske priče ne dolikuje umnu čovjeku. Za njega je mitski govor ipak prihvatljiv, unatoč neobrazloživosti i nedokazivosti, jer u vremenitom svijetu nemaju ništa bolje čime bi se vodili. Treba ga prihvatiti, ne razumom, nego cijelom dušom, i to ako u njoj izaziva nastrojenost primjerenu istini čovjeka kao smrtnog bića. [13]

5. Zaključak

Budući da se kroz umjetnost ogleda prošlost, iščitava sadašnjost i usmjerava prema budućnosti, umjetnik koji želi biti sudionik u stvaranju suvremene kulture u svjetlu evanđelja, mora djelovati tako da sačuva kršćanski identitet, koji se ogleda kroz njegov teološki nauk, a opet prožet novom kulturom društva i navještenja evanđelja.

Na osnovi takvih promišljanja, s vjerom u Istinu, kreće se u svijet transcendentnog, sa željom za obnovom koja bi u svijet umjetnosti unijela temeljnu poruku kršćanstva, kao i svijest o izvoru i smislu cjelokupnog umjetničkog stvaralaštva. Vlastitim izričajem, nastalim kao plodom slobode, stvoren je likovni jezik koji brižljivo čuva puninu doživljaja, stvarnost oblika i smisao samog djela.

Osnovni je cilj bio provesti analizu renesanse, prateći izdvojene trenutke nužnih i nezaobilaznih promjena, s naglaskom na slikarstvu, a težilo se traženju onog osobnog, intimnog doprinosa vidljivog u karakteru pojedinog slikarskog djela. I upravo kroz taj naglasak ostvaren je vlastiti slikarski ciklus, u kojem je vidljiva poveznica renesanse s vlastitim slikarstvom.

Uzor se pronalazi u klasičnoj antici i na to se razdoblje gleda kao na vrhunac čovjekovih stvaralačkih mogućnosti, postavlja ga se kao ideal, s ciljem humanističkog nadilaženja. Do ovog doba likovne su umjetnosti spadale među mehaničke vještine, dok u renesansi likovni umjetnik postaje priznat kao mislilac, a njegovo djelo izraz stvaralačkog duha. Unatoč prodoru sekularizacije, ona nije dokinula religioznost, traženje Boga se ne smiruje.

Napredovanjem empirijskih znanosti i neograničenog vjerovanja u materijalni progres kao rješenje ljudskih problema, događa se sve više znanosti, a sve manje religije, pri čemu se pojedina područja oslobađaju utjecaja Crkve, što se odrazilo i na umjetnost. Međutim, trajna potreba za onostranim, transcendentnim, neposrednim religioznim doživljajem ostaje iskonskom težnjom i potrebom suvremenog čovjeka, posebice umjetnika koji tako pronalazi način kako izraziti ono iskonsko u sebi.

Tijekom XX. stoljeća budi se čežnja za izgubljenom Božjom blizinom, a ona opet rađa unutarnji poticaj koji potiče na nova traganja, pa se religijska propitivanja ponovno aktualiziraju, a s njima i interes umjetnika za skriveno. Sada nisu u svojem tradicionalnom i konvencionalnom ruhu, nego u formi nove religioznosti, koja traži osobno religiozno iskustvo. Time je odnos umjetnika postao krajnje subjektivan, a takva umjetnost ne mora nužno predstavljati vjeru, ni tradiciju kršćanske zajednice, nego artikulira umjetnikov subjektivni doživljaj.

Zahvaljujući napretku znanosti, cijeli svijet je globalno povezan, pa se istovremeno, pedesetih godina, Crkva otvara modernoj umjetnosti. U Hrvatskoj se to događa zahvaljujući Ivi Dulčiću i njegovoj freski *Krist Kralj*, smještenoj u crkvi Gospe od Zdravlja u Splitu. Sakralni prizor oblikovao je modernim

likovnim jezikom u kojem su forma, boja, crtež, svjetlo, kao i rukopis, bili vjerni tumači teme i sadržaja. Otada, pa sve do današnjih dana, interes umjetnika za sakralne teme nije splasnuo. Predstavljanjem djela umjetnika renesansnoga sakralnog slikarstva nastojala se pronaći bliskost i povezanost renesansnih elemenata unutar vlastitog recentnog opusa. Prikazan je likovni izraz, temeljen na neposrednoj semantici boja i odnosa. Sve te kompozicije bogatih tonkih nijansi, mekih prijelaza boja, odaju unutarnji intimni impuls njihove harmonije. U potrazi i čežnji za Istinom prisutan je pokušaj da se vlastitim izrazom pronikne u Tajnu i usmjere misli promatrača prema Božanskoj stvarnosti.

Literatura

- [1] Alberti, L. B., Della pittura e della statua, Della Società Tipografica de Classici Italiani, Milano, 1804.
- [2] Čvrljak, K., Uvod u filozofiju renesanse, Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski Studiji, Zagreb, 2008.
- [3] Da Vinci, L., Traktat o slikarstvu. Knjižarsko preduzeće Bata, Beograd. 1988.
- [4] Đurić, V. J., Dubrovačka slikarska škola, Srpska akademija nauka, Beograd, 1963.
- [5] Grujić, N., Zlatno doba Dubrovnika, Reprezentativna stambena arhitektura, Muzejski prostor Zagreba i Dubrovnika, Zagreb, 1987.
- [6] Jeruzalemska Biblija, Stari i Novi Zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jerusalem“, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2003.
- [7] Karaman, A., Opća povijest umjetnosti, od prapovijesti do suvremenosti, udžbenik za II. razred gimnazije s dvogodišnjim programom likovne umjetnosti, Školska knjiga d.d., Zagreb, 2004.

- [8] Karaman, A., Slikarstvo u Dubrovniku od srednjeg vijeka do danas, Akademija likovnih umjetnosti, Široki Brijeg, 2007.
- [9] Kovač, K., Nikolaus Ragusinus und seine Zeit, Arhivalische Beitrage zur Geschichte der Malerei in Ragusa im XV. und der ersten Halfte des XVI. Jahrhunderts, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K., K. Zentralkommission fur Denkmalpflege, Bd XI., Wien, 1917.
- [10] Marković, V., Zlatno doba Dubrovnika, Slikarstvo, Muzejski prostor Zagreba i Dubrovnika, Zagreb, 1987.
- [11] Pelc, M., Renesansa, Povijest umjetnosti u Hrvatskoj, Naknada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2007.
- [12] Planić-Lončarić, M., Zlatno doba Dubrovnika, Organizacija prostora Urbanizam, Muzejski prostor Zagreba i Dubrovnika, Zagreb, 1987.
- [13] Platon, Država, Naklada Jurčić, Zagreb, 2009.
- [14] Plotin, Eneade, Književne novine, Beograd, 1984.
- [15] Prijatelj, K., Dubrovačko slikarstvo XV.-XVI. stoljeća, Zora, Zagreb, 1968.
- [16] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [17] Tokić, M., Broj u slikarstvu Nikole Božidarevića, izvorni članak UDK 511: 75/Božidarević., Filozofska istraživanja, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2007.
- [18] Torkington, D., Sv. Franjo Asiški - Prvenstvo ljubavi, Hrvatska provincija sv. Jeronima franjevac konventualaca, Zagreb, 2012.
- [19] Wolf, R. E.; Millen, R., Renesansa - Umjetnost u slici, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.

Mlinarević-Cvetković, A.

PRIKAZ BOGORODICE KROZ POVIJESNA RAZDOBLJA U SLIKARSTVU

Sažetak: U ovom se članku govori o raznolikosti u prikazu Bogorodice kroz povijesna razdoblja. Svako razdoblje donosi novi način prikaza Bogorodice, koji je rezultat više čimbenika od povijesnih, društvenih, političkih, vjerskih i umjetničkih. Analiza članka krenula je od najstarijeg prikaza u katakombama, preko Bogorodice kao ikone na prijestolju u srednjem vijeku, do diptiha koji su bili karakteristični za razdoblje renesanse, te svijetlosnih efekata u manirizmu i baroku. Posebno je naglašena važnost intimnog prikaza u XX. stoljeću. Članak završava osobnom poetikom na istoimenu temu, gdje se stvara raznolikost u prikazu u različitom vremenskom periodu.

Ključne riječi: Bogorodica u slikarstvu, sakralno slikarstvo, Madonna, intimno slikarstvo

Podatci o autorici: mr. art. Mlinarević-Cvetković, A[ndrijana], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti u Širokom Brijegu, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, BiH, andrijana.mlinareviccvetkovic@alu3.sum.ba

Mlinarević-Cvetković, A.

THE DEPICTION OF MADONNA IN FINE ART THROUGH DIFFERENT PERIODS

Abstract: In this article, it is spoken about the diversity in the depiction of the Madonna. Many through different historical periods. Each period brings a new way of depiction of Madonna, which is the result of different factors, from historical, social, political, religious to artistic. The article analysis starts from earliest depictions in catacombs, through the Madonna Ages, diptychs, which were a regular feature of Renaissance art, all until the Baroque and Mannerism which emphasized lighting sequences. In the 20th century, the importance of intimate depiction was highly emphasized. The article ends with the author's personal poetics on the same name theme where diversity in depiction through different periods is created.

Key words: Madonna in painting, sacral painting, Madonna, intimate painting

Author's data: Master of Art Mlinarević-Cvetković, A[ndrijana], University of Mostar, Academy of Fine Arts in Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, B&H, andrijana.mlinareviccvetkovic@alu3.sum.ba

1. Uvod

Od samih početaka čovjeka okupira tema Majke. Preko Venera u prapovijesnom razdoblju kao simbola plodnosti, totema, boginja, pa do samog lika Bogorodice. Čovjekova preokupacija Majkom, Ženom, Boginjom ili Bogorodicom potreba je da svoja saznanja, svoje želje, molitve i strahove prenese na nešto opipljivo, naslikano, oblikovano, nešto stvarno. Nešto što će mu biti kao relikvij pred kojim će se moliti ili osjećati neku vrstu zaštite ili utjehe. Bogorodica, Boga - rodila, Božica - Majka, u umjetnosti je nazvana Madonna. Kroz povijest, ona je simbol utjehe, vjere, čistoće, utočište. Izravna je veza s Bogom odnosno veza neba i zemlje, duhovne i materijalne dimenzije. Od samih početaka kršćanstva, uz Isusa, jedan je od najvažnijih motiva i nadahnuće umjetnicima sakralnih tema. Njegov lik kroz povijest poprimao je različit karakter ovisno o vremenu u kojem je nastao, situaciji u kojoj je umjetnik razvijao svoju umjetnost i umjetnikovom osobnom doživljaju.

Jedan od najranijih prikaza vezan je za katakombe u Rimu. Bogorodica je usmjerena prema Isusu, a Isus prema promatraču. U srednjem vijeku poštuju se pravila zlatnih pozadina, obrnutih ili okomitih kompozicija, poštuju se zakoni hijerarhije i sve to utječe na prikaz Bogorodice. Najčešće je prikazana na prijestolju, gdje je njen i Isusov odnos više teatralan, namješten, a više pozornosti usmjeravalo se na prijestolje i poštivanje srednjovjekovnih zakona nego na emocionalni suodnos Bogorodice i Djeteta. Na tim slikama često iz *horror vacui* potrebe, Bogorodica je popraćena pratnjom anđela, svetaca ili imućnog staleža. U romaničkim i gotičkim prikazima, uz sve navedeno, razliku vidimo i u izvedbi prijestolja koja poprimaju karakter razdoblja u kojem su nastala. Renesansa je razdoblje inteligentnog, samouvjerenog čovjeka, a umjetnik je univerzalan i shodno tome takav je i prikaz Bogorodice. Renesansnog čovjeka zanima dubina prostora, linearna perspektiva, koja je često uz interijer popraćena i krajolikom. Bogorodica u takvom prostoru djeluje kao Majka koja je zemaljska, bliska čovjeku. Manirizam donosi nove ideje,

nova pravila, jaki odnos svjetla i sjene. Scenografske kompozicije smještaju Bogorodicu u sasvim novi ambijent. Slike djeluju dinamično, pokrenuto, a boje živo i ekspresivno. Barokno vrijeme naslanja se na maniristička razmatranja, naglašavajući dijagonalu u kompoziciji, a dinamika i nemir vladaju u prikazu.

Umjetnici modernog doba s više pozornosti pristupaju samom liku Bogorodice nego svim popratnim sadržajima. Glavni naglasak je na liku, prenošenju emocije, kao i njihovim osobnim razmatranjima i umjetničkim idejama. Bogorodica postaje subjekt njihovih istraživanja, a preko teme zagovaraju svoje osobne preokupacije. Iz ovoga možemo zaključiti kako se Bogorodica kao motiv transformira kroz vrijeme, mijenjajući svoju okolinu, odjeću, lice, narav i karakter, ovisno o vremenu u kojem nastaje i o umjetnikovoj kreativnosti.

2. Prikaz Bogorodice kroz povijest

2.1 Katakombe

Jednim od najstarijih prikaza Bogorodice smatra se prikaz u Priscilininim katakombama u Rimu iz II. stoljeća. Kao i sve slike u katakombama i ova je imala simboličku funkciju i nije detaljno oslikana. [9] [1]



Slika 1: *Bogorodica*, II. stoljeće [9]

Slika prikazuje Bogorodicu koja doji novorođenog Isusa. Na slici je prisutna i muška figura, koja usmjerava prst prema zvijezdi simbolički pokazujući Isusovu važnost. Likovi međusobno ne komuniciraju, postavljeni su kao odvojene cijeline i usmjereni su prema promatraču. Samo je Bogorodičin pogled blago usmjeren prema Isusu.

2.2 Bogorodica kao ikona

Prve slike koje su prikazivale svece bile su ikone (od grčke riječi *eiko*, „slika“). Prikazivale su Krista ili Bogorodicu koji su bili na prijestolju ili u društvu svetaca. Ikone su bile predmet štovanja. Prikazivane su kao portreti i nastale su pod utjecajem grčorimskih portretnih slika. Ikone su nadahnjivale vjernike i smatrane su živim slikama s iscjeliteljskim moćima. Slikane su u okomitoj i obrnutoj perspektivi, a najčešće su imale zlatnu pozadinu, duge glave, bademaste oči i dugi uski nos.

Postoji malo očuvanih primjeraka jer su uništene od onih koji su smatrali kako vode u idolopoklonstvo. Očuvani primjerci potječu iz samostana sv. Katarine na brdu Sinaju u Egiptu. Jedna od sačuvanih je ikona *Bogorodice s Djetetom na prijestolju između svetaca i anđela* (slika 2).

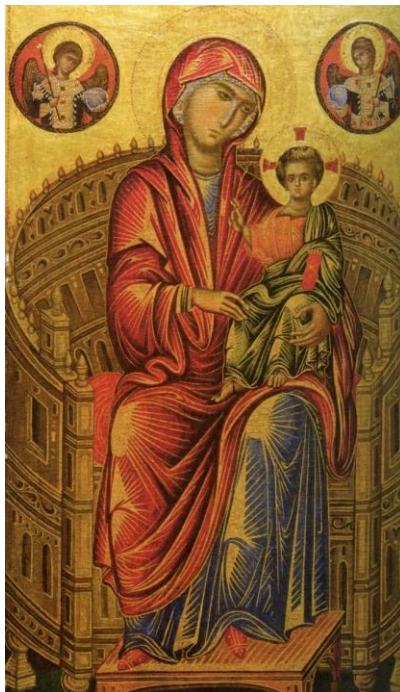


Slika 2: *Bogorodica na prijestolju s djetetom, između svetaca i anđela*, VI. stoljeće [1]

Ova slika nastala je krajem VI. stoljeća. Bogorodica i Dijete prikazani su nadnaravno velikima u odnosu na njihova tijela. Sjede na prijestolju s pogledima usmjerenim u stranu. S lijeve i desne strane uz Bogorodicu nalaze se sveci u raskošnoj odjeći i s križevima u ruci. Postavljeni su kao vojnici, zaštitnici Bogorodice, a njihov pogled usmjeren je prema promatraču. Iznad njih nalaze se anđeli pogleda usmjerenih k nebu. Anđeli imaju prozračne aureole, a svi ostali zlatne.

2.3 Utjecaj zapada na prikaz Bogorodice

Premda je naslikana krajem XIII. stoljeća, *Bogorodica na prijestolju* (slika 3) je djelo na kojem se vidi utjecaj zapada na bizantsku umjetnost. Ikone su imale svoja pravila i nisu se temeljile na umjetničkoj invenciji već na zanatskom majstorstvu. Utjecaj zapada vidljiv je na Bogorodičinim kretnjama naspram Isusa, kao i na crvenim medaljonima u kojima se nalaze anđeli jer je to bizantski oblik prikazivanja.



Slika 3: *Bogorodica na prijestolju*, XIII. stoljeće [1]

Na ovoj se slici Bogorodica nalazi u dinamičnoj pozi koju naglašavaju razigrani nabori draperije. Njeno lice je sjetno. Napredak bizantske umjetnosti vidljiv je na naborima odjeće koja je izvor svjetla i na kojoj je izraženo presijavanje te iste svjetlosti poput sunčevih niti. Lica su prirodna, blago osvijetljena i osjenčana. Ovakav način prikazivanja pri kojemu je naglašen sjaj i zračenje, pojavio se prvenstveno na ranokršćanskim mozaicima pa se ovakve slike na dasci smatraju estetskim pandanom mozaika. Ova slika upozorava na snažan pomak u odnosima dviju tradicija (zapadna umjetnost je počela davati nešto zauzvat nakon 600 godina posuđivanja od Bizanta). Bogorodica sjedi na prijestolju koje je u obliku elipse, a ono simulira raskošnu arhitekturu bizantskog razdoblja. Zrake svjetlosti na draperiji haljine protežu se i na prijestolje stvarajući zanimljivu iluziju dubine na slici. Aureole su gotovo nevidljive i uklopljene u zlatnu pozadinu. [1]

2.4 Bogorodica na prijestolju

U srednjem vijeku Bogorodica je najčešće slikana na prijestolju. Prijestolje je uvijek detaljno razrađeno i omogućavalo je uvid u slikarstvo Bizanta, romanike ili gotike. U XIII. stoljeću talijanski umjetnici u Toskani slikali su djela stvarajući poveznicu između rimske prošlosti i bizantske suvremenosti. Stvarali su naturalističke i monumentalne prizore. Firentinac Cimabue (XIII stoljeće), smatra se inovativnim umjetnikom. Naslikao je *Bogorodicu na prijestolju* (slika 4) visoku gotovo 4 metra i središte je vjerničke pobožnosti kao oltarna slika u crkvi sv. Trojstva u Firenci. Bogorodica na prijestolju sjedi s Djetetom koje je napravljeno od intarzirano (dekorativnog) drveta, koje se poput arhitekture uzdiže na najveću točku slike. Bogorodičinu važnost, osim prijestolja, naglašava i sjajna plava haljina, koju dodatno ističe zlatna pozadina. Bogorodica po zakonu hijerarhije i kadra zauzima najviše prostora na slici. Cimabue koristi linearne zlatne elemente i na taj način naglašava njeno dostojanstvo. Mreža zlatnih linija prirodno je raspoređena i prati Bogorodičin lik. Slika je monumentalna. Dijete Isus, svojom gestom i položajem tijela

podsjeca na odraslu osobu. Cijela kompozicija prožeta je zlatnim odsjajem i na taj način povezana je s bizantskom tradicijom dok u isto vrijeme donosi suvremeniji pristup rasprostiranju svijetlosti. [1]

Marijin pogled, kao i pogledi pojedinih anđela usmjereni su prema promatraču. Njeno lice prikazano je po istočnom kanonu: usko lice, duge oči, tanak nos i tuga u očima. Anđeli imaju ležerniji stav, gotovo da svojim laganim tijelima drže prijestolje bez osjećaja težine. Ispod prijestolja smješteni su sveci koji međusobno komuniciraju, gestikuliraju držeći papirus u rukama. Njihov prostor podsjeća na prostor kazališnih loža. Cijelo Bogorodičino prijestolje djeluje kao da je lišeno težine, čime je naglašena njena duhovna dimenzija.



Slika 4: Cimabue, *Bogorodica na prijestolju*, XIII. stoljeće [1]

Giorgio Vasari (talijanski slikar i arhitekt, poznat po biografiji talijanskih umjetnika) u svojoj knjizi *Životi najpoznatijih talijanskih slikara*, smatra Cimabuea umjetnikom: „koji je prvi dao svjetlost slikarstvu“. [7]

Uz Cimabuea, *Bogorodicu na prijestolju* (slika 5) naslikao je i njegov učenik Giotto, oko 1300. godine za crkvu Svih svetih u Firenci. Slika je visoka oko 3 metra. Tamno plava haljina Bogorodice odmah privlači pozornost gledatelja.

Giotto svoje likove kupa u svjetlu pa oni izranjaju kao kiparske forme. Prijestolje je odraz talijanske gotičke umjetnosti i prikazano je u obliku niše koja zatvara Bogorodicu s tri strane. Za razliku od Cimabuea, Giotto preklapa likove i na taj način stvara dubinu prostora. Anđeli stoje oko prijestolja čije je podnožje dekorirano različitim vrstama mramora. To je pokazatelj kako je Giotto poznavao sve vrste antičkih zidnih slika. [1]



Slika 5: Giotto, *Bogorodica na prijestolju*, XIV. stoljeće [1]

Bogorodica na prijestolju kao da je dio scenografije koju je sam Giotto scenirao. Kao da se radi o stvarnom događaju koji Giotto prepričava. Umjetnik jako pazi na važnost Bogorodice naglašavajući je vertikalama prijestolja koje je raskošno ukrašeno. Osim tamne haljine koristi i crvenu boju u unutrašnjim rubovima haljine koja se provlači ispod Isusove haljine pa sve do anđela u pozadini i na taj način povezuje sve likove u jednu cjelinu. Svaki detalj na slici usmjeren je k isticanju Bogorodice i Djeteta. Svi anđeli, kao i sveci u pozadini, svojim pogledom usmjereni su prema Bogorodici. Ljepota aureola, kao i njihova izvedba, pokazuju Giottovo razmišljanje o detaljima pomoću kojih određuje veličinu aureole naspram važnosti osobe na slici. Njihova boja stapa se sa zlatnom pozadinom, a pojedine aureole potpuno otvaraju formu i sjedinjuju se s pozadinom. [8]

2.5 Prikaz Bogorodice u razdoblju renesanse u obliku diptiha

Renesansno razdoblje donosi velike promjene u shvaćanju umjetnosti. Čovjek kao inteligentno biće razvija se istražuje i uči. Umjetnik postaje univerzalan. Zanimaju ga odnosi prostora i krajolika u daljini slike, odnosno perspektivna dubina. Razdoblje renesanse inspiraciju nalazi u grčkoj antici po kojoj je čovjek mjerilo svega. Hans Memling, njemački slikar koji je naslikao diptih *Bogorodica s Djetetom* (slika 6), na lijevom krilu smjestio je *Bogorodicu s Djetetom*, a na desnom naručitelja *Martina van Nieuwenhovea*.



Slika 6: Hans Memling, *Bogorodica s Djetetom*, lijevo krilo diptiha;
Martin van Nieuwenhovea, desno krilo diptiha, XV. stoljeće [1]

Na okviru diptiha stoji natpis o pokrovitelju, njegovoj dobi, a zlatni molitvenik kao i njegova odjeća govore o njegovom društvenom položaju. Iza naručitelja u vitraju nalazi se sv. Martin kao njegov zaštitnik. Naručitelj je položajem tijela usmjeren prema lijevom diptihu u kojem se nalazi Bogorodica. Na vitraju iza Bogorodice nalazi se obiteljski grb naručitelja, koji podrazumijeva Bogorodičinu posjetu naručiteljevu domu. Umjetnik je tu pretpostavku izrazio u zrcalu iza Bogorodice u kojem je smjestio njihove odraze. Martin na prikazanoj slici kleči, a slika je odraz njegove pobožnosti, samouvjerenosti i društvenog položaja. [1] Jean Fouquet, francuski slikar, kojeg je francuski kralj Karlo II imenovao dvorskim slikarom naslikao je *Bogorodicu s Djetetom* na desnom krilu, a naručitelja *Étienne Chevaliera* i sv. *Stjepana* na lijevom krilu (slika 7).



Slika 7: Jean Fouquet, *Étienne Chevalier i sv. Stjepan*, lijevo krilo diptiha; *Bogorodica s Djetetom*, desno krilo diptiha, XV. stoljeće [1]

Na njegovo slikarstvo, boju i sam pristup temi utjecali su nizozemski slikari. Fouquet je naslikao svog mecenu, koji je bio rizničar Karla VII. i njegovog zaštitnika sv. Stjepana pokraj Bogorodice s Djetetom. Mecenu slika u bogatom plaštu koji je postavljen krznom. Svetac i donator imaju karakteristične, individualne glave, a svetac u ruci drži kamen i knjigu svog mučeništva. Smješteni su u prostor koji je ukrašen mramornim pločicama na zidu i podu. Prostor karakteriziraju pilastri koji se povlače u daljinu i naglašavaju prostornost. Portreti su usmjereni prema Bogorodici čije je lice portret ljubavnice Karla VII., Agnes Sorel. Slika predstavlja uzor dvorske ljepote kako i priliči nebeskoj kraljici koja nosi krunu okružena korom anđela. Slikar suprotstavlja zemaljski i nebeski dio, a prostori su potpuno različiti. Duboki lijevi prostor razlikuje se od desnog unutar kojeg je sve organizirano kao trokut koji se sužava. Na slici se suprotstavljaju hladne boje Bogorodice i Djeteta, naspram živih boja anđela u crvenim i plavim tonovima. Umjetnika ne zanimaju tekture, osjećaji ni ekspresija slike. Fokusiran je najviše na geometrijsku organizaciju i racionalizam. [1]

2.6 Svjetlosni efekti u prikazu Bogorodice u manirizmu i baroku

Manirizam je izvedenica iz riječi *maniera*, što znači način ili stil. Manirizam se posebno temelji na dostignućima Rafaela i Michelangela. Umjetnici manirizma naglašavaju tehničku virtuoznost, učen izbor tema, lijepe likove i složene kompozicije. Manirizam je stil vrhunske rafiniranosti u kojem su naglašeni gracioznost, raznolikost i virtuoznost prikaza. Umjetnike ne zanima jasnoća i jedinstvo prikaza. Ne zanima ih ni ponavljanje antičkih oblika karakteristično za renesansu. Oni eksperimentiraju s proporcijama, idealnim tipom ljudskog lika, kao i s neobičnim kompozicijama. Zanima ih originalnost i osobni izričaj. El Greco, španjolski slikar, u svojim slikama pokazuje uzvišenu emocionalnost. [1] Njegove slike imaju neobične kompozicije s otvorenim gornjim dijelom slike koji promatračima razvija maštu kako bi sami vizualizirali što bi moglo biti iznad, na samom vrhu u duhovnoj dimenziji. Koristi jake boje i naglašene kontraste koje dodatno potenciraju njegovi izduženi likovi. Gotovo scenografski namještene kompozicije, uvode nas u nemirne forme koje se upravo odvijaju ispred naših očiju. Naslikao je *Bogorodicu s Djetetom sa sv. Martinom i sv. Agnezom* (slika 8). U središtu kompozicije dominira Bogorodica s Djetetom u rukama. Između njih stvorio je intiman trenutak u kojemu Bogorodica miluje Djetetovu ruku i potpuno mu je posvećena. Dijete Isus ima sjetan pogled, gotovo mio i razdragan Majčinim činom. U dnu slike nalazi se sv. Martina s palmom u ruci i lavom kojeg miluje. Uz nju nalazi se Agneza s janjetom u rukama. Svetice imaju pobožan pogled, uzvišen i dostojanstven, kao i anđeli uz Bogorodicu s lijeve i desne strane. Slika nema klasičnu aureolu nego otvoreno nebo u žutoj boji okruženo anđelima. Svježina boja, njihovi suodnosi, izdužena tijela, psihologija likova, dinamičnost kompozicije i svjetlosni efekti, toliko su privlačni i navode pogled da se kreće kompozicijom tražeći uporište. Dinamika konveksno konkavnih elemenata postignuta je snažnim odnosom svijetlih i tamnih nijansi iste boje. [4]



Slika 8: El Greco, *Bogorodica i Dijete sa sv. Martinom i sv. Agnezom*,
XVI. stoljeće [4]

Barok je dinamičan stil u umjetnosti XVII. stoljeća. Umjetnici baroka pokušavaju probuditi emocionalna stanja osjetilima, te sugestivnost koju postižu dramatičnim sredstvima. Obilježja baroka su veličanstvenost, osjetilna raskoš, emocionalnost, napetost, te povezanost različitih umjetnosti. [1]

Umjetnost baroka odlikuje dinamika, povezanost arhitekture, slikarstva i kiparstva u jedinstvenu cjelinu u kojoj se ne može jasno raspoznati gdje jedno počinje, a drugo završava. U baroknoj umjetnosti neobičnu igru svjetlosti njeguje i francuski slikar Georges de La Tour. U vjerskim motivima on dočarava svu nedokučivost kršćanske vjere, pomno izvodeći detalje s likovima koji uvijek u ruci drže izvor svjetla, najčešće svijeću.



Slika 9: Georges de La Tour, *Bogorodica sa sv. Anom*, XVII. stoljeće [11]

Bogorodica sa sv. Anom (slika 9) je intimna slika puna topline i senzibilitetom ispunjena u svakom detalju. Na prvi dojam siromašna je bojom i detaljima interijera, a za razliku od dosad navedenih slika prikazuje Bogorodicu u njenom gotovo najskromnijem izdanju, a s druge strane toplu i veličanstvenu u svojoj jednostavnosti. Duhovnu dimenziju naglasio je igrom svjetla. Sv. Ana rukom krije svijeću, izvor svjetla koji naglašava Isusovu glavu. Svjetlost se rasprostire od izvora, preko bebe Isusa, sv. Ane i zaustavlja se na Bogorodici. Ostatak slike je intiman i prožet mrakom koji polako ulazi u svaki lik na slici. Na taj su način dodatno istaknuti topli dijelovi slike. Mističnost trenutka, tišina i mir koji je postignut pokazuju jednu drugačiju i zanimljivu izvedbu Bogorodice pri čemu je svjetlo glavni izvor duhovnosti.

2.7. Intimni pristup prikazu Bogorodice

Umjetnici XIX. i XX. stoljeća imaju intimniji pristup u prikazu Bogorodice. Ranija razdoblja, kao i djela koja su nastala u tim razdobljima uveliko su ovisila o mnoštvu čimbenika. Politička situacija, naručitelj, atmosfera u kojoj umjetnik djeluje, utjecaji samog razdoblja i svih pravila ili „trendova“ koji su se nametali i kao takvi utjecali na prikaz Bogorodice. U XIX. i XX. stoljeću pristup umjetnika je gotovo profan. Nije ovisan o prostoru u kojem će djelo biti ili o narudžbi. U sklopu svog likovnog jezika umjetnik pristupa Bogorodici na intiman i osoban način, unoseći dio sebe i svojih trenutnih preokupacija u sam likovni izričaj.

Takav pristup temi ima Marc Chagall, ruski slikar. Njegova su djela poetska metafora ravnoteže između sna i stvarnosti. Mašte koja je nevidljivo učinila vidljivim, a time i stvarnim. Njegove slike su intimne i nesvjetovno naivne. Chagall je postizao harmoniju među stvarima koje se smatraju nepomirljivim suprotnostima kao nijedan drugi umjetnik XX. stoljeća. Za vrijeme holokausta, Chagall je naslikao mnoge religiozne prizore. Naslikao je *Bogorodicu sa sela* (slika 10) na kojoj ona nježno u naručju drži bebu Isusa. Madona ima obilježja njegove supruge Bele, a dijete njihove kćerke Ide. Autor je također prisutan na slici i vidimo ga kako odozgo ljubi Bogorodicu. Bogorodica je naslikana u dugoj bijeloj haljini s bijelim velom, i predstavlja vezu između neba i zemlje. [10]



Slika 10: Marc Chagall, *Bogorodica sa sela*, 1938.-1942. [11]

Simbol Bogorodičina dolaska je bijela, nadnaravno velika svijeća, koja obasjava cijelo selo. Boje se kreću u rasponu od crne na dnu, plave u sredini i zlatne na vrhu slike. Bogorodica se pojavljuje noću, sva u bijelom, kao spasiteljica crnog sela. Selo poput kugle predstavlja Chagallovo rodno selo Vitebsk. U središtu slike u plavom dijelu gdje bijeli oblaci prekrivaju tamne dijelove, nalaze se dva anđela. Jedan u bijelom, a drugi u plavom. Jedan drži trubu, a drugi ima sklopljene ruke. Iznad, na sunčevoj svjetlosti, nalaze se zemaljski i božanski likovi. S lijeva na desno su redom ljubavnik s buketom cvijeća, vol ili krava s violinom, anđeo i pjevač. Cijela slika odiše lirskim karakterom i zapravo je pjesma u boji. [10]



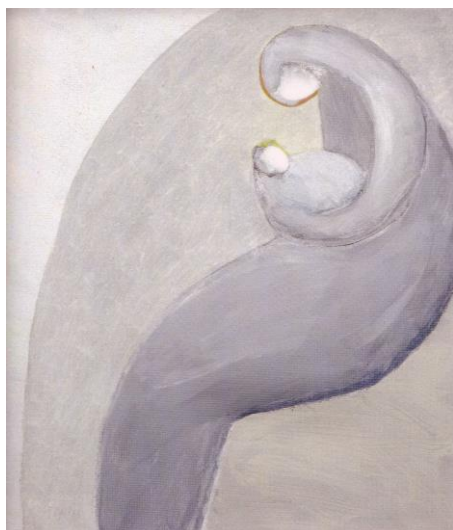
Slika 11: Egon Schiele, *Bogorodica*, 1908. [11]

Egon Schiele, austrijski slikar, naslikao je *Bogorodicu* (slika 11). Njegov odnos s majkom bio je dosta specifičan. Njeno neodobravanje njegovog stila života utjecalo je snažno na umjetnika. Njegove slike ne predstavljaju tradicionalnu ikonografiju i zauvijek će ostati nepoznanice. Schiele temi pristupa na subjektivan način. Majka (Bogorodica) umotana je u tamni ogrtač i iznad glave ima blijedu aureolu. U rukama drži dijete koje je potpuno osvijetljeno i svojom vizurom ostavlja snažan dojam na promatrača. Bogorodičine oči isijavaju svjetlo, a na slici može se uočiti hijerarhijsko razlikovanje uloge majke i djeteta. Između njih nema emocionalnog odnosa i više su nalik na dva portreta koji izvire iz tame i bez emocija bulje u prazno. Iako na slici prevladavaju topli narančasto-crveni tonovi, slika izaziva strah. Schieleovi kasniji komentari ostavili su mogućnost kako je on sebe već u pubertetu vidio kao svjetlost, a svoju majku kao puko utjelovljenje prirodnih sila. [5]



Slika 12: Pablo Picasso, *Bogorodica s Garlanda*, 1904. [11]

Bogorodica s Garlanda (slika 12) Pabla Picassa, nastala je prije Schieleove *Bogorodice* i na određeni način su usporedive. Obje zapravo ispoljavaju začahurenost forme. Picassova je toliko hermetična i plastična da se dobiva osjećaj kako pred nama stoji kiparsko djelo. Nastala je u Picassovoj modroj fazi koja je nastupila nakon ubojstva njegovog najboljeg prijatelja. Picasso je kroz umjetnost pokušavao razumjeti svijet, miriti se s njim, te ga na taj način prihvaćati. Modro razdoblje bila je posljedica prijateljeve smrti. Plava boja je simbol tuge i boli, a sam izbor boje samostalno je stilsko sredstvo. Boja je postala prvi i nepogrešivi zaštitni znak njegove umjetnosti. [6] Slika djeluje subjektivno i naglašeno emocionalno. Bogorodica i Dijete imaju blizak odnos. Dijete dodiruje Bogorodičine usne dok ga ona ljubi. Bogorodica se uzdiže središtem slike i nema aureolu. Njen uskovitlani veo poput kiparskih formi potpuno dominira slikom koja odiše tugom. Picasso svoju osobnu bol prikazuje preko motiva Bogorodice i Djeteta.

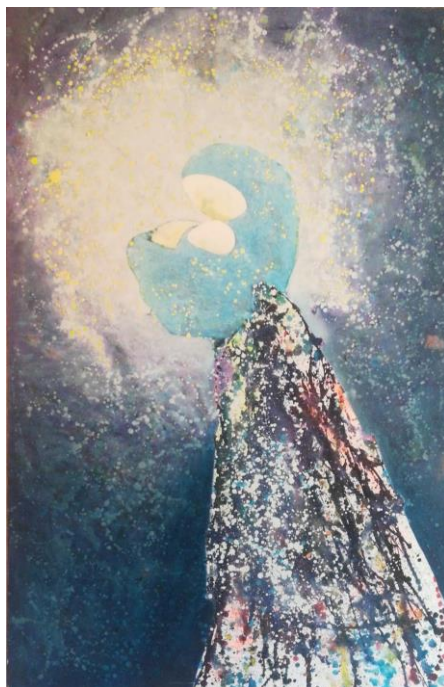


Slika 13: Silva Radić, *Rođenje*, 2008. [2]

Motiv Bogorodice s Djetetom (slika 13) utjelovila je slikarica Silva Radić u slici pod nazivom *Rođenje*. Bogorodica zauzima desni dio slike, savijenim tijelom stvara štit koji se izvija i širi završavajući preko njene ruke na glavi Djeteta. Položaj njihovih tijela prati dijagonala koja ih odvaja od čiste bijele plohe i ograničava u njihovom prostoru, stvarajući intiman odnos. Njihove glave su potpuno apstrahirane, istaknute bijelom bojom i blago naglašene malo tamnijom lazurrom. Aureole su svedene na igru linija u žutoj i narančastoj boji, koje konturiraju njihova lica i stvaraju titraj, komunikaciju između njihovih lica. Iako je slika monokromatska, titranje nijansi izraženo je i harmonično. Nijanse stvaraju nježnu igru formi koje su svojim oblikom razdvojene, a bojom spojene. Bogorodica na ovoj slici gotovo je svedena na simbol. Sama autorica u knjizi *Simbolika crteža*, odnoseći se na simbol kaže: „...Njegova vrijednost je svijest o rađanju i postojanju, zaživljavanju, održavanju i kvaliteti cjelokupnog značenja, a to je u suštini cijeli čovjekov život. Jednostavnost, čistoća i prepoznatljivost i dalje ostaju uočljivima, ali u službi cilja, a cilj je jednostavnost jednog Bića. To Biće postaje Znak. Njega je fizičkim raščlanjivanjem vrlo lako iščitati po pojedinim dijelovima od kojih se sastoji, ali njegova forma, odnosno konačan oblik, ostaje zagonetkom. Kao što je i Ljubav...“ [3]

3. Intiman pristup motivu Bogorodice u osobnom izrazu

Slika *Bogorodica* u osobnom izrazu nastala je 2005. godine na poslijediplomskom studiju. Na slici 14 dominira silueta Bogorodice koja u svojim rukama drži malog Isusa. Između njih je emocionalna veza izražena emotivnim poljupcem.



Slika 14: *Bogorodica*, 2005.

Njihova lica nemaju karakterne linije koje su svjesno izostavljene u želji da karakter lica ne naruši ideju prizora. Lica su im stopljena u jedinstvu izvan pojavne dimenzije u imaginarnom jedinstvu prostora i trenutka u kojem postoje samo oni i njihov odnos. Jedinstvo između njih pokušalo se izraziti na duhovnoj i emocionalnoj razini, popraćeno i ukrašeno mnoštvom zvijezda protkanih prašinom dok izranjaju iz dubokih plavih tonova. Među njima vlada mir, trenutak pripada samo njima, zaustavljen u vremenu i prostoru. Donji dio Bogorodičine haljine vizualno simbolizira težinu i breme koje je nosila kao Majka u zemaljskom životu. Gornji dio slike potpuno se suprotstavlja donjem

ističući duhovnu dimenziju. Prožet je prozračnim plavim nijansama, a u samom središtu, nepravilnim oblikom, proteže se prozirna bijela prašina koja isijava svjetlo prožimajući se s licima majke i djeteta. Na taj način naglašen je trenutak ljubavi između Majke i Sina. Aureola satkana od bijele prašine potpuno je slobodna, nepravilna i prozračna.



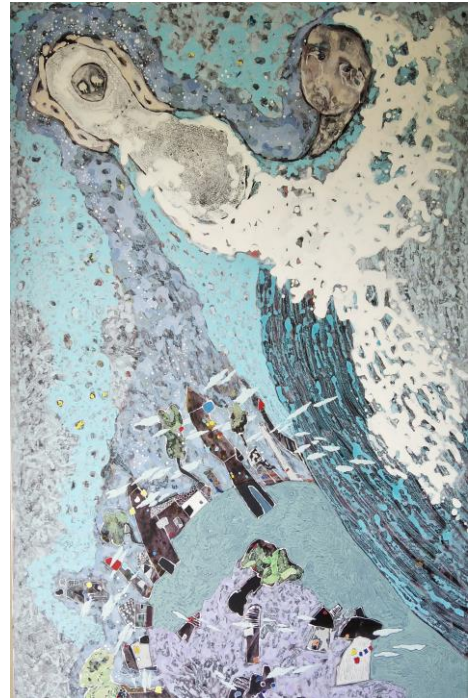
Slika 15: *Bogorodica s ivančicama i anđelima*, 2018.

Bogorodica s ivančicama i anđelima (slika 15), nastala je kao idejno rješenje za sakralni prostor 2018. godine. Slika ima bajkovit izričaj i Bogorodica je prikazana na poetičan način kao Majka svih ljudi. Okupana cvijećem i anđelima zauzima središnji dio slike nježno milujući svoga sina kojega čvrsto stišće u naručju. Blizak kontakt je ostvaren nježnim naslanjanjem Bogorodičine glave na Isusovu. Njihova aureola protkana je cvijećem u obliku zvijezde koju nježno drže anđeli kupajući ih tim istim cvijećem. Anđeli su u polusnu, naslanjaju se i spavaju na Bogorodičinoj aureoli. Obučeni su u nježne bijele haljine, imaju prozračna krila, a njihove aureole su titraji svjetla. Bogorodica je obučena u bijelu haljinu čija tekstura je postignuta otiskivanjem bojom premazanih,

tradicionalnih ručnih vezova. Uz bijelu haljinu prikazan je i nježno bijeli plašt, tonom blizak apstraktnoj pozadini. Pozadina je prozračno svijetla i simbolizira njihov svemir, jedinstveni prostor u kojemu postoje samo oni i sanjaju ono što žele. Cijela pozadina ispunjena je titrajućim zvijezdama svijetlo plavih nijansi. U prvom planu naslikane su velike ivančice kao simboli čiste ljubavi. One se također ponavljaju i pojavljuju u obliku aureola majke i djeteta. Cvijeće stvara sponu između opipljivog i astralnog svijeta.



Slika 16: *Ljubav*, 2021.



Slika 17: *Bogorodica sa sela*, 2021.

Slika *Ljubav* (slika 16) nastala je kao likovna igra s kćerkom Magdalenom (7. godina) koja je spontano i neopterećeno kako samo djeca znaju, naslikala podlogu i prateći sadržaj. Nakon toga se pristupilo slikanju likova Bogorodice i Djeteta. Pokušalo se povezati dječje spontano stvaralaštvo s osobnim izrazom, kako bi se stvorila jedna estetski i poetski zanimljiva kombinacija dva različita izraza koja se na određenoj razini sinergijski stapaju u jedinstvenu i povezanu cjelinu.

Slika Bogorodica sa sela (slika 17) inspirirana je istoimenom Chagallovom slikom (slika 10). Nadnaravne figure Bogorodice i djeteta dominiraju slikom stvarajući uzlaznu vertikalnu zaustavljenu u silueti Djeteta koje Bogorodica pokazuje cijelom svijetu. Svijet je predstavljen kao malo selo u lijevom kutu slike. Na slici dominiraju titraste nijanse plave boje koje se preko Bogorodice i Djeteta spuštaju do sela. Bogorodica i Dijete povezani su bijelim nijansama kako bi se naglasila duhovna dimenzija slike. Slike 14, 15, 16, 17, nastale su u različitom vremenskom intervalu i kao takve odražavaju osobne okupacije u tom periodu. Nit koja ih povezuje je titrasto slikarstvo, a različitost možemo tražiti u kompoziciji, načinu prikazivanja likova, atmosferi na slici, kao i navedenim osobnim okupacijama u trenutku u kojem su nastale. Samim tim htjela se naglasiti različitost pristupa obradi teme u osobnoj poetici u danom trenutku, kao i kontinuirani interes za navedenu temu.

4. Zaključak

U ovom članku obrađena je tema *Raznolikost prikaza Bogorodice kroz povijesna razdoblja u slikarstvu*, počevši s jednim od najstarijih prikaza u rimskim katakombama. Slijed se nastavio kroz različita povijesna razdoblja od srednjeg vijeka do modernih autora XX. stoljeća. U raznolikosti prikaza zanimljivu ulogu imaju diptisi u renesansnom razdoblju na kojima su suprotstavljeni nebo i zemlja - duhovno i materijalno. Izdvojena je i igra svjetlom u razdobljima manirizma i baroka. Svjetlo je oduvijek imalo važnu ulogu u sakralnim prikazima jer stvara duhovan ugođaj, a slikari manirizma i baroka njime su stvarali scenografske efekte. Pozornost je posvećena i umjetnicima kraja XIX. i početka XX. stoljeća. Njihovi prikazi Bogorodice uveliko se razlikuju od prethodnih razdoblja po intimnim prikazima u kojima njihov osobni život i životne preokupacije zauzimaju važnu ulogu u interpretaciji. Često su umjesto Bogorodičina imaginarnog portreta, umjetnici slikali portrete bliskih osoba podižući ih na razinu ikona.

U trećoj točki pod nazivom *Intiman pristup u osobnom izrazu* obrazložena je i osobna poetika u prikazu Bogorodice utemeljena na osobnom, infantilnom i naglašenom emotivnom poimanju i pristupanju spomenutoj temi kroz suvremeni slikarski pristup. U budućim detaljnijim istraživanjima obrađene teme naglasila bi se važnost likovnog prikaza Bogorodice u infantilnom izrazu i njeno približavanje dječjem uzrastu. Istraživanja bi uključila i organiziranje likovnih radionica za mlađe školske uzraste, čime bi se otvorile mogućnosti interakcije umjetnika i djece u namjeri približavanja različitosti poimanja i interpretiranja teme. Takav pristup bio bi platforma za nova detaljna istraživanja u pravcu približavanja sakralne tematike predškolskom i ranom školskom uzrastu.

Literatura

- [1] Davies, P. J. E., Denny, W. B., Hofrichter, F. F., Jacobs, J., Roberts, A. M., Simon, D. L., Jansonova povijest umjetnosti, prema sedmom američkom izdanju, Stanek d.o.o., Varaždin, 2008.
- [2] Jozić, M., Špoljarić, S., Svjetlo Božića, Božić u djelima hrvatskih likovnih umjetnika, katalog izložbe, Muzej Mimara, Zagreb, 2009.
- [3] Radić, S., Simbolika crteža, monografija, Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Mostaru, Široki Brijeg, 2017.
- [4] Scholz-Hansel, M., El Greco, Taschen, Europapress holding d.o.o., Zagreb, 2007.
- [5] Steiner, R., Egon Schiele, Taschen, Europapress holding d.o.o., Zagreb, 2007.
- [6] Walther, F. I., Pablo Picasso, Taschen, Europapress holding d.o.o., Zagreb, 2007.
- [7] <https://hr.wikipedia.org/wiki/Cimabue>
- [8] <https://hrv.mainstreetartisans.com/4114476-the-best-pictures-of-giotto-di-bondone>

- [9] [www.bitno.net/Likovna umjetnost/](http://www.bitno.net/Likovna_umjetnost/) Osam najstarijih prikaza Blažene Djevice Marije
- [10] www.museothyssen.org_The Madonna of the Village – Chagall
- [11] www.pinterest.com/categories/art

Stojaković, D.

TRANSCENDENTNO U SUVREMENOJ LIKOVNOJ UMJETNOSTI – UMJETNIK IZMEĐU RELIGIOZNE I SAKRALNE UMJETNOSTI

Sažetak: Transcendentnost u suvremenoj umjetnosti u kontekstu religiozne i sakralne umjetnosti otvara mogućnost izražavanja emocijom, gestom, tradicionalnim i suvremenim materijalima, a sve prema neiscrpnom izvoru ideja. Umjetnik stoga u suvremenu religioznu umjetnost unosi osobni doživljaj i emociju izražavajući ju kroz bogati jezik simbola i simbolike općenito prepoznajući transcendentnog Boga kao *Logos*. Religiozna umjetnost umjetnikov je osobni doživljaj i razmatranje o transcendentnome dok u kontekstu sakralne umjetnosti tomu biva pridružena i otajstvenost samog liturgijskog čina i stvaranje djela u plemenitom služenju.

Ključne riječi: transcendentnost, religiozno, sakralno, *Logos*, suvremena umjetnost

Podatci o autoru: mag. kiparstva Stojaković, D[rago], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, drago.stojakovic@alu3.sum.ba

Stojaković, D.

TRANSCENDENTAL IN MODERN ARTS – AN ARTIST BETWEEN RELIGIOUS AND SACRAL ART

Abstract: Transcendental in modern art in the context of sacral art opens up the possibilities of expressing emotions and gesture, with traditional and modern materials all towards to unwearying source of ideas. Therefore the artists puts a personal touch and emotions in modern religious art, expressing it through the rich language of symbols and symbolism generally recognizing transcendental God as *Logos*. Religious art is the artist's personal experience and deliberation about the transcendental while in the context of sacral art this is accompanied by the mystery of the liturgical act and the creation of the piece in a noble service.

Key words: transcendental, religious, sacral, *Logos*, modern art

Author's data: Master of sculpture Stojaković, D[rago], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, drago.stojakovic@alu3.sum.ba

1. Uvod

Sam pojam transcendentnosti dakako je iznad granica svijesti i staviti ga u kontekst likovne umjetnosti predstavlja na prvi pogled, svojevrsni oksimoron koji pak, ako sagledamo iz druge perspektive itekako dobiva smisao u pojmu suvremenog likovnog izričaja. Suvremena likovnost oslanja se na doživljaj, osjećaj i emociju kao sastavnice likovnog djela i time se odmiče iz prepoznatljivo vizualne prema filozofskom poimanju teme.

Stavljanjem tog pogleda u kontekst sakralne umjetnosti suvremeni izričaj dobiva itekakav smisao jer teži prenijeti apstraktni pojam Boga.

Ako pogledamo u biblijske slike o Bogu zasigurno ćemo naći na niz arhetipova kako bi Bog trebao izgledati, a doživljaj prikaza Boga možemo pratiti kroz povijest umjetnosti, no on se uglavnom svodi na pokušaj materijalizacije pojma Boga kroz simbol oca ili kao nekakvu prirodnu pojavu.

Bog se u Bibliji ne prikazuje u materijalnom obliku već se njegovo djelovanje materijalizira u raznim oblicima; U knjizi postanka kao Duh Božji koji lebdi nad vodama, lagani povjetarac koji dolazi Iliji nakon snažne oluje i grmljavine, anđeo Zatornik koji kao Božji glasnik ubija prvorođenu egipatsku djecu, golubica na Kristovom krštenju, glas koji se čuje kroz oblake i u konačnici kroz božansku osobu Krista. Sve su to slike koje su poslužile umjetnicima kao likovna inspiracija no jedna riječ zapravo možda najbliže označava pojam Boga, ona je upravo opis transcendentnosti i teškoće opisivanja Boga a to je Riječ (grč. *Logos*).

2. Ikonologija i *Logos*

Marina Vicelja-Matijašić u poglavlju *Nova ikonologija* govoreći o dinamičkom promatranju slike, ističući revizionističku povijest umjetnosti SAD-a, navodi: „Nove će se perspektive razviti na tragu razmišljanja o različitim odnosima: ikonografije i ikonologije, ikonologije i povijesti umjetnosti te, ponajprije,

ikonologije i ostalih disciplina koje temelje svoja istraživanja na „slici“, a polazeći od etimologije naziva *eikon* i *logos*, znanost o slici. Ikonologija je dakle istraživanje *logosa* (riječi, ideja, diskutrsa) „slike“ (prikaza, predodžbe, provoda, fantazme, simulakruma). [7]

Logos je grčka riječ iznimno bogata svojim značenjem koja su se kroz tijek vremena sve više proširivala stoga ga je teško sažeti ali u osnovi on bi predstavljao riječ, ideju, razlog, smisao i dr. Vjerojatno zato ovu riječ evanđelist Ivan uzima kada u svom proslavu evanđelja opisuje transcendentnog Boga upravo riječju *Logos*; Riječ – Smisao, Ideja, Razlog. U početku bijaše *Logos*, i *Logos* bijaše u Boga i Bog bijaše *Logos*. Po *Logosu* sve postade i bez njega ne postade ništa. U prijevodu Biblije na latinski *Logos* postaje *Verbum* (Riječ). Dakako, riječ ne može postojati sama za sebe, iza riječi stoji netko tko u je izgovorio, a ova Riječ ima stvaralački karakter jer po njoj sve postaje.

Upravo je pojam *Logosa* za teologe i filozofe itekako zanimljiv i širok no za umjetnike on je nešto što se u naravi odvaja od onog prepoznatljivog, on je apstraktan. S druge strane on otvara neviđen spektar slobode likovnog izražaja dokle god prenosi iskrenu emociju umjetnika prema onome što nastoji prikazati. To je izvrsno objašnjeno u Musićevoj knjizi *Može li transcendentni Bog biti osoba*: „Budući da je čista slika transcencije, Bog je za Jaspersa također pojmovno neodrediv. O njemu se ne može govoriti jednoznačno kao što je to slučaj s ograničenim i uvjetovanim, inače bismo ga učinili jednim od običnih bića u svijetu. Također se o njemu ne može govoriti ni višeznačno jer tada neizmerno ne bi moglo poslužiti kao obzor ograničenoga niti se pojaviti na njegovoj granici. U govoru o Bogu moguća je samo negativna odredba; ne može mu se pridati nikakav pridjevak jer je on bitak izvan svih rodova i vrsta bića na koje je jedino moguće primijeniti kategorije ljudskog mišljenja. To međutim ne znači da Bog ne postoji ili da se o njemu treba šutjeti. Naprotiv, za Jaspersa je Božje postojanje sigurnije od postojanja bilo kojeg opipljivog predmeta. Njegova nedvojbenost nije u znanju nego u prisutnosti egzistencije (slobode): nedvojbenost čovjekove slobode u sebi sadrži nedvojbenost

Božjega bića. Samo čovjeku koji ne doživljuje čudo vlastitog bića, što se najzornije očituje u ljudskoj slobodi, nije potreban nikakav odnos prema Bogu. Iskreni tragalac za istinom ne zadovoljava se skeptičnim stavom koji o Bogu ništa niti tvrdi niti niječe. Pronalazak Boga za Jaspersa je vrhunac svake filozofije i to daje oslonac te otvara slobodan prostor za samoostvarenje egzistencije: *Oslonac jest jedino to Jedno, transcendencija, Bog*. [3]

Polazište likovnog djela jest ideja: „*Ideja dolazi od grčkog glagola vidjeti i često se povezuje s pojmom eidolon (vidljiva slika) koja je od osnovne važnosti za drevnu optiku i teoriju percepcije.*“ [2]

U kontekstu suvremene umjetnosti simbol stoga preuzima ulogu govora iznad onog pojavnoga. Govorom simbola mi se zapravo udaljavamo od opisnog, a idemo prema naravi stvari, onom bitnome. Simbol je stoga likovni govor o transcendentnome.

3. Prikaz transcendentnoga u suvremenoj likovnoj umjetnosti

Likovnost je u svojim osnovnim elementima itekako bogata simbolima. Može se govoriti o simbolici boje, crte, oblika i načina oblikovanja. I sam potez odraz je emocije, ekspresija. U kiparstvu, ali i u drugim granama likovne umjetnosti, to je i potez, način oblikovanja forme, gesta, a u konačnici i privid materije u transparentnim materijalima čime rad vizualno postoji na granici pojavnosti, ili pak aludira na nastavak forme u drugoj dimenziji, iznad pojavnosti.

Transcendentnom stoga odgovara svaki umjetnički stil koji se oslanja na emociju, gestu i utjecaj oblika, materijala i boje na doživljaj promatrača. Ovdje se otvara cijeli niz likovnih izričaja, posebice apstraktni ekspresionizam. Utjecaj boje i geste na promatrača zasigurno izaziva emociju koju ponekad ni sam promatrač ne može objasniti. Primjer Rothkova odnosa prema prikazu transcendentnoga utoliko je savršen jer je lišen prepoznatljivosti i oslanja se u potpunosti na emociju (Rothko je bio Židov). Vrhunac njegova odnosa s duhovnim, ali i osobnog razmatranja, je Rothkova kapela u Houstonu (SAD)

gdje je crnina odraz osobnog ulaska u sebe, razmatranja, promišljanja i meditacije i traženje smisla u beskonačnosti crnoga. Kapela nije religijski određena i upravo služi tome da svatko tko uđe u nju zaviri u svoju nutrinu.



Slika 1: Kapela *Rothko*, Huston [11]

Na ovu temu o utjecaju tamnoga, crnoga, doktorsku disertaciju obranio je i Josip Mijić upravo pod naslovom *Tmasto i materijalno u vizualizaciji transcendentnog u sakralnom slikarstvu*. Mijić govori kako je upravo Bog iznad svjetlosti koja je jedna vrsta emanacije i pripada ovom svijetu, vizualizira se. Otajstvo Božanstva stoga ostaje skriveno i sveprisutno u crnome. Zanimljivo je ovdje povući paralelu sa *Logosom* jer upravo razmišljajući o postanku, prvoj materijalizaciji Boga, Mijić na sliku stavlja trag svjetlosti koja probija iz tame, početak, polazište - prvu točku. Ovdje dolazimo do jednog drugačijeg prikaza transcendentnoga, a to je svjetlost, sjaj – zlato. Zlatna boja gotovo da je bila službena i općeprihvaćena boja liturgije sve do kraja srednjeg vijeka te je, kako znakovito navodi Ivica Žižić, zlato „pokrov“ božanskoga i „otkriće“ svetoga. Zlatna boja bila je simbol vječne slave, nebeskog raja. Ona je bila boja haljine svetaca, aureola i označavala je ono najuzvišenije.

Uporaba zlata ponovno se aktualizira tijekom baroka kada ono postaje i pretežito dekorativni element stavljajući pritom svoju duboku simboliku u mistici u drugi plan.



Slika 2: Josip Mijić, *Genesis* [12]

Suvremeni autori ponovno prihvaćaju zlatnu boju kojoj daju ponovni duhovni smisao. To smo mogli vidjeti i na odličnoj izložbi koja je 2012. upriličena u bečkom Gornjem Belvedereu gdje je predstavljeno 200 poznatih i manje poznatih suvremenih autora s radovima u zlatu kao i onih starih radova (jedan od radova datira iz 2. st. pr. Kr.). Istina, zlato u sakralnoj umjetnosti ne predstavlja samu vrijednost čistog zlata, svetost se ne mjeri u količini pravog zlata i taj način gledanja na zlato posebno je ironizirao Yves Klein u svom *Ritualu*. Zlato prije svega simbolizira uzvišenost, čast i svetost. Zbog uzvišenosti liturgijskog čina crkva koristi upravo zlatne predmete, ne da bi pokazala svoju raskoš već da bi očitovala važnost i veličinu božanskog. Suvremena sakralna umjetnost ponovno može prihvatiti zlato kao izraz i odraz transcendentnosti.

Važnost geste kao osobnog promišljanja i meditacije usmjerene prema transcendentnome očitovala se prilikom posjeta izložbi Borisa Demura 2013.

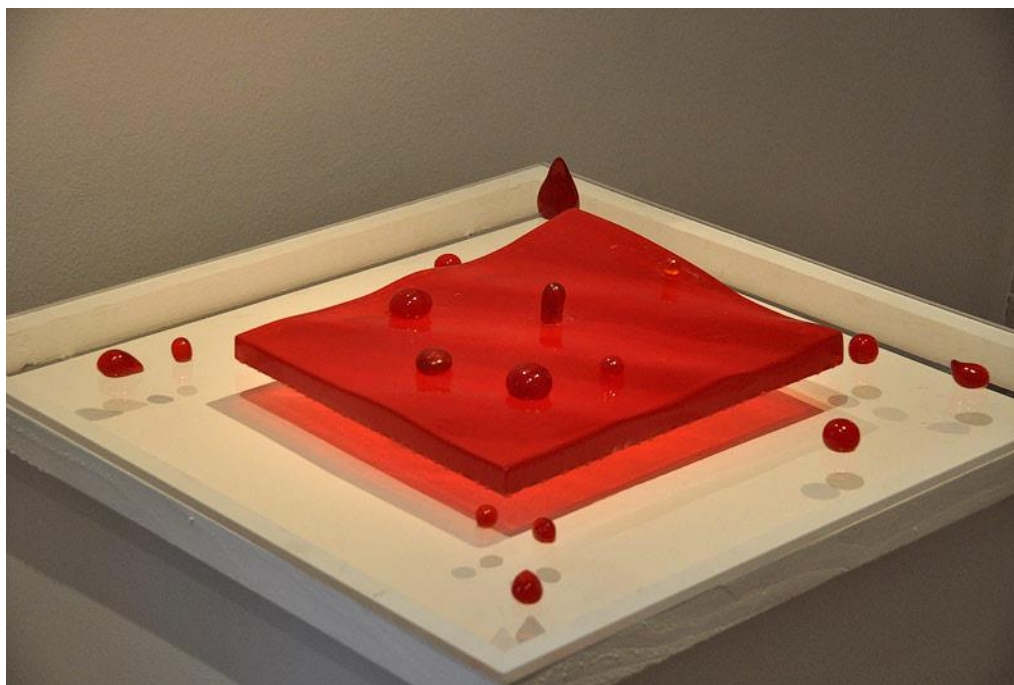
godine u Umjetničkom Paviljonu u Zagrebu pod nazivom *Spiralno putovanje*. Već pri samom ulazu bili bi obuzeti snagom doživljaja velikih platana na kojima su dominirale spirale izvedene određenom gestom ili ostavljanjem traga. Čest početak, izvor spirale, jest znak križa. I bez naziva, opisa djela ili ikakvih prethodnih znanja bili bi pod dojmom samih djela i prostora u kojem su izložena. Izložbu nadopunjuju video zapisi nastanka nekih djela gdje upravo posjetitelj može vidjeti sam proces nastanka te kako gesta ima itekakav značaj u likovnosti i duhovnosti.



Slika 3: Boris Demur, *Spiralno putovanje* [13]

Ono što u suvremenom izričaju može predstavljati određeni problem upravo je taj osobni doživljaj često lišen svake prepoznatljivosti. W. J. T. Mitchell u svojoj knjizi *Ikonologija* u poglavlju *Oslikavanje nevidljivoga* donosi zanimljiv i skeptičan pogled Marka Twaina o platnu Guida Renija s Beatricom Cenci koji tvrdi kako je „dobar i jasan natpis na povijesnoj slici, radi tumačenja, vrijedi koliko i tona značajnog držanja i izražaja“. Citirajući Twaina nastavlja: „U Rimu, ljudi nježne, sućutne naravi zastaju i plaču pred slavnom Beatricom Cenci na dan prije smaknuća. To pokazuje, šta može učiniti natpis. Kad ne bismo poznavali sliku, gledali bismo je bez ganutosti i rekli: *Mlada djevojka s hunjavicom; mlada djevojka s glavom u nekoj vreći.*“ No ona dalje postavlja pitanje koliko bi sam natpis bio vrijedan bez crteža Guida Renija. [2]

U konačnici, kiparska forma, uz gestu nudi još jednu mogućnost prikaza transcendentnosti, a to je transparentnost. Suvremeni materijali stoga otvaraju cijeli niz mogućnosti autorima da u tri dimenzije, materijalom pokažu ono što je iznad materije. Staklo, epoksidne smole i ostali polimerni materijali tako su svoje mjesto pronašli u suvremenom likovnom izričaju. Upravo spoj geste i transparentnosti, suvremenih materijala i težnju ka transcendentnosti možemo prepoznati u radovima Kuzme Kovačića. Gesta kao težnja ka uzvišenom, ili bolje rečeno prikazu odraza sjene postojanja, prikazana je u radu *Iz katakombi* dok transparentnost u materijalu Kovačić koristi u *Propovjedi sv. Antuna ribama u Riminiju* ili u *Evo se more znoji krvavim znojem*, gdje autor koristi poliester ili pak u djelu *Život sv. Franje Asiškog*, gdje je staklo gradbeni element.

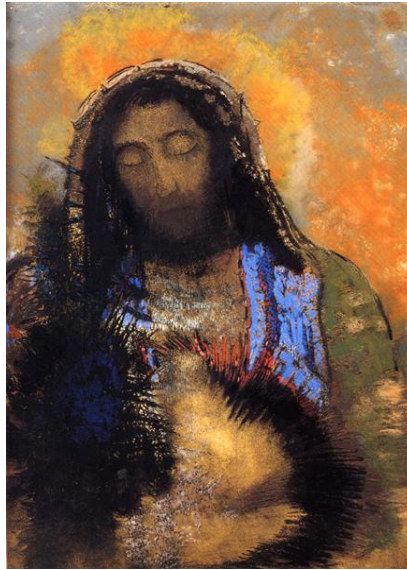


Slika 4: Kuzma Kovačić, *Evo se more znoji krvavim znojem* [14]

Možemo stoga zaključiti kako suvremena likovna umjetnost otvara potpuno nova vrata u religijskoj i sakralnoj umjetnosti dajući joj mogućnost da, lišena pripovijedanja, govori isključivo doživljajem.

4. Suvremena sakralna i religiozna umjetnost; odnos prema liturgiji

Ive Šimat Banov zanimljivo započinje svoj članak kada piše o razlici između religiozne i sakralne umjetnosti na način kako „sakralno određuje, a religiozno širi i produbljuje; prvo je u službi otajstva žrtve, drugo tome nužno ne služi“. Ova razdioba utoliko je zanimljiva, a ujedno je i kamen spoticanja između liturgičara i umjetnika jer Drugi vatikanski koncil pruža drugi pogled pa već na prvim stranicama umjetnost svrstava „među najplemenitije djelatnosti ljudskog duha“. [9] Ovdje osobito naglašava religioznu umjetnost i „njezin vrhunac, sakralnu umjetnost“. Crkva dakle smatra da iz religiozne umjetnosti proističe sakralna umjetnost i da se ona tu potpuno ostvaruje služeći otajstvenome.



Slika 5. Odilon Redon, *Srce Isusovo* [10]

Ovaj pogled i bliski odnos crkve i umjetnosti bio je prisutan gotovo do prosvjetiteljstva kada se umjetnost počinje odvajati od crkve upravo razmatrajući filozofiju u umjetnosti u širem obliku, a djelom odbacujući služiti svojim znanjem i talentom isključivo sakralnome. Ovdje ne treba biti posve isključiv jer kako navodi Zdenko Rus: „Nazareni u Njemačkoj zagovarali su povratak slikarstva minulih epoha, te da preko religioznih sadržaja potiču

uzvišene i čiste osjećaje.“ [4] I nastavlja: „Spiritualističke težnje i religiozne osjećaje osobito su razvili simbolisti u Francuskoj, nadasve Odilon Redon (*Srce Isusovo*, 1895., Louvre, Paris), čije su vizije na granici fantastike i sna slikane čistim likovnim jezikom moderne, a cijenili su ga i Gauguin i nabisti i mladi Henri Matisse.“ [4]

Sakralna umjetnost određena je svojim krajnjim ciljem, a to je beskonačnost. Bog je sveobuhvatan i kao što smo ranije u tekstu govorili umjetnik nastoji tu sveobuhvatnost, ono iznad pojavnog svijeta dotaknuti svojim likovnim djelom. Zato je sakralna umjetnost neiscrpna jer traži da se umjetnost konstantno uzdiže prema nedostižnome. Iz pozicije umjetnika religiozna umjetnost mu dakako pruža svu slobodu likovnog izraza, njegovog osobnog duhovnog promišljanja dok sakralna traži da taj doživljaj prenese u najotajstveniji obred crkve, liturgiju – slavlje sv. mise. I jedan i drugi oblik teže prikazu transcendentnoga. Sakralni pak traži i dublje poznavanje teorije teologije i liturgije stoga umjetnik i teolog postaju sukreatori u stvaranju likovnog djela gdje su i jedan i drugi službenici ideje beskonačnosti i svetosti. Ovdje kao zaključak navodimo članak *Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode*: „Činjenica je da su obje, umjetnost i religija, dugo živjele u prisnim odnosima. Ponekad su ti odnosi bili napeti – ponekad je religija kočila umjetnost ili je umjetnost nastojala preuzeti funkciju religije koja je ponekad ispadala previše intelektualizirana i racionalna, jednostavno daleko od života.“ [1]

Crkveni oci su na koncilu istaknuli kako je „dobra Majka Crkva uvijek bila prijateljica lijepih umjetnosti te je ustrajno tražila njihovu plemenitu službu kako bi predmeti koji spadaju u sveto bogoslužje bili dostojni, ugledni i lijepi kao znakovi i simboli nadnaravnih vrednota“. [9] Dalje nastavljaju kako su tijekom vremena dopuštene promjene po građi, obliku i načinu ukrašavanja što je uzrokovano napretkom tehničke vještine. „Crkva nije nikada imala vlastiti umjetnički stil, nego je dopuštala umjetničke oblike svakog vremenskog razdoblja, prema naravi i uvjetima naroda kao i prema potrebama različitih obreda, nastojeći da tokom stoljeća brižljivo čuva umjetničko blago. Stoga,

neka i umjetnost našeg vremena svih naroda i krajeva ima slobodu djelovanja u Crkvi, samo ako dužnim poštovanjem i doličnom čašću služi bogoštovnim zgradama i svetim obredima. Tako će i ta umjetnost moći pridružiti svoj glas onom divnom slavopjevu što su ga najveći umjetnici spjevali katoličkoj vjeri kroz prošla stoljeća.“ [9] Crkva tu daje prednost „plemenitoj ljepoti naspram pukoj raskoši.“ Stoga umjetnik, težeći prikazu transcendentnosti može izabrati put sakralne umjetnosti ili pronaći odgovore u religioznoj umjetnosti. [9]

U svakom slučaju zbog naravi samog motiva koji je iznad pojavnosti umjetnik je neograničen u svom likovnom izričaju i odabiru sredstava izražavanja. U konačnici, umjetnost i religija su zasigurno upućene jedna na drugu, kako navodi Koprek, jer su obje izraz afirmacije svijeta i obje potvrđuju i transcendiraju svijet. [1]

5. Zaključak

Religiozna umjetnost prisutna je od najranijih početaka likovnog izražavanja čovjeka. Stječemo dojam da je čovjek u jednom trenutku osjetio težnju i poriv iskazati ono što je iznad njegovog shvaćanja i za taj izričaj izabrao je upravo umjetnost i to je prvi likovni trag civilizacije. U religioznoj umjetnosti težnjom prema transcendentnome umjetnik otkriva nove i neiscrpne svjetove. Ona mu pruža i da zaviri u dubine samoga sebe tražeći mir, razmatrajući svoje postojanje i svoj put prema uzvišenosti. U sakralnoj umjetnosti religiozna umjetnost dobiva i drugu dimenziju uzvišenog služenja čime likovni izričaj biva isprepleten mističnim i otajstvenim. Suvremena umjetnost mu, uz osobni likovni izričaj, pruža i niz suvremenih materijala kao i klasičnih materijala koji su dobili potpuno novu dimenziju i svrhu.

Upravo zbog neiscrpnosti izvora ideje umjetnik ima mogućnost rasti, ali u isti trenutak njegova djela itekako mogu potaknuti i druge na osobni rast.

Literatura

- [1] Koprek, I., Religija i umjetnost u obzoru istine i slobode, tekst članka, Nova prisutnost 1/1 (2003.), str. 116., 117.
- [2] Mitchell, W. J. T., Ikonologija, slika, tekst, ideologija, Antibarbarus, Zagreb, 2009.
- [3] Musić, I., Može li transcendentni Bog biti osoba, Stjepan Zimmermann nasuprot Karlu Jaspersu, Matica Hrvatska, Široki Brijeg, 2010.
- [4] Rus, Z., Nestanak sakralnoga iz umjetnosti, tekst članka, BS 74, 2004., br. 4, str. 1173., 1174.
- [5] Srhoj, V., Kuzma Kovačić – priroda, kultura i vjera kao korektivi modernističke skulpture, tekst članka, Ars adriatica 1/2011. (169.- 186.)
- [6] Šimat Banov, I., Između religiozne i sakralne umjetnosti, tekst članka, Međunarodni teološki simpozij, Teologija, lijepo i umjetnost, Crkva u svijetu, 46 (2011.) br. 4, str. 33
- [7] Vicelja-Matijašić, M., Ikonologija, kritički prikaz povijesti metode, Ikonoteka, Rijeka, 2013.
- [8] Žižić, I., Zlato i slava, estetika i mistika sjaja, tekst članka, Živo vrelo, liturgijsko-pastoralni list, Hrvatski institut za liturgijski pastoral pri Hrvatskoj biskupskoj konferenciji, god. XXVII, 2010.
- [9] II. Vatikanski koncil, Dokumenti, drugo izmijenjeno izdanje, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1972.
- [10] <https://fineartamerica.com/featured/sacred-heart-1910-odilon-redon.html>
- [11] <https://glasstire.com/2019/02/28/rothko-chapel-closes-for-nearly-ten-month-renovation/>
- [12] <https://josipmijic.com/hr/genesis-2/>
- [13] <https://umjetnicki-paviljon.hr/portfolio-item/boris-demur-spiralno-putovanje/>
- [14] www.hkv.hr/reportae/lj-krinjar/14967-kuzma-kovacic.html

Strinić, V.

AUTODESTRUKTIVIZAM KROZ EKSPRESIONISTIČKI EMPIRIZAM

Sažetak: Ovaj članak sadrži istraživanje o nastanku autodestruktivne umjetnosti, njezinoj svrsi i glavnim predstavnicima. Također, opisane su autodestruktivne osobine slikara i glazbenika Syda Barretta i ujedno određeni utjecaj autodestruktivne umjetnosti i ekspresionizma na njegov rad. Poslijeratno vrijeme i njegov utjecaj prisutni su u svakom istraženom pravcu ovog članka, tako i u ekspresionizmu. Umjetnici su svoje traume, iskustva i tragedije prenosili na svoja djela. Autodestruktivna umjetnost, čije je glavno obilježje stvaranje i uništavanje, nije imala doslovno značenje u osobnom izrazu. Naime, u osobnom izrazu je glavni cilj „uništavanjem stvoriti“.

Ključne riječi: autodestruktivna umjetnost, ekspresionizam, Syd Barrett, stvaranje i uništavanje

Podatci o autorici: mag. grafike Strinić, V[eronika], Sveučilište u Mostaru, Akademija likovnih umjetnosti Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosna i Hercegovina, veronika.strinic@alu.sum.ba

Strinić, V.

AUTO-DESTRUCTIVISM THROUGH EXPRESSIONIST EMPIRICISM

Abstract: This article contains research on the origins of auto-destructive art, its purpose and its main representatives. Also, the self-destructive characteristics of the painter and musician Syd Barrett are described, as well as the influence of auto-destructive art and expressionism on his work. The post-war period and its influence are present in every researched movement of this article, as well as in expressionism. Artists transferred their traumas, experiences and tragedies to their works. Auto-destructive art, whose main feature is creation and destruction, had no literal meaning in personal expression. Namely, in personal expression, the main goal is to "create by destruction".

Key words: auto-destructive art, expressionism, Syd Barrett, creation and destruction

Author's data: Master of graphics Strinić, V[eronika], University of Mostar, Academy of Fine Arts Široki Brijeg, Alojzija Stepinca 16, 88220 Široki Brijeg, Bosnia & Herzegovina, veronika.strinic@alu.sum.ba

1. Uvod

U svakodnevnom životu svi se ljudi susreću s mislima i radnjama koje im mogu naškoditi. U većini je slučajeva čovjek sam sebi najveći neprijatelj. Za pojam autodestruktivnost ne vežu se samo očiti slučajevi kao što su alkoholizam ili ovisnost o drogama, već je to dio svakodnevice koja se nalazi u malim stvarima i navikama. Osoba gradi svoj kavez i zatvara se u njega. Suzdržavajući se, sprječava osobni razvoj, potiskuje svoju kreativnost i potencijale. Potiskivanje kreativnosti dovodi do autodestruktivnosti. Stoga je tu autodestruktivnost potrebno obraditi, osobito kroz kreativne procese, u kojima se ponovno dolazi do izvorne energije. To može biti pisanje, umjetnost, meditacija, povezivanje s prirodom i izbacivanje emocija i osjećaja. Potrebno je ne potiskivati i prikrivati stvarne osjećaje zbog straha od nedovoljne vrijednosti i neprihvaćenosti zbog pokazivanja svoje „tamne strane“ i prirodne ljudske ranjivosti. Autodestruktivnost je u skrivanju onoga što jesmo, u strahu od toga tko smo i ona je također usko povezana s osjećajem otuđenosti. Autodestruktivno ponašanje očituje se i u nesvjesnim pokušajima tjeranja ljudi od sebe. Čovjek ne teži samouništenju zbog neke objektivne nemoći poput gladi ili siromaštva, već samo ako izgubi otuđeni oblik moći u prirodi. On prihvaća autodestruktivnost kao potrebu bijega od stvarnosti. [9]

2. Autodestruktivna umjetnost

U uvodnom je dijelu ukratko objašnjena autodestruktivnost s psihološke strane te samo ponašanje autodestruktivne osobe. Autodestruktivna umjetnost javila se 60-ih godina prošlog stoljeća pod utjecajem Drugog svjetskog rata. Gustav Metzger je tvorac ovog koncepta i autor manifesta o autodestruktivnoj umjetnosti. Rođen je u židovskoj obitelji u Nürnbergu 1926. godine, a stigao je u Britaniju 1939. u *Kindertransportu* (spasilačkom prijevozu pretežno židovske djece iz nacističkih zemalja). Njegovi roditelji i većina uže obitelji poginuli su u

holokaustu. Metzger je umjetnost predočio kao sredstvo komuniciranja beskorisnosti i užasa sukoba i rata. Bio je poznat kao vodeći predstavnik pokreta autodestruktivne umjetnosti (ADA) i pokreta *Art Strike (Umjetnički štrajk)*.

Nakon Drugog svjetskog rata mnogi su se umjetnici okrenuli apstraktnom ekspresionizmu, ali ADA se razlikovao po svom fokusu na uništavanje. U usporedbi s Prvim svjetskim ratom, Drugi svjetski rat imao je drugačiji utjecaj na umjetnost zbog široke uporabe zrakoplova i uvođenja nuklearnog oružja koje je uvelike nadahnulo umjetnike da pristupe umjetnosti koristeći nova sredstva poput korozije, pritiska ili topline. Dopuštajući naporu i prirodnim silama da stvore štetu nakon početne oznake, umjetnost se automatski stvara. Sve ovo nam dokazuje kako je čovjek taj koji je izazvao i stvorio uništenje. Metzgerov politički aktivizam pružio je temelj za njegov prvi manifest pod naslovom *Autodestruktivna umjetnost* 1959. godine. Iste je godine stvorio svoja prva autodestruktivna umjetnička djela prskanjem kiseline po najlonu, što je uzrokovalo raspadanje samog rada, kao još jedan oblik antinuklearnog protesta. Gustav Metzger je stvarao djela i izvodio radnje koje su se temeljile na nikad viđenom odnosu između stvaranja i uništenja koji se može staviti u izravan odnos s kulturnim, društvenim, političkim sustavima koji vode suvremenog čovjeka do samouništenja. [15]

Glavna umjetnička zamisao ovog pravca je bilo spajanje „stvaranja i razaranja“. Te su radnje primijenjene na vlastitom radu prikazanom na slici 1. Djelo koje nosi dvosmisleni naziv *Heavy Metal (Teški metal)*, nastalo 2018. na drugoj godini studija, gdje je zadatak na kolegiju Teorije prostora bio „Likovna interpretacija glazbenog djela“. Uništeni stari metal i uporaba crvenog platna u ovom djelu su postali glavna smjernica za daljnji vlastiti izražaj i prikaz uništenja i crvene boje u grafici.

Metzger je izražavao svoju nesklonost prema politici i komercijalizmu. Oštetivši samu umjetnost, bio je u stanju dovesti u pitanje ideju što je to umjetnost. On se protivi ideji egocentrizma u umjetničkom svijetu.



Slika 1: *Heavy Metal (Teški metal)*, 2018.

Kako bi rasvijetlio korupciju u politici, vjerovao je da mora ukloniti sebe i svoje djelo iz umjetnosti. Prouzrokovanje štete na umjetničkom djelu predstavljalo je uništenje čovječanstva. Korištene su razne metoda za stvaranje tj. uništavanje umjetnosti. Metzger je koristio ciglu, tkaninu i druge predmete kao bazu za svoj rad, pa bi zatim upotrijebio razne vrste štetnih materijala poput vatre i kiseline kako bi došlo do uništenja (slika 2).



Slika 2: Gustav Metzger, *Rekreacija prve javne demonstracije autodestruktivne umjetnosti*, 2006. [11]

Kad je Metzger držao predavanja na *Ealing Art College*-u, jedan od njegovih učenika bio je rock glazbenik Pete Townshend, koji je kasnije Metzgerove koncepte navodio kao utjecaj na njegovo slavno razbijanje gitare tijekom nastupa s bendom *The Who* (slika 3). Član istog benda Keith Moon je također išao tim pravcem stavljajući eksploziv u svoje bubnjeve. [12]

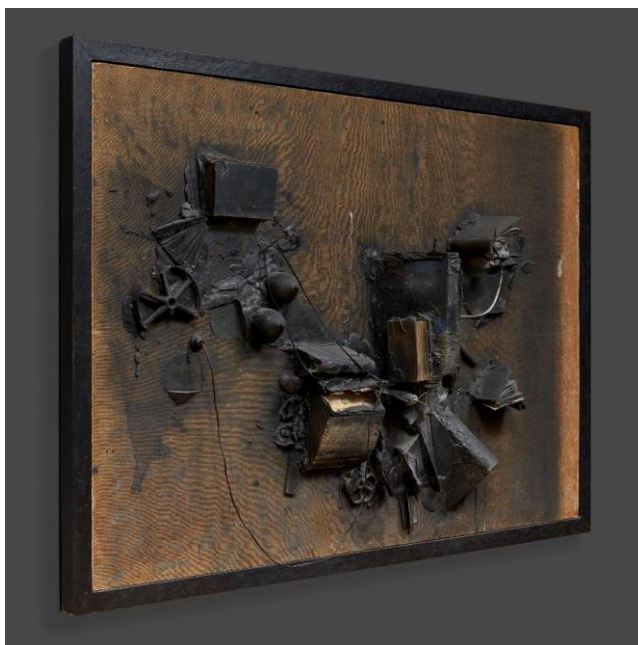


Slika 3: Pete Townshend razbija svoju gitaru [12]

Osim Metzgera, John Latham (1921.– 2006.) je još jedan utjecajni destruktivni umjetnik. Bio je pionir britanske konceptualne umjetnosti, koji je kroz slikarstvo, skulpturu, performanse, filmove i instalacije potpirivao kontroverze. Njegova djela mogu se opisati kao eksperimentalna, avangardna i kontraverzna. Latham je razvio vlastitu filozofiju vremena, poznatu kao „Struktura događaja“. U njoj je predložio da najosnovnija komponenta stvarnosti nije čestica, kako što to fizika podrazumijeva, već „najmanji događaj“ i da cijeli svemir treba promatrati kao sustav događaja u vremenu, a ne kao objekte u prostoru. Tako su se njegova djela smatrala događajima i aktivirala su se kroz različite procese poput prskanja, žvakanja, pljuvanja i deklariranja. [19]

Njegova *scoob* (*knjige* - napisano unatrag) djela u kojima je koristio knjige na razne načine poput žvakanja i paljenja, izazivala su šokove. John Latham se nikada nije bojao uvrijediti. Poznate su njegove ceremonije pod nazivom *Scoob Tower*. Izgradio bi toranj enciklopedija i zatim ih spalio. Ova je demonstracija bila kontroverzna zbog nacističkih napada i paljenja knjiga koji su se dogodili.

Latham nije bio protiv sadržaja knjiga, već protiv ideje da su knjige jedini izvor znanja. Njegovo remek-djelo *Dante i Beatrice* (slika 4) iz 1959. zanimljivo je po tome što je na njemu kombinirao uljanu boju s određenim knjigama, gipsom i žičanom mrežom kako bi platno pretvorio u trodimenzionalni objekt. [19]



Slika 4: John Latham, *Dante i Beatrice*, 1959. [16]

Latham je bio kolega Rogera Watersa i Nicka Masona (članovi rock benda *Pink Floyd*) na londonskom Regent Street Polytechnic (sada dio Sveučilišta Westminster). Bend je izrezao niz apstraktnih djela kolektivno poznatih kao *John Latham*. Godine 1962. Latham je producirao kratki film pod nazivom *Speak*. *Pink Floyd* je prikazao taj protopsihodelični film na nekim svojim nastupima uživo. Bend je čak napisao i *soundtrack*, koji je umjetnik odbio, preferirajući vlastitu pilu snimljenu na kaseti. No, zanimanje *Pink Floyd*a za potencijal glazbe stvorene za praćenje pokretnih slika je pojačano. S vremenom će grupa stvoriti cijela filmska djela, a elementi multimedijske produkcije postat će sastavni dio grupne ličnosti na sceni i izvan nje. Na žalost, svi su se ovi budući poduhvati odvijali bez izvornog vođe i osnivača grupe, Syda Barretta o kojem će detaljnije biti napisano u nastavku.

3. Syd Barret: Put do samouništenja

Glavno obilježje autodestruktivne umjetnosti je stvaranje i uništavanje. Tako je LSD kao vrsta psihodelične droge za Syda Barretta bila sila zbog koje je stvorio, a isto tako i uništio svoju karijeru s *Pink Floyd*om. Ono što je Barretta dovelo do umjetničkih otkrića također ga je odvelo na put samouništenja, ostavivši ga prognanog iz grupe koja je je vladala top ljestvicama i postala jedan od najvećih bendova svih vremena. [13]

Syd je rođen kao Roger Keith Barrett, 6. siječnja 1946. u Cambridgeu u Engleskoj, nakon završetka Drugog svjetskog rata. Bio je prirodno nadaren za slikarstvo, te je svoj talent pokazao već kao dijete. Nikad nije htio da itko kaže kako je bilo što dobro učinio. Sve je to činio za sebe i svoje potrebe. Odbijao je bilo kakve zahtjeve i nije razumio zašto bi to netko želio. To se nije promijenilo kroz cijelo njegovo stvaralaštvo. [1] [3]

Godine 1962. Syd je upisao Umjetničku akademiju u Cambridgeu, gdje je dvije godine studirao umjetnost i dizajn. Ostavio je trajan trag na predavače i studente. Uvijek je eksperimentirao i isprobavao različite stilove. Ponekad je slikao figurativno, a nekad apstraktno. Zanimala ga je boja i tekstura. [1]



Slika 5: Syd Barrett, *Little Red Rooster (Mali crveni pijetao)*, 1964. [20]

U London se preselio 1963. godine i započeo studij na Umjetničkoj akademiji Camberwell. Tu je ostao zapamćen kao entuzijastičan, tvrdoglavo jednostran student koji je iznenađivao mentore i studente svojom upornošću da za sve slike upotrebljava kist iste širine. Sydovi su radovi bili najbliži apstraktnom ekspresionizmu. Na njega je utjecao ekspresionist Chaim Soutine, što se vidi u načinu korištenja gustih širokih poteza kistom (slika 5). [1]

3.1 Syd Barrett i *Pink Floyd*

Koliko god Syd bio ozbiljan u svom bavljenju likovnom umjetnošću, ipak su ga privlačili stari duhovi glazbe iz Cambridgea. Syd je poznao Rogera Watersa iz osnovne škole, a Davida Gilmoura upoznao je dok su bili tinejdžeri pa su im se putevi morali ukrstiti mnogo puta. Povezani su podrijetlom i prijateljstvom iz vremena Cambridgea. Sva trojica su kasnije postali glavni kreativni vođe *Pink Floyd*a. Nakon što se Syd preselio u London na Akademiju Camberwell, povezao se s Rogerom Watersom, koji je studirao na Politehničkom veleučilištu Regent Street. Waters je naišao na skupinu studenata istomišljenika, među kojima su bili klavijaturist Richard Wright i bubnjar Nick Mason. [1] Nakon nekih promjena osoblja i imena, bend se konačno skrasio u postavi Barrett / Mason / Waters / Wright 1965. godine pod imenom *Pink Floyd*, kako je predložio Syd. Spojio je imena dvojice blues-glazbenika, Pinka Andersona i Floyd a Councila. Sydovo imenovanje *Pink Floyd*a inspirirano je kreativnim impulsom koji izvire iz slikarstva i književnosti. Sofisticirana riječ za to je jukstapozicija (suprotstavljanje; stavljanje jednog pokraj drugog). Kao što bi prilagodio kolažiranje slike i tekstura, tako je isto to primijenio na tekst. [3]

Članovi *Pink Floyd*a odlučili su odustati od studiranja kako bi se posvetili glazbi. Za Syda je to bila vrlo teška odluka. Okretanje psihodelicima imalo je ogroman utjecaj na usmjeravanje grupe. Odlučili su prihvaćati svoje originalne zvukove. Syd je počeo snažno unositi LSD i pisati tekstove pjesama koji su naizgled izvučeni iz nepoznatih područja kozmosa. U jednom intervjuu Syd je izjavio: „Naša je glazba kao apstraktna slika, svakome predstavlja nešto

drugačije.“ [1] [13] Syd je svoju inspiraciju pronalazio u raznim područjima. Kako je to Roger Waters objasnio: „Syd nikad nije bio intelektualac, nego leptir koji je letio od jedne do druge zanimacije.“ [1] Njegove su pjesme imale sjetan, djetinji šarm. *The Scarecrow (Strašilo)* je jedna od Sydovih najslikovitijih pjesama. Strašilo je u biti krajolik uma, oslobođen i odvojen od svega, bez ljudskog upadanja. Pjesma sadrži egzistencijalističke teme, jer Syd uspoređuje vlastito postojanje s postojanjem strašila: „Crno-zeleno strašilo je tužnije od mene / Ali sad je pomireno sa sudbinom / Jer život nije neljubazan / Nije ga bilo briga“. [1]

Vlastito likovno djelo *Sadder Than Me (Tužniji od mene)* je možda na prvu očiti prikaz ove pjesme i njenih stihova (slika 6). Dijelom je to preneseno Sydovo razmišljanje i viđenje strašila u likovnom djelu, a s druge strane postoji vlastito pomalo brutalno i okrutno viđenje strašila izdvojenog od svijeta, prepušteno tragičnoj sudbini i samouništenju.



Slika 6: *Sadder Than Me (Tužniji od mene)*, 2021.

Jedno od glavnih motiva za ovo djelo je pretjerano emocionalno vezanje za predmete i nežive stvari. Žarka crvena boja koja prodire na određenim mjestima predstavlja neke vlastite egzistencijalističke teme, dočarava strašilo kao živo biće koje je napravljeno od krvi i mesa, koje također ima vlastite

osjećaje, emocije, patnje i rane. Velika pozornost je na samom portretu koje je ranjeno, izudarano i koje u sebi nosi veliku tugu i teret.

Sydovo ponašanje je naveliko počelo narušavati odnos s ostatkom benda. Do trenutka kada je *Pink Floyd* bio predstavljen kao sljedeća velika stvar u britanskom rocku, Syd Barrett je već gubio osjećaj za stvarnost kroz neprestanu upotrebu droga. [13]

3.2 Usporedba Johna Lathama i Syda Barretta

Jedno od zanimljivijih propalih snimanja bila je Floydova predložena suradnja s umjetnikom Johnom Lathamom koji je već prije spomenut. Lathamov desetominutni animirani *op-art* film *Speak* iz 1962. se često projicirao tijekom Floydovih nastupa. Floyd je također surađivao s Lathamom u emisiji *Glazba u boji* na Institutu Commonwealth u siječnju 1967. Kao što je navedeno, *Pink Floyd* trebao je osigurati glazbu za film *Speak*, ali to se nije dogodilo.

Latham je, poput Syda, u svom slikarstvu koristio i figuraciju i apstrakciju, a imao je također slično zanemarivanje vezanja za žanr ili zahtjeve tržišta. Kretao se u istim krugovima kao i mnogi njegovi utjecatelji, tražeći suradnike za svoje tekstualne i kontekstualne eksperimente, dok su producenti, diskografska kuća i prijatelji iz benda odbijali Sydove mračne dječje pjesmice. Čak se i Sydova sve veća sklonost sviranja jedne note tijekom koncerta uživo u to vrijeme može smatrati svrhovitom, a ne kao posljedicom nesposobnosti uzrokovanom drogama. Sviranje jedne note nagovještava neku vrstu težnje ka čistoći, raščlanjivanje stvari na njihovu srž. Takve geste podsjećaju na Lathamove serije slika u trajanju od jedne sekunde koju je izvodio pištoljem za prskanje. Kad je Latham slijedio takve radnje, vidjelo se da izaziva granice konceptualne umjetnosti, a kad je Syd to učinio, vidjelo se da sabotira izgled u karijeri i komercijalnu održivost svog benda. Syd je bio odsječen od bilo koje usporedive estetike. Dok je John Latham nastavio istraživati parametre umjetnosti i života, Syd Barrett je s bendom imao nastupe u Americi. [3]

3.3 Odlazak iz *Pink Floyd* i krajnja točka samouništenja

Sydovo ponašanje postalo je nestabilnije tijekom napornih nastupa u SAD -u i turneje s Jimijem Hendrixom u Velikoj Britaniji. Na njega se nije moglo pouzdati na pozornici, niti izvan nje. [1] Došao je do ruba raspada, a članovi benda bili su emocionalno iscrpljeni do te mjere da je bend odlučio dodati drugog gitarista. U bend je pozvan Sydov stari prijatelj David Gilmour kao dodatni gitarist. Jedno vrijeme je plan bio da ostave Syda kao autora pjesama. Imali su samo nekoliko nastupa kao peteročlani bend. Floydovi su se u takvom peteročlanom sastavu jednom fotografirali za medije. Na jednoj od fotografija Syd kao da se namjerno povlači u pozadinu (slika 7). [3]



Slika 7: *Pink Floyd*, 1968. [20]

On više nije mogao funkcionirati. Dana 6. travnja 1968. službeno je objavljeno kako je Syd Barrett napustio *Pink Floyd*. [1] Zatim je 1969. godine započeo kratku solo karijeru, objavivši dva solo albuma, *The Madcap Laughs* i *Barrett* (oba 1970.). Bez obzira na njegovo psihičko i fizičko stanje, Syd je i dalje bio umjetnik koji se borio i stvarao nove kreativne ideje. Bivše kolege i prijatelji David Gilmour i Roger Waters su mu pomogli završiti prvi album. Časopis *Melody Maker* opisao ga je kao „divljački nered i ludilo Barrettova uma, prikazane kroz glazbu“. Waters i Gilmour vjerovali su da sve pogreške treba ostaviti kako bi publici i samom Sydu dočarali kako je snimanje bilo mučno i kako bi prikazali iskrenu sliku. U to je vrijeme Syd koristio razne droge, tražio je izlaz na pogrešne načine, a glavni mu je neprijatelj bila depresija. Počeo je opet slikati, ali nije bilo dovršenih djela. Nakon mukotrpnog snimanja drugog

albuma *Barrett*, Syd je kratko imao bend koji je propao. Glazbena je karijera za njega bila završena. Nakon svih poraza i tuge povukao se i došao do krajnje točke samouništenja. [1]

Kad je Syd napustio Akademiju, plan mu je bio vratiti se nakon godinu dana, ali to se nikad nije dogodilo. Napustivši slikarstvo, napustio je nešto od svog istinskog „ja“. Okrenuvši leđa svom diplomskom studiju na Camberwellu, sada se nije mogao vratiti na ono mjesto u glavi u kojem je jednom bio tako sigurno nastanjen. Započeo je stvari, ali nije pronašao smjer i nikad ništa nije završio. Svaki umjetnik prođe razdoblje u kojem ne zna što radi i potrebno je dosta vremena i iskustva da pronađe svoj jezik. Kad nije morao podnositi pritisak glazbenog svijeta i kad se nalazio u poznatom i sigurnom okruženju, Syd je bio dobro. Mnogi su njegovi tekstovi bili o njegovoj svakodnevnoj percepciji, o onom što vidi u trenutku i što misli. Najsigurniji je bio u svom domu. Neke stvari upućuju na to kako je Syd pokušavao potpuno uništiti svoj stari život. Osim što je ošišao svoju dugu kosu, spalio je sve svoje dnevnike. U jednom trenutku, otišlo je sve što je stvorio, dragocjena sjećanja, izgubljene pjesme, crteži, skice, sve se pretvorilo u pepeo. Sydovo paljenje dnevnika je na neki način autodestruktivna verzija paljenja knjiga Johna Lathama (*Skoob Towers*). U to se vrijeme pomalo vraćao slikanju. Priče koje su kružile o njemu se više nisu ticale onoga što je Syda činilo kreativnim, već onoga što ga je činilo ludim. Svaka anegdota koja se pojavila morala je biti u skladu s arhetipom lude osobe. Osobu koja je bila tek u dvadesetim godinama razmatralo se kao modernog Vincenta Van Gogha. [3]

Kad se Syd Barrett 1981. godine preselio natrag u Cambridge, ne samo da se vratio slikarskim korijenima iz djetinjstva, već je odbacio ime koje ga je povezivalo s ulogom u *Pink Floyd*u i vratio svoje rođeno ime Roger. Jedno vrijeme boravio je u psihijatrijskoj bolnici, ali kad žrtva droge dođe prekasno, teško joj se može pomoći. [3]

Nakon što mu je majka umrla, Syd je imao još jedno svoje čišćenje, te je spalio mnoge svoje stvari, uključujući slike i veliku zbirku umjetničke literature. Zapao

je u značajno razdoblje melankoličnog razmišljanja o prošlosti. Ponovno se sklonio u svoju maštu, jedino sigurno mjesto koje je poznao. Syd je slikao, kao što je to uvijek činio, u raznim stilovima, apstrakcije, pejzaže, mrtvu prirodu i sve je to činio uglavnom iz terapijskih razloga, a ne s namjerom da se javno prikaže (slika 8). Njegova apstraktna djela, a i neki pejzaži, pokazuju kako nije izgubio dodir i kako se djelomično povratio. Te slike podsjećaju na područje njegova života u kojem se uspio ponovno pronaći, neka vrsta odmora od svih muka i teško stečenih trijumfa psihodeličnih godina.



Slika 8: Syd Barrett, *Narančasta, žuta i crna apstrakcija*, 2006. [20]

Jedna od najtužnijih stvari u promatranju i procjeni njegovih preživjelih umjetničkih djela sada je snažan osjećaj prekinutog dara i čovjek koji se pokušava vratiti na mjesto na kojem je nekad bio. Naslikao je dosta slika, iako ih je većinu uništio, a zanimljivo je što bi ih prije toga fotografirao. Htio je da se originalna slika uništi, ali je također htio voditi evidenciju. Ovi postupci namjernog uništenja također ukazuju na trajni utjecaj autodestruktivizma i Johna Lathama. Zbog raznih bolesti nije mogao raditi osim posljednjih dana svog života. Nastavio je slikati dovršavajući svoje posljednje platno prije nego što je umro 7. srpnja 2006. u dobi od 60 godina. [3]

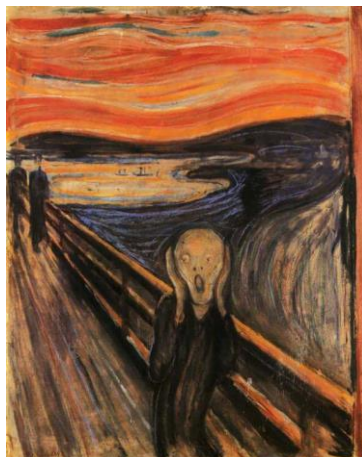
Iza Sydove autodestruktivnosti stajao je zanimljiv i talentiran slikar koji je uvijek nastojao izaći iz cijelog tog unutarnjeg kaosa. Na kraju krajeva slike Syda Barretta prikazuju čovjeka koji nije toliko odlučan uništiti svoj život koliko ga

pokušava obnoviti. Iako više nije bio član, Barrett je i dalje imao utjecaja na *Pink Floyd* i njihove pjesme. Isto tako je svojom osobnošću, karizmom i talentom nastavio inspirirati buduće umjetnike, bilo to u glazbi ili likovnoj umjetnosti.

4. Ekspresionizam i autodestruktivizam u vlastitom izrazu

4.1 Ekspresionistička umjetnost

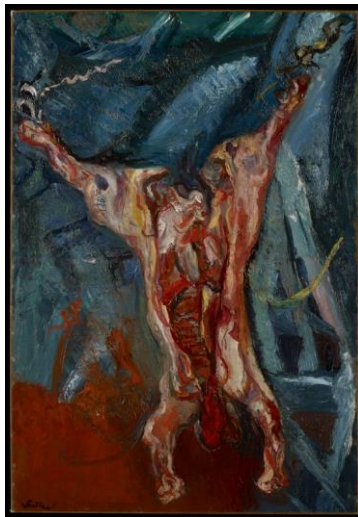
Ekspresionistička umjetnost je skupni naziv za različite ekspresionističke pokrete i individualne prakse u umjetnosti XX. stoljeća. Temelji se na uvjerenju kako umjetnik umjetničkim djelom može izravno izraziti emocije, stoga se bavi izražavanjem unutarnjih psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja umjetničkim činom i djelom. [7] Prvi ekspresionistički pokret uključivao je utjecaj secesije i simbolizma, uključujući Van Gogha, Toulouse-Lautreca, Jamesa Ensora i Edvarda Muncha. Skupina njemačkih slikara ekspresionista pod nazivom *Die Brücke (Most)*; i u Francuskoj, Rouault i Picasso, doveli su do formiranja skupine *Der Blaue Reiter (Plavi jahač)* u Münchenu neposredno prije Drugog svjetskog rata. U Beču su se istakli Egon Schiele i Oskar Kokoschka, dok su u Francuskoj prognanici poput Soutinea, Pascina i Chagalla donijeli ekspresionizam na zapad. [6]



Slika 9: Edvard Munch, *Krik*, 1893. [14]

Norveški slikar Edvard Munch smatra se začetnikom ekspresionističkog slikarstva. Njegovo djelo *Krik* ikona je moderne umjetnosti (slika 9). [14]

Chaïm Soutine je jedini umjetnik koji je cijeli svoj život stvarao ekspresionističke slike iznimnog intenziteta. Potezima opsjednutog čovjeka slikao je vizije apokaliptičnih krajolika, slike svijeta koje su bile deformirane patnjom. [6] Poznate su njegove slike iskasapljenih životinja, nastalih nakon povratka u Pariz, 1921. godine. Njegovo djelo *Goveđi trup* (slika 10) inspirirano je Rembrandtovom mrtvom prirodom na istu temu, *Zaklani bik*, koju je otkrio proučavajući stare majstore u Louvreu. [10]



Slika 10: Chaïm Soutine, *Goveđi trup*, 1925. [10]

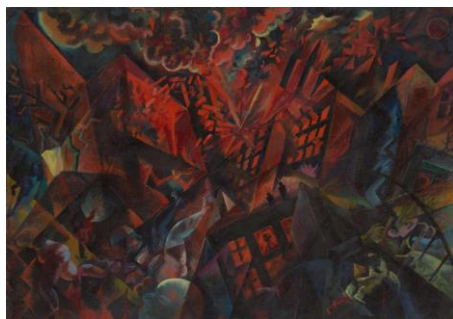
Otto Dix bio je njemački slikar i grafičar, posebice poznat po kaustičnim portretima poslijeratnog njemačkog društva. Kad je 1914. izbio Prvi svjetski rat, Dix se dobrovoljno prijavio u njemačku vojsku. Tijekom rata vodio je dnevnik, izrađivao skice na živopisan, energičan ekspresionistički način, koje će postati materijal za njegova buduća velika djela. [17] Napravio je nekoliko monumentalnih djela koja prikazuju brutalnost rata, uključujući seriju od pedeset šokantnih i zastrašujućih bakropisa koji nose jednostavan naziv, *Der Krieg (Rat)* (slika 11). [4]



Slika 11: Otto Dix, *Ranjeni vojnik - jesen 1916., Bapaume, 1924.* [17]

Otto Dix i George Grosz su dva bitna predstavnika prve post-ekspresionističke generacije, imali su zajedničko doba, obuku, rat, razočaranja i pobunu. U njima je najupečatljivije utjelovljen taj prijelaz iz ekspresionizma u ekspresivni realizam. Međutim, vrlo rano razlike u njihovom temperamentu postale su očite. [8]

George Grosz je bio njemački slikar i grafičar poznat posebno po svojim karikaturnim crtežima i slikama iz života u Berlinu 1920-ih godina. Kao i Dix, Grosz se prijavio za vojnu službu unatoč izraženim antiratnim osjećajima. Njegova su iskustva ubrzo potvrdila užasavanje prema borbi, a nakon časnog otpusta 1915. počeo je bilježiti svoje gađenje prema berlinskom društvu. Na kraju rata Grosz nije imao poseban politički stav. Vidio je sebe motiviranim potpunim prijezirom. Za njegove slike, kao što su *Metropola* ili *Eksplorzija*, gledatelj ima dojam kao da eksplodiraju pred očima. *Eksplorzija* (slika 12) je izraz nezamislive tragedije i strahota Prvog svjetskog rata i trajnog psihološkog, emocionalnog i duhovnog tereta milijuna drugih. Grosza se može nazvati pomalo pesimistom jer je sam za sebe rekao da je buntovan i kako pokušava upotrijebiti svoju umjetnost da uvjeri svijet u njegovu ružnoću, bolest i licemjerje. [8]



Slika 12: George Grosz, *Eksplozija*, 1917. [18]

Dix nije bio jedini umjetnik koji se istaknuo u grafici za vrijeme ekspresionizma. Svi njemački ekspresionisti ostavili su iza sebe grafički opus širokog opsega koji je iznimno važan. Grafika je također stvorila osjećaj eksperimentalne slobode. Zajedničko svim ekspresionistima bilo je da ne uklanjaju nepravilnosti na ploči, niti na gotovom otisku, već da ih ostavljaju kako bi oživjeli samo djelo i naglasili osobni stil. Ono što su umjetnici u XV. stoljeću ispravljali, sada postaje vrlina. Prefinjenost nije postojala za umjetnike iz *Brücke*a. Oni su prigrlili nasumične mrlje, rupe ili ožiljke na svojim pločama za jetkanje, dobivajući neočekivano bogate teksture. [8] [4]

4.2 Crvena boja i njezin značaj

Boje su dio našeg svakodnevnog života. Njima možemo iskazati emocije i duhovno stanje. U različitim zajednicama i kulturama postoji mnoštvo asocijacija na određenu boju. Uz svaku boju vežu se određeni osjećaji, te svaka od njih može izazvati određeno raspoloženje. [2]

Crvena je jedna od prvih boja koja se koristila u prapovijesnoj umjetnosti. Sve boje imaju pozitivna i negativna značenja, tako da crvena s jedne strane predstavlja mržnju, bol, agresivnost, pakao, a s druge strane ljubav, snagu, strast, sreću. [2] U umjetnosti se crvena boja pojavljivala od najranijih špiljskih slika do slika Marka Rothka, čije su apstraktne slike jedne od najpoznatijih umjetničkih djela XX. stoljeća. Crvena boja također izaziva osjećaj destruktivnosti i agresivnosti što je postalo glavni značaj u vlastitom izrazu.

Osim toga, u vlastitom izrazu je česta pojava trijade crne, crvene i bijele. To su tri temeljne antropološke boje koje nalazimo u svim kulturama i civilizacijama. Crvena, crna i bijela bile su prve boje koje su korištene u paleolitu, vjerojatno zato što su prirodni pigmenti bili lako dostupni tamo gdje su živjeli prvi ljudi. Budući da ova trijada odražava glavne pojave same ljudske prirode i prirode koja okružuje čovjeka (bijelo - svjetlo dana i mlijeka, crveno - krv i vatra, crno - noć i zemlja), tada njegova simbolika ostaje praktički nepromijenjena za mnoge kulture u svijetu.

4.3 Razvoj i objašnjenje vlastitih radova

U slučaju vlastitih djela, sva do sada stečena znanja i spoznaje u umjetnosti i životu proizašla su iz iskustva. Teorija da svo znanje dolazi iz osjetilnog iskustva i da je iskustvo osnovni izvor spoznaje te da joj ono određuje mogućnosti i granice naziva se empirizam (grč. *empeiría*, „iskustvo“). Odbacuje se ideja da je znanje urođeno, te se tvrdi da ljudi imaju samo znanje koje je temeljeno na iskustvu i putem opažanja. [5] Primjena ove teorije je naveliko prisutna prilikom nastanka vlastitih radova. Sva djela, ideje i znanja su temeljena na istraživanju, isprobavanju različitih tehnika i metoda te na vlastitom ekspresionističkom iskustvu koji predstavlja sve ono proživljeno, sve tragedije, ožljike i osjećaje prenesene u likovno djelo. Prikazani radovi su samo mali dio te ekspresivnosti, jer likovnim djelom nije moguće izravno izraziti unutrašnja psihološka i duhovna stanja. Kao što je već navedeno za Syda Barretta kako je svoju inspiraciju pronalazio u raznim područjima života i da ta područja uopće ne moraju imati nikakvu povezanost, isto to vrijedi za vlastita djela. Ona su nastala pod utjecajem svega što nas okružuje i svega što čovjeku može doći na um, od glazbe, prošlosti, trauma, nordijske mitologije i sve do sakralnih motiva. Kao u grafici ekspresionizma, tako su i ovdje prisutne nasumične ili namjerne mrlje, teksture, ogrebotine, neravnomjerni nanosi boje, izderane i prošarane površine. Također, osjeća se prisustvo neke negativne sile, poput osvetoljubivosti. Postoji drevna metoda brutalnog i jezivog mučenja

gdje su žrtve umirale u dugoj i mukotrpoj agoniji. Taj ritual pogubljenja, poznat kao „krvni orao“, vikinške sage opisuju kao proces u kojem žrtve ostaju žive dok im se režu leđa, te se svako rebro sjekirom odvaja od kostura, unutarnji organi se uklanjaju, dok se koža rastvara u obliku krila. Vikinzi su tako okrutno mučili svoje neprijatelje dok je u većini slučajeva osveta bila glavni motiv. *Krvavi orao* (slika 13) izražava gorčinu, bijes i potrebu za osvetom.



Slika 13: *Krvavi orao*, 2021.

Želja za osvetom je često povezana s prošlošću i neriješenim stvarima. Isto tako postoje rane, ožiljci i traume koje izjedaju čovjekovu dušu. Djelo *Praznine* (slika 14) odražava dugu i neispričanu priču koju simboliziraju razni elementi, figure, crveni detalji, velike površine prepune ekspresivnih poteza, te reducirani pejzaž u daljini. Svaki prikazani dio predstavlja određeni gubitak, uspomenu, prolaznost i tugu. Rad pruža gledatelju slobodu stvaranja svog viđenja i vlastite priče.

Iako su teme, inspiracija i motivi iza svakog rada naizgled potpuno različiti, svako djelo ima određene poveznice. Završna djela su ogledalo svega onoga što je do sada navedeno, istraženo i opisano u ovom članku. Kao što je već za ekspresionista Georgea Grosza naveden njegov pesimizam i želja za prikazivanjem svijeta i čovječanstva kao nešto ružno i izopačeno, isto tako su to motivi koji se dijelom kriju iza vlastitog izraza.



Slika 14: *Praznine*, 2021.

Također, postoji sličnost s umjetnicima poput Dixa koji prikazuju brutalne i jezive prizore na svojim djelima koji na gledatelja ne ostavljaju ugodan osjećaj. Cilj vlastitih radovima nikada nije bio ostavljanje pozitivnog i ugodnog dojma na gledatelja. Glavna namjera je uvijek bila izraziti unutarnju najiskreniju emociju, pa makar bila negativna i ružna, kao što se može vidjeti u primjeru skromnosti kod Syda koji je slikao samo radi sebe, kako bi izbacio sve što je u njegovoj nutrini. Još jedna poveznica s njim je u njegovom pokušavanju obnavljanja svog života kroz umjetnost i borbi protiv autodestruktivnosti. Njegovo najsigurnije mjesto bila je umjetnost. Kao u Sydovim djelima tako i u autodestruktivnoj umjetnosti nema pojave komercijalizma, materijalizma i egocentrizma. Autodestruktivna umjetnost, čije je glavno obilježje stvaranje i uništavanje, nije imala doslovno značenje u vlastitom izrazu. Naime, u vlastitom izrazu je glavni cilj „uništavanjem stvoriti“. Prvobitno se na matrici iglom urezuje crtež, linije, te se laganim i jačim šaranjem postižu sjene. Daljnji i glavni postupak odnosi se na izrezivanje rupa, zatim uništavanje, probadanje, lupanje, struganje i grebanje koje se većinom obavlja nožem, koji je s vremenom postao glavni alat. Takva uništena i izudarana matrica, na koju se

nanosi crna boja, ostavlja vrlo reljefne i bogate teksture, mrlje i oštre linije preko već unaprijed otisnute krvavo crvene podloge. Ta crvena pozadina koja čisto prodire samo na nekim mjestima ostavlja dojam zgrušane krvi. Crvena boja postala je neizbježno sredstvo vlastitog izražavanja i jedina boja koja može dočarati osobno duhovno stanje i emocije.

5. Zaključak

Na samom kraju potrebno je napraviti presjek svega navedenog i objašnjenog, te navesti svrhu ovog članka. Prvi se dio odnosi na nastanak autodestruktivne umjetnosti, njezinu svrhu i značaj te glavne predstavnike i njihov pogled na svijet. Glavni cilj ove umjetnosti bio je potaknuti društvene promjene i prikazati izopačeno čovječanstvo koje ide ravno prema uništenju. Iako nije visoko prepoznata ili proučena, autodestruktivna umjetnost i danas utječe na sve vrste umjetnika. Nastavlja nadahnjivati umjetnike da se odvoje od tradicionalnih umjetničkih stilova kako bi skrenuli pozornost na svjetovna pitanja. To se naslanja na dio o umjetniku koji je djelovao u razdoblju kad je ovaj umjetnički pravac doživio svoj procvat, pa je moguće osjetiti njegov odraz na Sydov život i čestu potrebu za uništavanjem. Osim toga, Syd je bio pod utjecajem mnogih ekspresionista od Soutinea, de Kooninga do Rothka. Pored autodestruktivnosti, opisano je njegovo raznoliko likovno izražavanje te je priloženo ono malo likovnog stvaralaštva što je opstalo zbog njegove velike sklonosti prema uništavanju. Za njega je stvaranje likovnog djela bilo samo izbacivanje svega onoga što je u njegovoj nutrini, bez potrebe za pokazivanjem drugima. Pojašnjenje autodestruktivnosti i osobine takve osobe nalaze se na početku ovog rada. Sydov način života i ponašanje se potpuno poistovjećuju s tim pojašnjenjem. Osim zlouporabe droge, njegovo zatvaranje u vlastiti kavez, tjeranje ljudi od sebe i bijeg od stvarnosti su čimbenici koji to dokazuju. Svi se ljudi susreću s ovakvim situacijama, posebice u današnje vrijeme gdje je depresija jedna od najčešćih bolesti. Potiskivanje potencijala dovodi do

autodestruktivnosti. Shvativši to, Syd je svoje posljednje godine života proveo u stvaranju likovnih djela. Svaka njegova osobnost, glazbeno i likovno djelo ostavilo je trag na vlastiti način izražavanja.

Također, poslijeratno vrijeme i njegov utjecaj prisutni su u svakom istraženom pravcu, pa tako i u ekspresionizmu. Umjetnici su svoje traume, iskustva i tragedije prenosili na svoja djela. Prenošnje emocija i osjećaja postalo je neizbježno prilikom stvaranja vlastitih radova. Kroz veliku uporabu crvene boje, ekspresivnih i ponekad slikarskih elemenata, nastaje prepoznatljivost vlastitog izraza. Svrha ovog rada je obratiti pozornost na važnost iskazivanja emocija i osjećaja kroz razne smjerove u životu, od pisanja, glazbe do likovne umjetnosti, jer kao što je već naznačeno, potiskivanje kreativnosti vrlo lako može dovesti do autodestruktivnosti ili samouništenja.

Literatura

- [1] Blake, M., Kad svinje polete, Priča o Pink Floyd, Menart, Zagreb, 2017.
- [2] Brenko, A., Glogar, M. I., Kapović, M., Randić, M., Simončić, N., Živković, M., Moć boja - kako su boje osvojile svijet, Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, 2009.
- [3] Chapman, R., A Very Irregular Head: The Life Of Syd Barrett, Da Capo Press, Cambridge, 2010.
- [4] Figura, S., Jelavich, P., German Expressionism: The Graphic Impulse, The Museum of Modern Art, New York, 2011.
- [5] Kleinman, P., Philosophy 101: From Plato and Socrates to Ethics and Metaphysics, an Essential Primer on the History of Thought, Adams Media, Avon, Ohio, 2013.
- [6] Richard, L., The Concise Encyclopedia of Expressionism, Chartwell Books, Secaucus, 1987.

- [7] Šuvaković, M., Pojmovnik suvremene umjetnosti, Vlees & Beton, Zagreb, 2005.
- [8] Vogt, P., Expressionism: German Painting, 1905-1920, H. N. Abrams, New York, 1980.
- [9] <https://akademijauspeha.com/autodestruktivnost/>
- [10] <https://collections.artsmia.org/art/1325/carcass-of-beef-chaim-soutine>
- [11] <https://kristianbuus.photoshelter.com/image/I00004Do20mUdkUU>
- [12] <https://prruk.org/gustav-metzger-pioneer-of-auto-destructive-art-inspiration-to-the-who-dies-aged-90/>
- [13] <https://www.biography.com/news/syd-barrett-pink-floyd>
- [14] <https://www.edvardmunch.org/>
- [15] <https://www.hauserwirth.com/news/29227-announcing-representation-gustav-metzger>
- [16] <https://www.katz.art/artworkdetails/805403/17660/john-latham-1921-2006-dante-et-beatrice>
- [17] <https://www.ottodix.org/>
- [18] <https://www.sartle.com/artist/george-grosz>
- [19] <https://www.sothebys.com/en/articles/john-latham-the-language-of-time>
- [20] <http://www.sydbarrett.com/>

Sušac, V.

PROSTOR I ŠUPLJINA KAO PRIMARNI ELEMENTI U KIPARSTVU

Sažetak: U ovom se članku govori o prostoru i šupljini u kiparskom djelu kao njegovim primarnim elementima. Polazište su umjetničke avangarde s početka XX. stoljeća, a posebice konstruktivizam Pevsnera i Gaboa koji su novim laganim materijalima i prošupljenim formama učinili veliki odmak od tradicionalnog poimanja kiparskog djela. Potom se analiziraju šupljine u kiparskim djelima Henryja Moorea, Barbare Hepworth i Maxa Billa. Naglasak je na novim idejama prostornosti na plohi pojavom spacijalizma i perforiranim platnima i limovima Lucija Fontane. Članak završava primjerima vlastitih limenih reljefa koji su minimalistički obrađeni, te su primjer mehaničkog i optičkog redefiniranja plohe perforacijama.

Ključne riječi: kiparstvo, prostor, šupljina, ploha, spacijalizam

Podatci o autorici: doc. mr. art. Sušac, V[esna], Sveučilište u Mostaru, Fakultet prirodoslovno-matematičkih i odgojnih znanosti, Matice hrvatske bb, 88000 Mostar, Bosna i Hercegovina, vesna.susac@fpmoz.sum.ba

Sušac, V.

SPACE AND HOLLOWS AS PRIMARY ELEMENTS IN SCULPTURE

Abstract: This article discusses space and the cavity in the sculptural work as its primary elements. The starting point is the artistic avant-garde from the beginning of the 20th century, and especially the constructivism of Pevsner and Gabo, who made a great distance from the traditional view of sculptural work applying new light materials and hollow forms. The cavities in the sculptural works of Henry Moore, Barbara Hepworth and Max Bill are then analyzed. The accent goes towards new ideas of surface space facing the emergence of spatialism with perforated canvases and metal sheets by Lucia Fontana. The article ends with examples of our own metal sheet reliefs minimally processed, being an example of mechanical and optical surface redefinition achieved by perforations.

Key words: sculpture, space, cavity, surface, spatialism

Author's data: Ass. Prof. M. Art. Sušac, V[esna], University of Mostar, Faculty of Science and Education, Matice hrvatske bb, 88000 Mostar, Bosnia & Herzegovina, vesna.susac@fpmoz.sum.ba

1. Uvod

Poimanje prostora za čovjeka je od najranijih razdoblja njegova bivstvovanja bila jedna od važnih preokupacija. Prostor je, kao i vrijeme, bio nepoznanica. O prostoru je čovjek ovisio, u njemu se kretao, istraživao ga i nastojao spoznati življenjem u njemu, ali i oblikujući prve nastambe, te uporabne i umjetničke predmete. Prostor kao likovni element zasniva se na filozofskoj definiciji kao objektivnoj stvarnosti koja unutar sebe sadrži materijalni svijet [6]. Prostor je poput volumena trodimenzionalan, ima tri dimenzije - visinu, širinu i duljinu, te je jedna od važnih sastavnica likovnih djela u kiparstvu i arhitekturi, ali i u slikarstvu.

Prostor je stvarnost u kojoj živimo, u kojoj se krećemo, te ga doživljavamo kroz njegove tri dimenzije, ali i onu četvrtu koja se smatra vremenom. Einstein je tako u fiziku uveo pojam *prostor – vrijeme*, kao nedjeljiv jedan od drugoga.

U likovnim se umjetnostima prostor veže uz prostorno-plastičko oblikovanje: kiparstvo i arhitekturu. Ako ga vežemo uz plohu, onda se to odnosi na iluziju ili privid prostora na plohi koji se prikazuje različitim perspektivama ili modelacijom. Prostor koji se nalazi između nekih oblika naziva se međuprostorom. Sam po sebi prostor se ne može doživjeti osjetilima osim vizualno, jer prostor je praznina kojega određuju oblici ili predmeti unutar njega, te je stoga uvijek vezan uz volumen. Time prostor dobiva različite vizualne konotacije, kao i volumen koji ga zauzima.

U ovom članku prostor se analizira primarno kroz umjetničko izražavanje u kiparstvu, ali ne izuzimajući pri tome važnost znanosti i tehnologije. Bit će opisane revolucionarne promjene umjetničkog izražavanja u volumenu kroz XX. stoljeće do čega su dovele upravo znanost i tehnologija. Eksperimenti mnogih velikih umjetnika avangarde uveli su prostor u skulpturu kao važan element kiparskog medija kojim se ta vrsta umjetničkog izričaja potpuno udaljila od tradicionalnog poimanja skulpture ili volumena u prostoru. Uz nove materijale i koncepte, kiparstvo je pomaklo granice u smislu poimanja

tradicionalnog kiparskog djela i njegove klasične estetike, te je otvorilo neizmjerne mogućnosti stvaranja novih oblika u prostoru, prostora unutar volumena, pa čak i pokreta, svjetlosti i zvuka. U najvećem dijelu XX. stoljeća kiparstvo je bilo najkonzervativnija grana likovne umjetnosti. Stoga je teško bilo pomaknuti granice tradicionalnoga i usmjeriti ovu granu umjetnosti prema zahtjevima modernog vremena. Uz sve pomake koji su se događali tijekom prošlog stoljeća, kiparstvo je ostalo korak iza smionih preobrazbi u slikarstvu. Bez obzira na to, obje se grane likovne umjetnosti danas isprepliću, skladno međusobno stvaraju nova likovna rješenja prema zahtjevima vremena i prostora u kojem nastaju.

2. Kiparstvo i umjetničke avangarde

Početakom XX. stoljeća, nakon velikog uzleta znanosti u svim čovjekovim djelatnostima, dolazi i do velikih promjena u svim vrstama umjetnosti. Nakon I. industrijske revolucije i izuma parnog stroja, čovjek je bio primoran udaljiti se od svoga izvornog bića, od stvaranja, ali i osobnih sloboda. S razvojem industrije i krize zanatstva, radnik je izgubio mogućnost za slobodnom inicijativom i odlučivanjem u proizvodnji. Industrijski rad koji se stalno šablonski ponavlja nije kreativan, nije ovisio o iskustvu stvarnosti, te se stoga nije mogao ni obnavljati. To je dovelo do otuđenja čovjeka, ili alijenacije prema Karlu Marxu [1]. Ulogu obnavljanja stvarnosti i kreativnog stvaralaštva preuzimaju umjetnici s ciljem oporavka društva koje je podrazumijevao iskustvo stvarnosti i kreiranje novih estetika. Time umjetnici s početka XX. stoljeća postaju središte problematike modernog svijeta. Oni su avangarda ili prethodnica sa središtem u Parizu, revolucionarna struja koja se javila u svim vrstama umjetnosti, s ciljem da se odrede novi odnosi između unutarnjeg funkcioniranja društva i društvenog funkcioniranja umjetničkog djela. Avangardni su se stilovi međusobno ispreplitali po svojim idejama i kreiranju nove stvarnosti, ali je svima zajednička bila određena socijalna osjetljivost, tankočutno oslušivanje

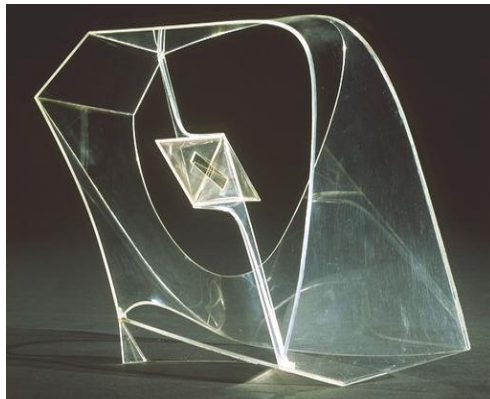
novog doba, izražajna osjećajnost i bijeg od tradicionalnih shvaćanja društva, pa tako i umjetnosti. Prema Arganu i Olivi avangardni pokreti dijele se na one s konstruktivističkim osobinama poput kubizma, Plavog jahača, futurizma i suprematizma, ruskog konstruktivizma i De Stijla, te na one s naglašenim individualizmom umjetnika poput metafizičkog slikarstva u Italiji, dadaizma i nadrealizma. Većina avangardnih pokreta nove izričaje nalazi u slikarskom mediju, a kiparstvo se s malim zakašnjenjem usmjerilo u nove transformacije volumena i prostora. Rumunjski kipar Constantin Brancusi (1876.-1957.) pribjegava redukcijama volumena i uzore nalazi u primitivnim skulpturama dalekih starih kultura. Talijan Umberto Boccioni (1882.-1916.) prema futurističkim idejama razlaže svoje skulpture u razlistane forme u čiji se volumen više ili manje dinamično uvlači prostor. Zbog visoko ispoliranih brončanih ploha, javlja se na skulpturama neobična igra svjetla i sjena.



Slika 1: Umberto Boccioni, *Jedinstveni oblici kontinuiteta u prostoru*, bronca, 1913. [11]

Veliki pomak trodimenzionalnog stvaralaštva europskog modernizma dogodio se između dva svjetska rata zahvaljujući sljedbenicima ruskog konstruktivizma, braći Antoinu Pevsneru (1884.-1962.) i Naumu Gabou (1890.-1977.). Bili su

sinovi inženjera i pripadali su uskom krugu ruske tehničke buržoazije. Obrazovani su u vremenu u kojem je znanost igrala veliku ulogu u formiranju intelektualne ličnosti, što je podrazumijevalo ideološki stav s tendencijom da se estetsko iskustvo povezuje sa znanstvenim istraživanjima [1]. Obrazujući se na zapadu, boravili su studijski u Skandinaviji, gdje su otkrivali neobične strukture razvedene obale, šuplje stijene u koje se zavlaci voda, neobične zvukove i dinamičke transformacije prirodnih oblika. Pevsner i Gabo djelovali su odvojeno, ali im je zajednička bila misao i cilj objasniti kontinuitet znanosti i umjetnosti. Njihove plastične konstrukcije nisu u pravom smislu riječi skulpture, jer njima mijenjaju tradicionalni skulpturalni kontekst novim materijalima, matematičkim proračunima, i međuprostornim vizualnim elementima. Ono što je kod njih bilo radikalno je odmak od čvrste zatvorene forme i oblikovanje prostora tankim oplošjima ili konstrukcijama od stakla, žice ili pleksiglasa. Njihove konstrukcije nisu konačno definirana djela, ona su promjenjiva u svojoj stalnosti i nadogradljiva, razvijaju se u vremenu i prostoru.



Slika 2: Naum Gabo, *Konstrukcija u svemiru s kristalnim središtem*, pleksiglas, 1938. [11]

Njihova nova geometrija koja im je bila polazište građenja trodimenzionalnih formi, ostvarenje je imaginacije i negiranja tradicionalnih prepreka između logike i mašte, ili znanosti i umjetnosti. Njihovi pravokutnici ili krugovi su forme izrezane u rastezljivoj materiji koja se beskonačno može deformirati i mijenjati

oblike. Oni ne dijele prostor koji ih razdvaja, nego ga međusobno obuhvaćaju u jednu dinamičnu i harmoničnu nedjeljivu cjelinu. To bi značilo da geometrija nije objektivna predstava prostora, nego predstava kakav bi prostor mogao biti. Naum Gabo je svoj rad nakon II. svjetskog rata nastavio u Americi, koristeći se visokom tehnologijom i suvremenim materijalima poput pleksiglasa, stakla i najlonskih niti. Svoja istraživanja povezuje s arhitekturom Miesa van der Rohea, te svoje konstrukcije smišljeno radi kao ambijentalne s mišlju kako su one simboli idealnog prostora.

3. Šupljina u plastici u drugoj polovici XX. stoljeća

Moderna kiparska tradicija doživjela je svoj vrhunac u Engleskoj između dva svjetska rata, a osobito nakon II. svjetskog rata, u djelima Henryja Moorea i jedne od vodećih kiparica XX. stoljeća Barbare Hepworth. Oboje umjetnici izrazite osobnosti, surađivali su i bili pod zajedničkim utjecajima europskog modernizma i njegovih različitosti. Ono što im je blisko su biomorfne kiparske forme i materijali – kamen i bronca. Ono što se od njih uzima, vezano za temu rada, su forme sa šupljinama. To su većinom ambijentalne skulpture koje imaju interakciju s promatračima. Njihova je forma probušena, ona se razvija u prostoru kontinuirano, te šupljina ima jednaku važnost kao i volumen. Za razliku od Moorea, Barbara Hepworth je dobar primjer biomorfne apstrakcije proizašle iz slikarstva nadrealizma i Miroova djela. Vrlo bliske forme u to vrijeme radio je i švicarski umjetnik i dizajner Max Bill, student umjetničke škole Bauhaus.

Henry Moore (1898.-1986.), jedan od najvećih engleskih kipara XX. stoljeća, poznat je po svojim organskim šupljim skulpturama kojima je polazište uvijek objektivna stvarnost i figura. Njegove su figure iz biomorfne faze kao tekući volumeni u prostoru sa šupljinama koje upotpunjuju forme tijela. Ima u njima nečeg praiskonskog, što pojačava i sam materijal – kamen, s linearnim strukturama.



Slika 3: Henry Moore, *Ležeća ženska figura*, drvo, 1938. [11]

Moore je baštinió od mnogih modernista i suvremenika redukciju, organsko i asocijativno u svojim figurama: od Arpa, Miroa, Picassa, pa i Matissa, što će kasnije kod nekih drugih umjetnika prijeći u konveksno-konkavne kontinuirane forme u prostoru s aktivnim međuprostorom [7].

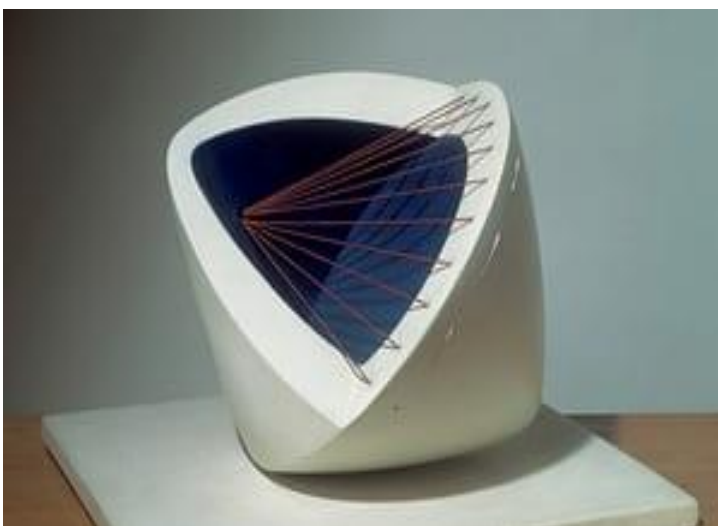
3.1 Ovalne šuplje mase Barbare Hepworth

Engleska kiparica Barbara Hepworth (1903.-1975.) u svom velikom kiparskom opusu ostala je vjerna biološkim korijenima. Okreće se apstrakciji nakon udaje za slikara konstruktivista Bena Nicholsona, te suradnje s Naumom Gaboom i susretima s Brancusijem i Arpom u Parizu. Tijekom II. svjetskog rata u Engleskoj razvija svoj osebujan stil biomorfnih volumena prožetih neobičnom dinamičnom energijom. Koliko god naklonjena apstrakciji, njezine skulpture asociraju, kao i mnoga Picassova djela, na antropomorfne oblike u prostoru.

Nakon II. svjetskog rata Hepworthova se upušta u eksperimentiranje s kombinacijom materijala - kamenom, drvom i konopcima, te koristi i boju. Na taj način spaja slikarsko i kiparsko u jedinstven oblik, u forme organske apstrakcije ili biomorfnog nadrealizma [5].



Slika 4: Barbara Hepworth, *Probušena forma*, kamen, 1932. [11]



Slika 5: Barbara Hepworth, *Kip s bojom*, bojeno drvo i konopci, 1953. [11]

Skulptura na slici 5 izrezbarena je u drvu, nepravilnog je ovalnog oblika i izvana bijela. Unutra je obojena tamno plavo i vizualno se „uvlači“ u svoju nutrinu. S prednje gornje strane napete su crvene niti koje se na vanjski rub zrakasto nižu iz jedne početne točke s unutarnje strane skulpture. Ovalna, uvijena forma kao da zaustavlja svoje širenje napetim konopcima. Oblikom podsjeća na jajoliku izvornu formu svega postojanja, formu koja se širi, ali istodobno i zaustavlja u prostoru. Ovaj kip ima aktivan odnos s okolinom, baš kao što ga ima i čovjek. Kiparicu je taj odnos uvijek zanimao, čovjek - prostor, te je na svoj osobit način osobna zanimanja za okolinu i prostornost unosila u svoja djela. Prostorne organske mase kiparice koje su rađene u bronci djeluju mekano i pokretljivo. U njima je šupljina aktivnija, ona je dominantna u skulpturi, te se doživljava različito ovisno o pogledu. To su razvijene konveksno-konkavne plohe koje su u stalnoj težnji širenja, po uzoru na zamisli Nauma Gaboa. Ovakve mase aktiviraju prostor, optički ga šire, a prostor unutar skulpture dinamizira cijelo djelo i vizualno ga oživljava.



Slika 6: Barbara Hepworth, *Forme u kretanju*, bronca, 1956. [11]

3.2 Beskrajne konveksno-konkavne forme Maxa Billa

Švicarski umjetnik, arhitekt i dizajner Max Bill (1908.-1994.), u svom raznolikom umjetničkom opusu ima i apstraktne trodimenzionalne forme koje se razvijaju u prostoru i time nagovještavaju beskrajne prirodne procese u trajnom razvoju. Student Bauhauasa i osnivač Ulmske škole dizajna, koristio je geometriju u svim područjima svoga stvaralaštva. [1]



Slika 7: Max Bill, *Beskonačna krivulja*, bronca, 1953. [11]

Po uzoru na konstruktiviste Pevsnera i Gaboa, osnova je geometrijska forma koja nije konačna, nego se mijenja i razvija u prostoru, te tako prostor i volumen sudjeluju u beskonačnoj kreaciji svijeta. Iako primarno nije bio kipar, nego arhitekt i dizajner, poučen školovanjem u Bauhausu i analizom univerzalnog likovnog mišljenja, u građevini je vidio jedinstvo svih likovnih grana, dinamično jedinstvo koje živi u jednom arhitektonskom umjetničkom djelu. Ono je u prostoru i oblikuje upravo prostor. Taj se prostor aktivno koristi i on živi i „raste“ svojim korištenjem. Billova brončana skulptura nazvana *Beskonačna krivulja*, temelji se na krivuljnoj ili aktivnoj liniji, koju je analitički proučavao Paul Klee za vrijeme djelovanja u Bauhausu [1].

Ovo djelo, za razliku od Kipa s bojom Barbare Hepworth (slika 5), aktivna je krivulja u prostoru koja se uvija i trajno kreće, te prostor u nju ulazi i provlači se kroz njezine konveksno-konkavne plošno istanjene mase. Kip s bojom Barbare

Hepworth je primjer organskog jedinstva vanjskog i unutarnjeg, dok je Billova *Beskonačna krivulja* anorganska apstraktna varijanta istog problema odnosa prostora i volumena [6].

4. Novi prostorni koncepti na plohi

Umjetnost nakon II. svjetskog rata razvijala se u više različitih pravaca i bila je heterogena. Središte novih istraživanja plohe, ili slikarstva, postaje New York, u kojemu su se za vrijeme rata zatekli mnogi modernisti iz Europe, posebice nadrealisti. Amerikanci su dobro prihvaćali nadrealizam, te se iz takve komunikacije s filozofijom egzistencijalizma i spoja kultura izrodio apstraktni ekspresionizam, tašizam i slikarstvo akcije Jacksona Pollocka. Slikari su stvorili novi pristup likovnoj umjetnosti, a slikarstvo je postalo odraz života, razočarenja, svojevrsnog nihilizma. Ono je postalo sam život ili proces koji teče, a takav aktivan proces poput šamanističkih praksi utjelovio je Pollock. Apstraktni ekspresionisti su svoje dvojbe o nestabilnom i krhkom svijetu i svoju pobunu protiv nasilja i ratnih strahota ispoljavali neobuzdanim i deformiranim oblicima i iskasapljenim figurama poput Willema de Kooninga. Slikari obojenog polja našli su jedno pomirenje između akcije i ekspresivnih deformacija, te svojevrsnog istočnjačkog misticizma u lirskim obojenim ploham a slika [5]. Sve su to bili novi prostorni koncepti na plohi – od onih aktivnih ulaženja u prostor slike, preko snažnih deformacija i grubih faktura kao simbola narušenog životnog prostora, do onih smirujućih meditativnih obojenih prostora slike. Iz toga će proizaći radikalniji pristupi poput enformela ili spacijalizma Lucija Fontane, koji je otvorio prostor slike s drugu stranu, u ono iza, poput nečeg skrivenog iza zavjese, iz čega će se razviti konceptualne prakse u likovnoj umjetnosti.

4.1 Spacijalizam Lucija Fontane i trodimenzionalnost plohe

Talijansko-argentinski slikar i kipar Lucio Fontana (1899.-1968.) bio je osnivač umjetničkog pokreta *Movimento Spaziale* ili Spacijalizma, modernog prostornog pokreta. U Bijelom manifestu kojeg je objavio 1946. godine, napisao je da su materija, boja, zvuk i pokret fenomeni čiji simultani razvoj čini jednu novu umjetnost. Spacijalizam je bio pokret koji je nastao iz potrebe da se dođe do nove ideje prostora, kojom bi se pokazao „pravi prostor na svijetu“ za *New Age* ili Novo doba.

Pokret je proizašao iz dadaizma, tašizma i konkretne umjetnosti s ciljem uništenja tradicionalnog štafelajnog slikarstva i primjene boje, te pokušaja hvatanja pokreta i vremena kao glavnih postavki u umjetnikovu radu. Spacijalizam je proizašao upravo iz revolucionarnih avangardnih pokreta i intelektualno-umjetničkih promišljanja nakon II. svjetskog rata koji su u svojoj osnovi bili usmjereni na kritičko propitivanje zapadnog svijeta i umjetnosti, te na negiranje klasičnog poimanja slike i prostornosti na plohi. Posebnost ovog umjetničkog pokreta je upravo u sinkretizmu svih čovjekovih osjetila kojima se prostor percipira dubinski i koji čovjeka unose u dublje duhovne dimenzije stvarnosti.

Jedan od prvih znanstvenika koji je uveo pojam *New Age* bio je švicarski psiholog i psihijatar Carl Gustav Jung, povezujući ga s ulaskom svijeta u Doba Akvarijusa. To je podrazumijevalo vremensko razdoblje od oko 2000 godina u kome se sunce nalazi u Akvarijusu za vrijeme proljetnog ekvinocija. Po tome je to doba počelo početkom ovog stoljeća i ono sa sobom nosi jednu novu duhovnost i oživljavanje novih i drukčijih ljudskih potencijala. To se osjetilo već šezdesetih godina prošlog stoljeća, ali već i u XIX. stoljeću pojavom teozofije, vrste kršćanske mistike koja povezuje zapadnjačke i istočnjačke misli i ideje o postojanju ljudske kozmičke braće s uvjerenjem u nadolazeći bolji svijet aktiviranjem čovjekovog multidimenzioniranog jastva i duhovnog povezivanja s univerzumom.



Slika 8: Lucio Fontana, *Razrezano platno*, 1960. [11]

Lucio Fontana je u cijelom svome umjetničkom stvaralaštvu bio posvećen istraživanju novih definicija prostornosti, istraživanju svemira, zvijezda i svjetlosti. Ta su ga istraživanja odvela od tradicionalne slike u prostor, što je imalo za cilj stvaranje nove dimenzije umjetnosti i sjedinjenja s univerzumom, izlazeći izvan granica slike. Njegov je spacijalizam oslobođen tradicije, te se zahvaljujući razvoju znanosti i tehnologije upustio u niz istraživanja različitih medija i metoda. Eksperimentirao je s tradicionalnim i modernim kiparskim materijalima i prvi je slikar koji je probušio i izrezao platno, te ga oslobodio zategnutosti na ramu, omogućivši gledatelju pogled „iza slike“, u prostor koji je dotada bio skriven i nevažan. Tako je dobio novu traženu dimenziju i nagovijestio osjećaj beskonačnosti ili novi stvarni prostor svijeta. Umjetnik je istraživač, putnik kroz prostor i vrijeme, on bilježi viđeno i doživljeno, promišlja o tome, prepoznaje tragove i nastoji ih pročitati i objasniti. Svaki trag, svaki zapis ima nešto od prijašnjeg, ali isto tako daje nagovještaj nečeg novog [4]. Takvi su bili Fontanini prvi *Concetto Spaziale* ili prostorni koncepti, monokromna perforirana platna ili aluminijske plohe koje su time dobivale punopravne prazne segmente i reljefnost. Njihova praznina ovisila je o energiji koju je umjetnik unosio u samu akciju djelovanja, tražeći nešto iza pojavnosti kakvu po navici doživljavamo.

4.2 Perforirane limene plohe

Na primjerima perforiranih aluminijskih ploha nijedna praznina, rez ili pukotina u umjetničkom djelu nije slučajna niti besmislena. Svaka od njih je posljedica duboko uvjetovane potrebe za istraživanjem i traženjem nekih novih i drukčijih životnih i umjetničkih modaliteta, u vremenu u kojem se nužno moralo pronalaziti nove načine umjetničkog izražavanja. Fontana je uspio od kiparstva i slikarstva stvoriti novi estetski model i nagovijestiti izraz četvrte dimenzije. Nastavio je perforirati aluminijske plohe, te u njih umetati obojena stakalca i koristiti neonsko svjetlo kao sastavni dio djela ili interijera u kojem se ono nalazi. Svjetlost i njezine refleksije na metalnim izrezanim plohama vizualno stvaraju kretanje, određene stupnjeve dinamike ploha, šupljina i sjena, čime se promatraču nameće subjektivno kreiranje realnosti.



Slika 9: Lucio Fontana, *Concetto spaziale 1*, lim, 1962. [11]



Slika 10: Lucio Fontana, *Concetto spaziale 2*, lim, 1962. [11]

Bez obzira radi li se o umjetnikovim slikama ili limenim urezanim reljefima, Fontana je uvijek isticao kako su vrijeme, prostor i pokret jednako vrijedni kao boja, perspektiva i forma. Na tome se i temelji pokret koji je nazvao *Movimento spaziale* ili spacijalizam. Jednom je prilikom umjetnik zapisao da dok kao slikar radi na prošupljenom platnu ne želi napraviti sliku, nego otvoriti prostor i kreirati novu dimenziju umjetnosti, spojiti je s kozmosom. S druge strane usjeklina čeka nas nova slobodna interpretacija, ali i obećanje [10].

5. Suodnos metalnih ploha i šupljina u vlastitim reljefima

Po naravi i dubokoj povezanosti s kulturnim nasljeđem zavičajnog podneblja nije bila vidljiva sklonost ka trendovima u kiparskom razvoju. Tijekom studija na ALU i kasnije, najveći interes je na reljefu i propitivanju prostornosti na plohi. Stvaran se prostor uvijek nametao kao promjenjiva beskonačnost koja se htjela zaustaviti u materijalima poput gipsa i aluminijskih ploha. Važna osobitost svih vlastitih reljefa bez obzira na motiv, figurativan ili apstraktan, povezanost je velikog emotivnog potencijala s činom stvaranja. U početcima su to bili reducirani krajolici, a kasnije i tijekom poslijediplomskog studija, intimni tragovi i rezovi u metalu. Ustrajavajući na otkrivanju prostornosti na plohi reljefa, metal se činio izazovnim materijalom, aluminijske istanjene plohe zbog svoje savitljivosti i refleksija svjetla na njima. Tako je nastajala nova vizualna prostornost s namjerom izazivanja emocija i njihovih reakcija na metal i obrnuto. Metal je pružio mogućnosti za izražaj nove osjetljivosti u odnosu na prostornost, vodeći u nove igre s vremenom opažanja. To je rezultiralo udaljavanjem od figurativnosti, uključujući u rad kretanje, napetost i dinamiku, ali ne u smislu kinetičke skulpture - mobila, nego na statičnoj plohi reljefa. Nataloženi tragovi sjećanja uz najranije djetinjstvo, za rodni grad, Neretvu i zvukove kucanja metala na Kujundžiluku, htjelo se unijeti u djela, oživjeti uspomene, zvuk koji, dok iskucavanjem limova ostaju tragovi na reljefima i postaje beskonačan kao i prostor kojim se s njim stvara.

Ciklus iskucanih limenih reljefa koji je uslijedio tijekom poslijediplomskog studija nazvan je *Tragovi i refleksije*. Bio je to ciklus u kojem se, zahvaljujući moćnom sinkretizmu i strujanjem svojih unutarnjih impulsa, nataložениh emocija i svega ranije proučavanog – metalnih artefakata starih kultura Istoka, manirističkog optičkog „pomicanja“ prostora i Fontaninog spacijalizma pronašao prepoznatljiv izraz u reljefu [8]. Po načinu rada blizak je tradicionalnom zavičajnom zanatu i zvuku kojim je popraćen.

5.1 Mehaničko i optičko redefiniranje plohe perforacijama

Mehaničkim iskucavanjem obrađene limene plohe na kamenu i pijesku na njoj se isijava novi život, nova snaga i energija koja se alatom često prenosila perforiranjem, namjerno ili slučajno stvarajući nove „slike“, apstraktne životne forme rasterećene konkretne pojavnosti ili značenja. Tako nastaje slikoreljef u kojem se spaja osjećaj za kiparsku formu i određenu dozu slikarske senzibilnosti koju pojačava difuzna refleksija svjetla na izbrazdanim i zrnastim teksturama.



Slika 11: *Tragovi i refleksije*, iskucani perforirani lim, 2018.

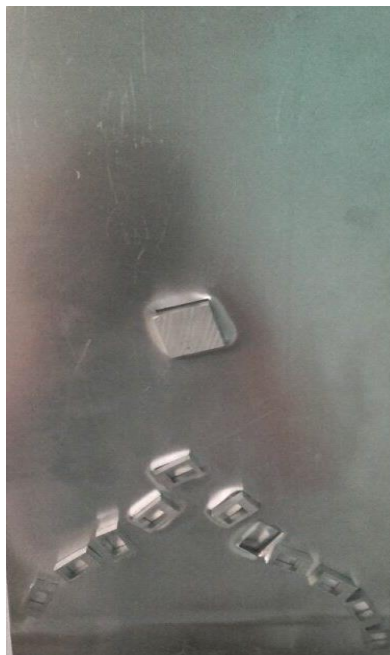
U donjem dijelu limene plohe tragovi iskucavanja su udubljenja, gusto nanesena, što odaje dojam dubine zbog tamnijih sjena. Tragovi se u kosoj kompoziciji raspršuju i uzdižu prema gornjem dijelu plohe koja je mirnija i blago spontano izlomljena tijekom iskucavanja na kamenoj podlozi. Ovisno o svjetlu, prirodnom ili umjetnom, ploha se svjetlosno redefinira i stvara različite optičke efekte. Time je stvoren harmoničan i dinamičan suodnos metalne plohe, udubljenja i perforacija na njoj. Na ovaj način obrade metalne plohe otvara se prostornost onakva kakva se doživljava, beskonačna i dinamična, stalno promjenjiva, stvarna i imaginarna u isto vrijeme.

5.2 Minimalizam i geometrija konveksnih ploha

Na zadnjim primjerima konveksnih aluminijskih ploha prišlo se drukčijem načinu izrade. Ravne su plohe savijene po visini na strojarskoj presi, te je na nju prenesena jednostavna skica geometrijske kompozicije. Na vrhu je kružna šupljina, ispod koje je manja kvadratna, kockasto izbočenje i mali kvadratni „prozorčić“ na dnu. Na ovom reljefu pristupilo se jednostavno s određenom strogošću i minimalizmom, uz ponavljanje kruga i kvadrata/kocke. Krug je proširena točka i simbol je savršenstva i homogenosti. Odsutnost je svake podjele ili razlikovanja. Također krug je znak neba, Boga i stvaranja. Kružni oblik u kombinaciji s kvadratnim, evocira ideju promjene reda ili određene razine [3].



Slika 12: *Kompozicija 1*, iskucani perforirani lim, 2018.



Slika 13: *Kompozicija 2*, iskucani perforirani lim, 2018.

Na drugom konveksnom limu kompozicija geometrijskih oblika je jednostavnija. Gornji dio plohe nije obrađen, a u središtu je kockasto izbočenje. Ispod njega su asimetrično ukucana tri kvadratna oblika i lijevo od njih jedan manji reljefni

kvadratni oblik. Oba lima su potpuno različita od reljefa na slici 11 koji je obrađen iskucavanjem i sitnim perforacijama, te je više ekspresivan. Ova dva rada iz podnaslova točke 5.2 su minimalistički i više ispunjeni simbolima kruga i kvadrata. Njihovom kombinacijom nastoji se promišljati o mogućoj izradi limenih reljefa crkvenih vratnica koja bi se radila kao završni dio doktorskog rada.

6. Zaključak

Prostor je od najranijih čovjekovih percepcija svijeta oko sebe bio jedna od važnijih preokupacija, a kasnije se oblikuje kao stambeni prostor, ili razni utilitarni i umjetnički artefakti. Prostor se analizira primarno kroz umjetničko izražavanje u kiparstvu, ne izuzimajući pri tome važnost znanosti i tehnologije. Opisane su revolucionarne promjene umjetničkog izražavanja tijekom XX. stoljeća u kojemu su se događale revolucionarne znanstvene promjene. One su se odrazile i na umjetničke avangardne stilove, posebice na kiparstvu. Ono se udaljilo od tradicionalnog poimanja skulpture, postalo je istraživačko u različitim odnosima s prostorom. U radu su predstavljeni umjetnici koji su pomicali granice klasične skulpture prema modernističkim zahtjevima i prostoru, tj. šupljinama davali jednak značaj kao i volumenu. Analizirana su djela Pevsnera i Gaboa, Moora, Barbare Hepworth i Maxa Billa. Potom je obrađen pravac spacijalizam Lucija Fontane, slikara koji je rezao platna, ali i metalne plohe, stvarajući novu koncepciju prostora na plohi i iza nje. Na to se nastavlja vlastiti rad – metalni reljefi iskucavani na kamenu i pijesku kod kojih konveksno-konkavne iskucane plohe i šupljine djeluju optički pokretljivo, što pojačavaju svjetlost i sjena. Priloženi su i minimalistički obrađene limene plohe kao uvod u nova promišljanja uz korištenje jednostavnih geometrijskih simbola, koji bi se mogli kombinacijom pretvoriti u nova kiparska rješenja. U konačnici bi to bili metalni reljefi vratnica sakralnog prostora kao završni praktični dio doktorske disertacije.

Literatura

- [1] Argan, G. C., Oliva, A. B., Moderna umetnost II., Clio, Beograd, 2005.
- [2] Arnason, H. H., Povijest moderne umjetnosti, Stanek d.o.o., Varaždin, 2009.
- [3] Chevalier, J., Gheerbrant, A., Rječnik simbola, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983.
- [4] Hess, B., Fontana, Taschen, Cologne, 2000.
- [5] Janson, H., W., Povijest umjetnosti, Stanek d.o.o., Varaždin, 2007.
- [6] Mirenić-Bačić, J., Ratković, K., Likovna umjetnost 20. stoljeća, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
- [7] Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Art of the 20th Century, Taschen, Cologne, 2000.
- [8] Sušac, V., Vizualni likovni govor kroz prizmu dječjeg i umjetničkog izražavanja, Magistarski rad, ALU Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo, 2011.
- [9] <http://www.idisturato.com/2012/07/08/burri-castellani-fontana-destrukcija-crvene-membrane/>
- [10] <http://www.matica.hr/vijenac/250/spacijalizam-osloboen-tradicije-11858/>
- [11] <https://www.pinterest.com/>

PRES 



ISSN 1840-1856