

**SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU**  
**DOKTORSKA ŠKOLA**

**Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij**  
**Kultura i umjetnost**

**Igor Loinjak**

**TEORIJA SLIKE I ANALITIČKO SLIKARSTVO**

**Doktorski rad**

**Osijek, 2024.**

**JOSIP JURAJ STROSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK  
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL**

**Postgraduate Interdisciplinary University Study Program**

**Cultural Studies and Art**

**Igor Loinjak**

**THEORY OF THE IMAGE AND ANALYTICAL PAINTING**

**Doctoral thesis**

**Osijek, 2024.**

**Mentor: prof. dr. sc. Krešimir Purgar, red. prof.**  
**Akademija za umjetnost i kulturu, Osijek**

## Sažetak

Teorijska istraživanja slike u okviru aktualnog videocentričnog promišljanja suvremene stvarnosti u posljednjih su tridesetak godina postala vrlo intenzivna te su pokazala kako je nakon sedamdesetih godina u teorijsko-kritičkom diskursu o vizualnoj umjetnosti došlo do vrlo izražene promjene u pristupu i metodama analize slike. Brojni su istraživači složni u stavu kako je stara paradigma umjetnosti aktualna do sredine osamdesetih nadiđena i zamijenjena novom paradigmom vizualnosti.

Kada su u posljednjem desetljeću prošloga stoljeća Gottfried Boehm i William John Thomas Mitchell zaključili da je nastupilo doba ikoničkog, odnosno slikovnog obrat, otvorilo se novo područje u istraživanju slike i vizualnosti utemeljeno na originalnim pristupima karakterističnima za novonastale znanstvene discipline kao što su vizualni studiji i znanost o slici. Novi pristupi slici, koji su se prema njoj odnosili ponajprije kao prema vizualnoj i kulturalnoj reprezentaciji, otvorili su prostor drugačijim disciplinarnim analizama slika – sada ne samo kao povijesnih, nego i kao transpovijesnih činjenica. Dok je povijest umjetnosti od svog službenog utemeljenja u 18. stoljeću, s pionikom struke Johannom Jochimom Winkelmannom, bila isključivo usmjerena prema lijepim umjetnostima, nova je znanost o slici obuhvatila puno široke interdisciplinarno područje unutar kojega se koriste sve one discipline koje mogu pridonijeti potpunijem razumijevanju fenomena slike kroz iskaze o raznovrsnim oblicima i tipovima slika, njihovoj upotrebi, postupku proizvodnje i obrade te recepciji i distribuciji. Promjene u pristupu slici događale su se postupno i dijelom su išle ukorak s promjenama vidljivima u produkciji slika. Početak suvremenog pristupa smješta se u drugu polovicu 19. stoljeća kada su francuski slikari počeli platno doživljavati kao autonomno vizualno polje koje više nije trebalo reprezentirati stvarnost, nego predstaviti vlastiti ikonički potencijal. Logika reprezentacije, prepuštena tada fotografiji, dala je slikarskom platnu posve nove mogućnosti vizualne realizacije koja je svoj puni potencijal doživjela pojavom apstraktnoga likovnog jezika. Inauguracija apstraktne umjetnosti s kraja prve dekade 20. stoljeća započinju i istraživanja koja su provedena u ovom doktorskom radu.

U djelima pionira apstrakcije, napose ako se paralelno uz njih prouče i eseji tih umjetnika, vidi se da je slika tretirana predmet kojim se nastoji prekinuti postojeći poredak vizualnog doživljaja svijeta, ali ona je kao takva još uvijek pripadala tom poretku. Apstraktna slika Vasilija Kandinskog ili Kazimira Maljeviča želi biti drugačija od svih dotada poznatih

slika, ona se nastoji prometnuti kao tradicionalna slika koja prikazuje nešto novo, nešto na što promatrač do tada u slikarstvu nije naviknuo. U ovoj se fazi još uvijek ne može govoriti o postojanju intrinzične pikturalne samosvijesti jer je slika bila element otpora – ontološki i dalje ista kao druge slike, ali u reprezentacijskom smislu i svojoj epistemologiji ipak različita od svega do tada viđenoga. Dakle, pojava apstrakcije se može smatrati prvom fazom u procesu razvoja pikturalne samosvijesti. Da je spomenuti proces stao u ovoj ranoj fazi, gotovo se sigurno kroz umjetničku praksu ne bi otvorila nova poglavlja suvremene umjetnosti u kojima se dogodio zbiljski paradigmatički odmak od klasične umjetnosti i povijesnoumjetničke tradicije.

Na početku druge faze razvoja pikturalne samosvijesti nalazi se Marcel Duchamp. Obrazovan u maniri klasičnoga slikara, Duchamp je polje umjetnosti proširio do neslućenih granica otvarajući idejom ready madea posve novi pretinac u umjetničkom sustavu. U Duchampovoj umjetničkoj praksi klasična apstrakcija nije ostavila velikoga traga. Štoviše, on je vrlo brzo napustio domenu slikarstva usmjerivši svoj interes prema objektima. Činjenica da određeni predmet iz svakodnevice snagom performativnoga iskaza može postati umjetničkim djelom, narušila je u to vrijeme svako moguće poimanje umjetničkog predmeta kao rezultata ingeniozne djelatnosti. Teoretičarima umjetnosti i estetičarima trebalo je nekoliko desetljeća da se domisle kako argumetirano opravdati Duchampovu poetičku gestu, no u području umjetničke prakse ready made je od svoga postanka slavodobitno preživljavao balansirajući između tradicionalnoga kiparstva i novonastalog shvaćanja umjetničkoga djela kao objekta. Razvijanje konceptualnog promišljanja umjetnosti u potpunosti se oslanja na Duchampa i njegovu umjetničku praksu. Kada se govori o konceptualnom pristupu umjetnosti, važno je istaknuti da on nije vezan isključivo uz jedan mediji, nego je riječ o transmedijalnoj kategoriji. U okviru ove teme neophodno je istaknuti i značaj konceptualnoga pristupa u mediju slikarstva, osobito ako se u obzir uzme analitičko slikarstvo koje po svojim temeljnim poetičkim načelima pripada upravo sferi konceptualnoga. Problem konceptualne umjetnosti je taj što je ne samo jezik kojima se djelo oblikuje, već i samo djelo kao fizički objekt postalo apstrahirano. Ideja apstrakcije je, dakle, kroz jedan segment konceptualne umjetnosti prodrla i u samu materijalnu strukturu umjetničkoga artefakta lišavajući ga one njegove najekskluzivnije estetičke dimenzije, a to je osjetilna pojavnost.

Suodnos konceptualnog i analitičkog pristupa razvijen u mediju slikarstva u drugoj polovici šezdesetih godina prošloga stoljeća pokazao je do koje je mjere moguće na teorijskoj razini promišljati sliku i istovremeno u njezinu vizualnu strukturu implementirati određeni

koncept ili pak čitavu teoriju. Dok je rano apstraktno slikarstvo razgradilo i pojednostavilo oblikovni jezik reprezentacije stvarnosti u slici, a konceptualni pristup odustao od artefakta nauštrb evokacije ideje, u analitičkom su se slikarstvu oni isprepleli otvarajući na području teorije slike jedno novo poglavlje čije će teorijske implikacije imati važnu ulogu u znanstvenom pristupu slici od devedesetih godina do danas. Slikarstvo apstraktnog prednazaka nikada nije u potpunosti odustalo od sebe kao slikarstva, nego je bila riječ o postojanju jednog paralelnog kolosijeka koji se razvijao usporedno s klasičnim reprezentacijskim modelom. Apstraktno je slikarstvo postavilo pitanje o prirodi slikarskoga jezika, ali još uvijek nije postavilo pitanje o prirodi slike kao takve. S ontološke strane gledano, pojavom apstrakcije slika se i dalje definirala na isti način. Odmak od tradicionalne definicije slike djelomično je učinjen u okviru konceptualističkoga promišljanja umjetnosti, ali je zadržan opravdani strah da u takvom sustavu u potpunosti nestane slikarstvo koje je i dalje gajilo snažnu svijest o nužnosti svoje predmetne dimenzije. U analitičkom je promišljanju slika postala predmet interesa teorije i to ne više kao prezentacija nečega (bilo da je to figurativan prikaz stvarnosti bilo apstrahirana forma lišena konkretnog referenta) nego isključivo kao slika koja sebe predstavlja kao sliku. Premda se ovdje misli isključivo na slikarsku sliku (onu predmetnu koju je Mitchell nazivao *picture*) – platno – suvremene teorije slike predmet svoga interesa određuju puno šire.

Analitička je slika ohlađena činjenica, fakt unutar kojega ne postoji dublja metafizička stvarnost. Iz toga se razloga može reći kako je ikonolastička potka analitičkoga slikarstva nadišla emotivan pristup slici, a bez emotivnoga pristupa i samo pitanje ikonoklazma dobiva novu dimenziju jer se bez unutarnjega interesa za sliku koja privlači svojim emocionalnim impulsom ne može razviti ni odnos sviđanja između slike i promatrača. Ikonofilija u slučaju analitičke slike može biti samo adoracija slike kao činjenice, ali ne i onoga što u slici postoji u semantičkom smislu budući da je značenje analitičke slike ona sama. Posvemašnjim hlađenjem slikarske površine, suvremeni je ikonoklazam doživio svoj tijumf, dok je fetišizam slike sveden na obožavanje same njezine predmetnosti nauštrb sadržaja koji može prenositi jer je sadržaj izjednačen sa slikom. Iz toga kuta gledano, u analitičkom je slikarstvu tematiziranje slike kroz okvir i plohu kakvo se nalazi kod Clementa Greenberga, bez uplitanja u njezinu semantiku, došlo do svoga teorijskog ispunjenja i zbog toga je analitička slika onaj pravi kraj modernističke paradigme, ali je u isto vrijeme i početak nove paradigme vizualnosti

u kojoj se slika počinje graditi i promišljati na temelju samoreferencijalnosti, ali u njoj ne završava.

Na temelju suvremenih istraživanja na polju estetike vizualnosti u doktorskom će se radu naglasak staviti na analizu recentnih pristupa slici i problemu slikovne reprezentacije nakon pojave apstraktnoga slikarstva u prvim desetljećima 20. stoljeća te će se pokazati zbog čega je analitičko slikarstvo zahvaljući autoreprezentacijskoj prirodi istovremeno kraj modernističke paradigme te početna točka suvremene videocentrične ontologije.

Ključne riječi: analitičko slikarstvo, apstrakcija, konceptualna umjetnost, metaslika, znanost o slici

## Summary

Theoretical research of the image within the current video-centric reflection on contemporary reality has become very intense over the past thirty years. It has shown that since the 1970s, there has been a significant shift in the approach and methods of image analysis within the theoretical-critical discourse on visual art. Many researchers agree that the old art paradigm, relevant until the mid-1980s, has been surpassed and replaced by a new paradigm of visuality.

When, in the last decade of the previous century, Gottfried Boehm and William John Thomas Mitchell concluded that the era of the iconic or pictorial turn had arrived, a new field of image and visuality research opened up, grounded in original approaches characteristic for newly established scientific disciplines such as visual studies and image science. These new approaches to the image, treating it primarily as a visual and cultural representation, paved the way for different disciplinary analyses of images – not only as historical, but also as transhistorical facts.

While the art history, since its formal establishment in the 18th century with Johann Joachim Winckelmann as its pioneer, had been exclusively focused on the fine arts, the new image science encompassed a much broader interdisciplinary field. Within this field, all disciplines that could contribute to a more comprehensive understanding of the image phenomenon were employed, providing insights into various forms and types of images, their use, production processes, handling, reception, and distribution. The changes in the approach to the image occurred gradually and partly kept pace with the changes seen in image production. The beginning of the contemporary approach is placed in the second half of the 19th century when French painters began to perceive the canvas as an autonomous visual field that no longer needed to represent reality but to present its own iconic potential. The logic of representation, at that point left to photography, granted the painter's canvas entirely new possibilities of visual realization, which reached its full potential with the emergence of abstract visual language.

The inauguration of abstract art at the end of the first decade of the 20th century marks the beginning of the research conducted in this doctoral thesis. In the works of the pioneers of abstraction, especially when their essays are studied along with their paintings, it becomes



clear that the image was treated as an object aiming to disrupt the existing order of the visual experience of the world. However, as such, it still belonged to that order. The abstract painting of Wassily Kandinsky or Kazimir Malevich sought to be different from all previously known images. It attempts to present itself as a traditional painting depicting something new – something the viewer still has not been accustomed to in the field of painting. At this stage, it is still not possible to speak of the existence of intrinsic pictorial self-awareness, as the painting was an element of resistance – ontologically the same as other paintings, but in terms of representation and its epistemology, it was different from everything seen before. Therefore, the emergence of abstraction can be considered the first phase in the process of developing pictorial self-awareness. Had this process halted at this early stage, it is almost certain that new chapters in contemporary art, in which a real paradigmatic shift from classical art and art-historical tradition occurred, would not have opened through artistic practice.

At the beginning of the second phase of the development of pictorial self-awareness stands Marcel Duchamp. Trained in the manner of a classical painter, Duchamp expanded the field of art to unforeseen limits, opening an entirely new compartment in the artistic system with the idea of the ready-made. In Duchamp's artistic practice, classical abstraction left little mark. In fact, he quickly abandoned the domain of painting, redirecting his interest toward objects. The notion that an everyday object could become a work of art through the power of a performative statement disrupted all possible conceptions of the artwork as the result of ingenious activity at that time. It took several decades for art theorists and aestheticians to develop a well-argued justification for Duchamp's poetic gesture, but in the realm of artistic practice, the ready-made has triumphantly endured since its inception, balancing between traditional sculpture and the emerging understanding of the artwork as an object. The development of conceptual thinking in art relies entirely on Duchamp and his artistic practice. When discussing the conceptual approach to art, it is important to emphasize that it is not tied exclusively to a single medium, but rather represents a transmedial category. In this context, it is essential to highlight the significance of the conceptual approach within the medium of painting, particularly when considering analytical painting, which, in its fundamental poetic principles, belongs precisely to the conceptual sphere. The challenge of conceptual art is that not only the language through which the work is shaped, but also the work itself as a physical object has become abstracted. Therefore, the idea of abstraction, through one segment of

conceptual art, penetrated into the material structure of the artistic artefact, stripping it of its most exclusive aesthetic dimension: its sensory presence.

The relationship between the conceptual and analytical approaches developed in the medium of painting in the second half of the 1960s demonstrated the extent to which it is possible, at a theoretical level, to reflect on the image while simultaneously implementing a specific concept or even an entire theory into its visual structure. While early abstract painting deconstructed and simplified the formal language of representation in the image, and the conceptual approach abandoned the artefact in favor of evoking ideas, in analytical painting, these elements intertwined, opening a new chapter in the theory of the image whose theoretical implications will play an important role in the scientific approach to the image from the 1990s to the present.

Abstract painting never fully renounced itself as painting; rather, it existed as a parallel track that developed along with the classical representational model. Abstract painting raised questions about the nature of the painterly language but did not yet question the nature of the image as such. Ontologically speaking, with the emergence of abstraction, the image was still defined in the same way. The departure from the traditional definition of the image was partially made within the framework of conceptual thinking about art, but there remained a justified fear that in such a system, painting, which still nurtured a strong awareness of the necessity of its object dimension, would entirely disappear. In analytical reflection, the image became the subject of theoretical interest, no longer as a presentation of something (whether it was a figurative representation of reality or an abstract form devoid of a concrete referent) but exclusively as an image that represents itself as an image. Although this specifically refers to pictorial painting (the object that Mitchell referred to as “picture”—the canvas—contemporary theories of the image define their subject of interest much more broadly).

The analytical image is a cooled fact, a fact within which there is no deeper metaphysical reality. For this reason, it can be said that the iconoclastic underpinning of analytical painting has transcended the emotional approach to the image. Without an emotional approach, the very question of iconoclasm acquires a new dimension because without an inner interest in the image that attracts through its emotional impulse, a relationship of liking between the image and the observer cannot develop. Iconophilia, in the case of the analytical image, can only be the adoration of the image as a fact, but not of what

exists in the image in a semantic sense since the meaning of the analytical image is itself. Through the complete cooling of the painted surface, contemporary iconoclasm has achieved its triumph, while the fetishism of the image has been reduced to the worship of its mere objecthood at the expense of the content it may convey, as content is equated with the image. From this perspective, in analytical painting, the thematization of the image through the frame and surface, as found in Clement Greenberg's work, has reached its theoretical fulfillment without delving into its semantics. This is why the analytical image represents the true end of the modernist paradigm, but at the same time, it marks the beginning of a new paradigm of visuality, in which the image begins to be constructed and contemplated based on self-referentiality, though it does not end there.

Based on contemporary research in the field of the aesthetics of visuality, this doctoral thesis will emphasize the analysis of recent approaches to the image and the problem of pictorial representation following the emergence of abstract painting in the early decades of the 20th century. It will demonstrate why analytical painting, due to its autoreferential nature, simultaneously represents the end of the modernist paradigm and the starting point of contemporary video-centric ontology.

Keywords: analytical painting, abstraction, conceptual art, metapicture, image science

## Sadržaj

Sažetak.....	4
Summary .....	8
Sadržaj.....	12
1. Uvod .....	15
1. 1. Pregled dosadašnjih istraživanja.....	18
1. 2. Materijal i metode.....	20
1. 3. Cilj i hipoteze.....	22
1. 4. Očekivani rezultati.....	23
2. Ontologija slike – problem pojmovnog određenja.....	24
2. 1. Uvodne napomene o slici kroz povijest.....	24
2. 2. O pojmu slike u kontekstu grčke filozofske misli – Platon i Aristotel.....	25
2. 3. Od slike do ikonoklazma .....	28
2. 4. Slika kao središte kulta .....	30
2. 5. Beltingovo tumačenje funkcije ikona .....	33
2. 6. Od svete slike do ikonoklazma .....	35
2. 7. Povijesni razvoj ikonoborstva.....	37
2. 8. Ikonoklazam i njegova suvremenost.....	41
2. 9. Problemi suvremenoga ikonoklazma u analizama W. J. T. Mitchella .....	43
3. Znanost o slici – razvoj ikonologije od Warburga do Mitchella.....	48
3. 1. Teorijske perspektive Bildwissenschafta.....	48
3. 2. Warburgovo oblikovanje ikonološke metode.....	51
3. 3. Od ikonologije do ikonografije – doprinos Erwina Panofskog .....	54
3. 4. Suvremeni pristupi ikonologiji – što slike zapravo žele? .....	55
4. Suvremeno promišljanje slike – ideje i koncepcije.....	58

4. 1. Što je slika? – situacija nakon slikovnog obrata.....	58
4. 2. Mitchellova tipologija slika .....	59
4. 3. Karakteristike mentalnih i verbalnih slika.....	61
4. 4. Granice slikovnoga iskazivanja .....	66
4. 5. Od imerzije Olivera Graua do Seelove estetike pojavnosti .....	68
5. Teorijsko određenje slike i umjetnička praksa.....	74
5. 1. Izmjenjen odnos prema reprezentaciji u modernom slikarstvu .....	74
5. 2. (Ne)reprezentativnost impresionizma.....	77
5. 3. Semantika u službi čiste slike.....	78
5. 4. Redukcija motiva kao predigra apstraktnom modusu reprezentacije .....	81
5. 5. Geneza apstraktnoga vizualnog jezika.....	84
5. 6. Slikarstvo i spiritualizam – izazovi bespredmetnoga svijeta (Kandinski, Maljevič, Mondrian).....	87
5. 7. Istočnjaka filozofija u službi “totalne” slike [all-over painting].....	93
5. 8. Apstraktna slika i njezina logika.....	94
5. 9. Filozofske konture apstrakcije.....	100
5. 10. „Posljednje slike” i kraj slikarstva.....	100
6. Od minimalizma do konceptualnoga slikarstva .....	107
6. 1. Od objekta prema konceptu .....	107
6. 2. Minimalistička umjetnost i redukcijske tendencije .....	110
6. 3. Od minimalnog do konceptualnog u praksi umjetnika – Morris, Judd, LeWitt, Kosuth .....	114
6. 4. Konceptualna umjetnost kao odgovor na visoki modernizam.....	121
6. 5. Unutarnje logika svijeta umjetnosti .....	123
6. 6. Umjetnost i snaga performativnosti jezičnog iskaza .....	125
6. 7. Dematerijalizirana struktura umjetničkog djela – o nekim aspektima nove umjetničke prakse.....	127

6. 8. Dematerijalizacija umjetnosti i hrvatska umjetnička scena .....	129
6. 9. Status i uloga koncepta u konceptualnoj umjetnosti.....	133
6. 10. Višeglasje modernističke poetike .....	136
7. Analitičko slikarstvo u kontekstu suvremene teorije slike .....	141
7. 1. Apstraktno – konceptualno – analitičko: Tri faze razvoja pikturalne samosvijesti ....	141
7. 2. Konceptualistički elementi u analitičkom slikarstvu .....	147
7. 3. Teze o metaslici – slikarska analiza kao put samoreprezentacije .....	149
7. 4. Metaslika u umjetničkoj praksi – Mitchellova analiza slikovne autovizualizacije ....	150
7. 5. Između povijesti umjetnosti i teorije slike.....	154
7. 6. Analiza slike kao osnova slikarskog postupka – povijesnoumjetnički pristup.....	157
7. 7. Povijest analitičkoga slikarstva u hrvatskom kontekstu .....	162
7. 8. Rano razdoblje i kontroverze primarnog slikarstva u Hrvatskoj .....	164
7. 9. Konceptualno promišljanje procesa slikanja u okvirima analitičkog pristupa slikarstvu .....	169
8. Analitičko slikarstvo u praksi umjetnika.....	172
8. 1. Analiza slike kao temelj slikarskog procesa – Ryman i Demur .....	172
8. 2. Temporalna dimenzija slike – Kawara i Knifer.....	176
8. 3. Analitičko slikarstvo u Hrvatskoj – izložba Tabula rasa .....	180
8. 4. Djela analitičkih slikara u okviru teorije Clementa Greenberga.....	185
8. 5. Suvremeni teoretičari slike i analitičko slikarstvo .....	188
9. Zaključak.....	196
Literatura.....	200

## 1. Uvod

U kasnim je osamdesetim godinama 20. stoljeća zamijećeno da su teze koje je u naslijeđe ostavio strukturalizam u svojim kasnijim inačicama postale nedostatne za analizu promjena koje su se događale na području vizualne kulture. U tekstu *Pictorial Turn* (1994.) teoretičar W. J. T. Mitchell iznosi tezu o “slikovnom obratu”, odnosno o zaokretu prema slici unutar kulture kojom je do tada dominirao jezik. Mitchell je smatrao da dominacija slika koja se tada javila u kulturi zahtijeva drugačiju analizu ikoničkih sadržaja te razvoj nove dijalektike slike. Gotovo susljedno s Mitchellom se Gottfried Boehm također dotaknuo teme *ikoničkoga obrata* u kojem se bavio temom povratka slika čije se početke može naći već u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. Paralelno s istraživanjima na području zaokreta prema slici analizirale su se i promjene na području vizualne reprezentacije. Reprezentacija omogućava da se odsutno učini prisutnim, da ono što nije pred očima postane vidljivo. U sklopu klasičnih teorija reprezentacije u okviru odnosa prema vidljivosti analizirale su se razlike između viđene slike i viđenoga predmeta koji slika prikazuje. Ovoj su paradigmi shvaćanja pikturne vidljivosti slike već početkom prošloga stoljeća počele izmicati apstraktne slike Kandinskog, Maljeviča, Mondriana i drugih slikara koji su fenomenu slikovne reprezentacije pristupali kroz reducirane i apstraktne oblike. Pokazalo se da slika nije objektivna predodžba realistične realnosti, nego da je u mogućnosti definirati novi način viđenja realnosti. Novi je odnos prema reprezentaciji u apstraktnom slikarstvu rezultirao uvođenjem pojma *posljednjih slika* kojima se ukazalo na krizu reprezentacije unutar klasičnoga slikarskog medija nadvladanu unutar minimalističke i konceptualne umjetnosti na čijim se zasadima djelomično izgrađivalo i analitičko slikarstvo u kojem se slika razumijevala kroz koncept slikarskoga procesa.

U ovom će se doktorskom radu nastojati objasniti na koji se način analitičko slikarstvo može odrediti kao rezultat poststrukturalističkoga procesa analize te u kojoj se mjeri – i što konkretno – iz te vrste slikarstva može povezati sa aktualnom postmodernističkom paradigmom. Cilj je ovih nastojanja usmjeriti našu studiju prema zaključku da se analitičko slikarstvo ne treba tumačiti isključivo kao završnu fazu visokomodernističke estetike, nego kao nužna faza pripreme za prijelaz u novu paradigmu koja će vrlo brzo uslijediti potaknuta slikovnim obratom koji se dogodio ranih devedesetih. Govoreći o poststrukturalističkom segmentu svakako treba izdvojiti Barthesovu tezu o smrti autora i Foucaultovo pitanje: *Što je autor?* Barthes u čuvenom eseju *Smrt autora* zastupa tezu da, čim se nešto ispriča, nastupa

smrt autora te počinje pisanje. On kaže da pisac kao autor teksta, lingvistički gledano, „nikada nije više od slučaja pisanja, isto kao što *Ja* nije ništa više doli slučaj kada kažem *Ja*: jezik poznaje 'subjekt', a ne 'osobu', a taj subjekt, izvana prazan, čak i od samog iskazivanja koje ga određuje, dovoljan je uvjet da jezik 'bude cjelina', dovoljan je tj. da to iscrpe”.<sup>1</sup> Barthesu autor ponajviše smeta jer njegova osobnost ukida otvorenost koju svaki tekst sa sobom nosi te čitatelja stavlja u podređeni položaj u kojemu mu autor već dijelom sugerira koja značenja može otkriti unutar teksta. S druge strane, „kada je jednom autor uklonjen, želja da se odgoneta tekst postaje potpuno jalova. Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači opskrbiti ga konačnim označenim, znači zatvoriti to pisanje. Tako shvaćanje odgovara kritici, pa ona onda sebi prisvaja važnu zadaću da otkrije Autora (...)”.<sup>2</sup>

Težnja s kojom povijest umjetnosti nastoji ovladati cjelokupnim razvojem stilova usporediva je s nastojanjima kritike o kojoj u prethodnom citatu piše Barthes. Međutim, stilski razvoj vizualne umjetnosti samo je jedan način na koji se umjetničkim predmetima može pristupiti i upravo je zbog toga doprinos teorije slike bitan jer sliku kao fenomen izdvaja iz kronoloških okvira dajući potpunu slobodu onoj vrsti vidljivosti koju slika sama po sebi nosi. Analitičko slikarstvo kao elementaran, temeljan, primaran pristup kako slici kao predmetu tako i procesu slikanja vrlo jasno ukazuje na efemernost autora kao graditelja nekog posebnog stila dajući prednost slici kao gotovom predmetu koji na svojoj površini progovara o genezi vlastitog proizvođenja. S druge strane, razgolićenje slike i slikarskoga procesa u sebi nosi zbir čitave povijesti slikarstva, cjelokupne tradicije zapadnjačke umjetnosti i ona sada pred čitatelja postavlja pitanje: *Što vidiš?* Ovdje se događa situacija slična onoj koju insinuira Barthes, a to je pitanje što čitatelj može znati o pročitanoj tekstu. Barthes piše:

Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu. No to odredište više ne može biti osobno; čitatelj je čovjek bez povijesti, životopisa, psihologije; on je jednostavno onaj *netko* koji sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji.<sup>3</sup>

Svjestan je Barthes da micanjem autora istovremeno miče teret nataloženih značenja dajući čitatelju posvemašnju slobodu. Isto tako, ta je sloboda uvjetovana prethodnim znanjima koje čitatelj ima i sposobnostima da unutar teksta prepozna intertekstualne igre i varijacije

---

<sup>1</sup> Barthes, R. „Smrt autora“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 199.

<sup>2</sup> *Isto*, 200.

<sup>3</sup> *Isto*, 201.



drugih tekstova iz prošlosti. Ta je igra srž postmodernističkoga diskursa u kojemu raniji metodološki obrasci utemeljeni na stilskim ili bilo kakvim drugim razvojnim kategorijama više nemaju smisla jer u središte dolazi samo djelo, odnosno sam tekst ili sama slika lišena svojih povijesno-stilskih određenja. U tom smislu autor ovdje zastupa tezu da je analitičko slikarstvo svojom metaslikovnom razinom postavilo čvrstu točku za svako buduće promišljanje slike lišene tereta isključivosti povijesnoumjetničke metodologije. Štoviše, zadržimo li se i dalje na Barthesu te uzmemo li u obzir njegovo razlikovanje između djela kao supstancije koja zauzima određeni prostor i Teksta pod kojim podrazumijeva jedno metodološko područje<sup>4</sup>, postat će još jasnije da slika shvaćena kao djelo možda još i može zadovoljiti tradicionalnu povijest umjetnosti, no slika shvaćena kao Tekst svakako nadilazi opseg njezinog interesnog područja te zalazi u interdisciplinarno polje teorije slike razmatrano u ovoj studiji kroz njemački *Bildwiesenschaft* ili anglosaksonsku verziju *visual studies*. Analitičko slikarstvo pokazuje put od povijesti umjetnosti prema teoriji slike budući da nakon analitičke slike dolazi epoha digitalne slike u kojoj je nastupio slikovni obrat o kojem Mitchell kaže:

Dakle, što god da slikovni obrat jest, mora biti jasno da on nije povratak naivnoj mimezi, kopiranju ili sličnim teorijama prikazivanja, niti obnovljena metafizika slikovne „prisutnosti”, prije se radi o postlingvističkom, postsemiotičkom ponovnom otkrivanju slike kao složenog međudjelovanja vizualnosti, aparata, institucija, diskursa, tijela i figuralnosti. Radi se o spoznaji da *promatranje* (zurenje, prakse promatranja, nadzor i vizualni užitek) može predstavljati problem dubok koliko i razni oblici *čitanja* (dešifriranje, dekodiranje, interpretacija itd.) i da doživljaj vizualnog ili 'vizualna pismenost' možda ne mogu biti u potpunosti objašnjeni preko modela tekstualnosti.<sup>5</sup>

Sintagmom slikovnoga obrata Mitchell je nastojao pokazati kako su suvremenom kulturom još u drugoj polovici osamdesetih godina počele dominirati slike koje su, udružene s tadašnjih tehnološkim dostignućima, počele činiti sferu vizualnog primarnom. Na tom tragu treba istaknuti kako teorija slike kao specifičan interdisciplinarni pristup istraživanju fenomena slike nadilazi samo područje teorijskoga diskursa zadirući sada u trećem desetljeću

---

<sup>4</sup> „Razlika je u ovome: djelo je dio supstancije koja zauzima dio prostora knjiga (npr. u knjižnici). Tekst je metodološko područje (...) djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (...) Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postiže samo mnoštvo značenja: množina koja se ne može reducirati (a ne samo koja se može prihvatiti). Tekst nije koegzistencija značenja, nego prolaz, prijelaz; tako ga ne zadovoljava samo interpretacija, čak ako je i širokogrudna, nego eksplozija značenja, diseminacija”. Barthes, „Od djela do teksta”, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 205-206.

<sup>5</sup> Mitchell, W. J. T., „Slikovni obrat”, *Čemu: časopis studenata filozofije* 4 (12/13) 2004, 123.

21. stoljeća već duboko u problematiziranje ontologije stvarnosti u kojem kao ljudi živimo postavljajući pitanje: „Živimo li doista ono što vidimo?“.

### 1. 1. Pregled dosadašnjih istraživanja

Istraživanju fenomena slike u području vizualnih studija i znanosti o slici u velikoj su mjeri doprinisili uvidi slikara poput Moneta, Seurata, Cézannea ili Picassa koji su slike istraživali i analizirali unutar vlastite slikarske prakse. U svjetlu istraživanja analitičke dimenzije slike, koju je poduzeo Filliberto Menna u djelu *Analitička linija moderne umjetnosti*, može se zaključiti kako je odustajanje od reprezentacijskog modela slikovnih prikaza proizašlo iz potrage za autonomnim jezikom slike koji više ne bi bio utemeljen u lingvističkom narativu, nego bi funkcionirao kao samostalan semantički sustav. Za razliku od ranijih reprezentacijskih modela utemeljenih na ideji mimezisa, gubljenjem veze između prikaza i realnosti slika se sve više približavala svojoj esenciji reprezentirajući sebe i upućujući na sebe, a ne na stvari koje nisu povezane s njezinom biti-kao-slikom. Za razumijevanje specifičnog slikovnog vokabulara treba razmotriti i specifične vrste slika koje je Mitchell nazvao hiperikonama ili metaslikama. Ovim pojmovima američki teoretičar opisuje slike koje se odnose na same sebe ili na druge slike te pokazuju što slika zapravo jest i ima li svoj vlastiti metajezik. U maniri Greenbergovog određenja slike kao dvodimenzionalne površine, umjetnici analitičkoga pristupa su upravo sliku kao materijalni predmet i proces njezina nastanka koristili kako bi pokazali što je slika i što se na njoj može vidjeti.

O fenomenu analitičkoga slikarstva u više se navrata pisalo u okviru analize hrvatskoga slikarstva druge polovice 20. stoljeća, a nekoliko su puta priređene i pregledne izložbe na kojima se pokušalo predstaviti i objasniti ovaj fenomen. To se slikarstvo naziva analitičkim (a nekada primarnim, elementarnim ili „novim slikarstvom“) budući da je slikarskim jezikom u njemu izvršena analiza slike i slikarskoga procesa. U okviru jugoslavenske umjetničke scene javilo se u prvoj polovici sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Prvi su mu predstavnici bili Radomir Damnjanović Damnjan, Raša Todosijević i Gergelj Urkom, no ubrzo se i na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti javljaju mladi slikari poput Borisa Demura, Željka Kipkea, Antuna Maračića, Marijana Molnara, Gorana Petercola, Ante Rašića i Damira Sokića koju su u svojoj slikarskoj praksi počeli provoditi strategije „novoga slikarstva“. Oni već od ranih sedamdesetih počinju izlagati djela nastala u

duhu nove poetike, premda tek rijetki likovni kritičari uočavaju važnost njihove pojave. Vrlo su se rano, međutim, počele priređivati izložbe posvećene analitičkome slikarstvu poput izložbe *Slike* (SKUC Beograd, 1974.), Damnjanovo i Urkomovo sudjelovanje na *Aspekte, Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien* koju je krajem 1975. godine organizirala Galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba, *V beogradskog trijenala* 1977. godine u sklopu kojega je sekcija *Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne slikarske prakse*. U jesen je iste godine Vera Horvat Pintarić na *Trigonu 77* u Grazu posvećenom temi *Der kreative Prozeß* predstavila djela trojice mladih zagrebačkih slikara koji su među prvima u svojoj sredini razrađivali poetske odrednice analitičkoga pristupa slici – bili su to Demur, Rašić i Sokić.

Kada se javio u Hrvatskoj, fenomen se analitičkoga slikarstva tumačio kao nastavak „drugolinijske”, avangardne umjetničke prakse. Dovodio se i u blisku vezu s gorgonaškom tradicijom što pokazuju i imena gorgonaša koji su sudjelovali na ranim problemskim izložbama analitičkoga slikarstva poput *Novih pojava u hrvatskom slikarstvu* (1980.) Zvonka Makovića ili izložbe *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974 – 1980.* koju su priredili 1982./83. godine Tomaž Brejc, Ješa Denegri i Vlastimir Kusik. U tadašnjim je interpretacijama naglasak bio stavljen na pokušaj povezivanja ove prakse s postojećom tradicijom apstraktne umjetnosti, no analiziralo ga se i u kontekstu konceptualnih pristupa u slikarstvu budući da je još uvijek vladala logocentristička paradigma proizašla iz strukturalističke filozofije nastavljene u poststrukturalističkoj filozofskoj tradiciji.

Novi teorijski uvidi do kojih su došli istraživači koji se bave teorijom slike i reprezentacije nisu ni u kasnijim interpretacijama analitičkoga slikarstva ostavile bitnijega traga. Potvrda je toga i izložba *Tabula rasa: Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti* koju je priredio Zvonko Maković u suradnji s Mladenom Lucićem 2013. godine. U hrvatskoj akademskoj zajednici na popularizaciji novih teza i teorijskih dosega u interdisciplinarnom istraživanju slike kroz izdavačku djelatnost te organizaciju simpozija i znanstvenih skupova koji su se bavili ovom tematikom radi Centar za vizualne studije osnovan 2005. godine. Osnivač i voditelj Centra Krešimir Purgar sa suradnicima je među prvima u Hrvatskoj u sklopu projekta *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije* (2015. – 2017.) proveo sustavno istraživanje slikarskog fenomena Julije Knifer u kojem su se u obzir uzela nova dostignuća u interdisciplinarnom području znanosti o slici. Osim Centra za vizualne studije, implementacija područja znanosti o slici u hrvatskoj humanistici poticana je zahvaljujući Žarku Paiću koji se u okviru brojnih izdanja časopisa *Tvrđa* kroz autorske

tekstove iz toga područja te prijevode bitnih tekstova teoretičara suvremene vizualne kulture sustavno bavio problematikom slike i reprezentacije kako kroz klasične tako i kroz nove medije.

## 1. 2. Materijal i metode

Samopredstavljajući model slike u slikarstvu je bio osobito aktualan sedamdesetih godina. Pokazatelj je to krajnjih konsekvencija u promišljanju slike i njezinoj razgradnji na osnovne sastavnice. Stoga se brojne primjere slika analitičke linije može smatrati metaslikama koje govore o tome kako su nastale i koja značenja mogu u njih biti upisana. Na tragu Maljevičevog konačnog odustajanja od slikovne reprezentacije i oslikavanja nepredmetnosti, slikari analitičke orijentacije nisu željeli obnoviti slikarski medij te njegovu snagu i značaj, nego su uz pomoć slikarsko-jezične analize medija i postupka progovarali o nastanku slike i o onome što slika zapravo jest. Slikarski je govor u analitičkom pristupu proizašao iz teza i radikalne retorike konceptualne umjetnosti jer su koncepti kao temeljno polazište umjetničkom djelovanju primjenjivi na svaki medij u čemu slikarstvo nije izuzetak. Radi se, dakle, o primjeni analitičke retorike poznate iz konceptualne umjetnosti na slikarski medij, samo što se sada tautologija izriče slikarskim, a ne isključivo lingvističkim sredstvima. To, međutim, ne znači da je analitičko slikarstvo moguće poistovjetiti s konceptualnom umjetnošću. Toga je bio svjestan i Filiberto Menna kada je istaknuo bitnu razliku između jednoga i drugog. Menna ističe kako se konceptualna umjetnost adekvatno izražava upravo nevizualnim medijima, pismom i tekстом, dok analitičko slikarstvo zadržava gotovo sva obilježja vizualnih umjetnosti i, što je najvažnije, krajnji je produkt slika koja se percipira vizualno.

U ranim je tekstovima o fenomenu samopredstavljajućih slika sedamdesetih Ješa Denegri pisao da bi u slučaju adekvatnog pristupa njegovoj ozbiljnoj analizi bilo potrebno odbaciti neke zablude proizašle iz tradicionalnog pristupa slici. Međutim, u vrijeme kada Denegri iznosi svoja prva zapažanja o metaslikovnoj dimenziji ovih slika znanost o slici i vizualni studiji još uvijek ne postoje u obliku u kojem će biti definirani početkom devedesetih godina. Ne čudi što je Denegrijevi pristup pisan zapravo kao povijesnoumjetnička stilaska analiza jednoga slikarskog fenomena. Na primjeru istraživanja Kniferova opusa u sklopu spomenutog projekta Centra za vizualne studije pokazalo se da je metodologija povijesnoumjetničkoga istraživanja utemeljena na povijesnom i stilskom određenju

umjetničkoga djela nedostatna da bi se objasnio puni interpretacijski potencijal slike te njezino značenje u kontekstu suvremene umjetnosti te da interdisciplinarni pristup znanosti o slici omogućava cjelovitije i potpunije određenje umjetničkog statusa i vrijednosti slike. Teoretičar slike Dieter Mersch ističe da pod pretpostavkom da čovjek nešto želi vidjeti kao sliku, on mora prihvatiti dvostrukost njezina ontološkog statusa. Dvostrukost podrazumijeva da ona može biti protumačena kao slika te da je ona stvar koja nešto čini vidljivim. Na tom će se tragu u sklopu ovog doktorskog rada objasniti genealogija apstraktnih slika s posebnim naglaskom na samopredstavljачke slike unutar korpusa slikarstva prošloga stoljeća. Polazeći od osnovnih teza iz područja filozofije slike i suvremenih teorija reprezentacije predstaviti će se mogućnosti novoga načina interpretacije pojma slike prisutnog u apstraktnom, a shodno tome i u analitičkom slikarstvu utemeljenom na metavizualnoj dimenziji slike. Kako tvrdi Mitchell, slike same nameću teorijske ili praktične pozicije iz kojih žele da ih se gleda i tumači, a metaslikovna razina samopredstavljajućih slika, kao i uvidi Gottfrieda Boehma o ikoničkoj razlici, poslužit će nam za obrazloženje teze o temeljnoj ontološkoj opreci između nereprezentacijskih i reprezentacijskih slika. Spoznavanje specifične *logike slike* pokazat će se ključnim za razumijevanje svih vrsta modernih apstraktnih vizualizacija – a ne samo onih u domeni umjetnosti – od MRI dijagnostike do slikovnih reprezentacija udaljenih galaksija.

Suvremeni vizualni fenomeni koji nisu vezani isključivo uz umjetnost, nego pripadaju širem području kulture potaknuli su unutar humanistike potrebu za razvijanjem novih pristupa slici čijom bi metodologijom bilo moguće fenomene vizualnog proučavati izvan uskoga područja umjetnosti. Podjela slika na umjetničke i uporabne unutar povijesnoumjetničkoga pristupa neprestano je zanemarivala segment vezan uz uporabne slike. Klaus Sachs-Hombach na temelju te činjenice zaključuje kako je potrebno oblikovati jednu znanost o slici koja bi bila općega karaktera i utemeljena na načelu interdisciplinarnosti. To bi bila znanost koja slici ne pristupa partikularno poput kartografije ili povijesti umjetnosti, već daje teorijski okvir za integralan pristup raznovrsnih disciplina koji kao predmet svoga istraživanja imaju sliku. Osnovni pristup slici utemeljen je na razumijevanju onoga što slika jest i logike koju posjeduje. U razmišljanju o logici slike Boehm se detaljnije bavio pojmom ikoničkog dodatno naglasivši u odnosu na svoje prethodne tekstove da logika slike i njezina vidljivost počivaju na *razlici* koja se realizira prilikom gledanja. Vidljivost je utemeljena u odsutnosti te svaka slika nešto čini vidljivim samo u korelaciji s odsutnim. Nadalje, da bi slika postala stvarnom i dobila svoj smisao, nužno je da bude viđena te da na taj način osvijesti ikoničku razliku kao temelj njezine definicije.

Klasični je ikonološki pristup Erwina Panofskog potiskivao sliku i prednost davao jeziku. Mitchell je u postmodernističkom modelu uočio mogućnost inverzije koju je stavio u središte *slikovnog obrata* te je u kontekstu toga primat dao slici. Slikovni je obrat doveo do esencijalne promjene u metodološkom pristupu pojmu slike u kojem je njezin reprezentacijski aspekt zamijenjen informacijsko-komunikacijskim. Svjestan te promjene, Martin Seel je ponudio novi pristup fenomenologijskog utemeljenja interpretacije slike u kojem je izostavljen vrijednosni kriterij utemeljen na estetskim kanonima ljepote; svoj pristup on je nazvao *estetikom pojavljivanja*. Pri tome smatra kako je pitanje hoće li se određeni objekt pojaviti pred promatračem kao estetski oblikovan ili obični predmet, ovisi o promatračevim sposobnostima imaginacije i intuicije. Mersch u analizi *logike ikoničkih struktura* zaključuje da je *slikovno vidljivo* na drugačiji način vidljivo od *neslikovnog vizualnog* zbog samog materijalnog statusa slike koji utječe na oblikovanje te razlike. Koristeći metode kojima teoretičari poput Boehma, Merscha, Mitchella, Seela i ostalih koji su svojim tekstovima doprinijeli novim načinima razumijevanja slike, u ovom će se radu ponuditi interpretacija samopredstavljajućih analitičkih slika te će se pokazati da jedno od njihovih mogućih značenja proizlazi iz samo njima svojstvene unutrašnje logike. U cilju potpunijeg razumijevanja ove vrste slika nužno je pristupiti im iz pozicija koje ne favoriziraju bilo koje disciplinarnе, estetske ili umjetničke aspekte nego im pristupaju kao posebnim činjenicama koje nešto čine vidljivim.

### 1. 3. Cilj i hipoteze

Cilj je na temelju aktualnih istraživačkih dosega na području znanosti o slici i unutar teorija reprezentacije ponuditi nove mogućnosti interpretacije vizualnih fenomena suvremene vizualne kulture – analitičkog slikarstva – koje su se dosada tumačile isključivo u kontekstu metodološkoga okvira povijesti umjetnosti. Ovdje se polazi od pretpostavke da je slikarstvo tijekom čitave svoje povijesti bilo ovisno o tekstu što je promijenjeno pojavom apstraktnog pristupa slikovnoj reprezentaciji. Slici je tako omogućeno da progovori sama o sebi vizualnim jezikom. Analitičko je slikarstvo idealan primjer paradigmatičkih slika u kojima se kroz proces slikanja istražuje esencija slikarskog medija i fenomen jezične metaslikovne naracije.

#### 1. 4. Očekivani rezultati

Od provedenog se istraživanja očekuje da se na temelju suvremenih teza o prirodi slikovne reprezentacije pokaže kako su prethodna tumačenja analitičkog slikarstva u kojima su se istraživači bavili prvenstveno genezom ove slikarske prakse i pokušajem njegove formalne i stilske analize propustila ukazati na širi kontekst ovoga fenomena u domeni teorije reprezentacije. Budući da je s apstraktnim slikarstvom slika prestala biti imitacija objektivne stvarnosti, omogućeno joj je prisvajanje autorefleksivne komponente pomoću koje je konstruiran novi način shvaćanja slikarske prakse i čina slikanja kao događaja kojima umjetnik rukovodi i u kojem sudjeluje. Analize provedene u doktorskom radu predstaviti će analitičko slikarstvo kao fenomen važan za proučavanje i utemeljenje suvremenih teorija vizualnosti u kojima su odbačene pretpostavke klasične teorije reprezentacije te je otvoren prostor novim interdisciplinarnim interpretacijama slikovnih vizualnih fenomena.

## 2. Ontologija slike – problem pojmovnog određenja

### 2. 1. Uvodne napomene o slici kroz povijest

Uloga i važnost slike u povijesti zapadne civilizacije često je bila predmet propitivanja osobito jer je bila važna u bitnim sferama života kao što su religija i politika. Štovanje koje joj se iskazivalo naročito je zamah dobilo u okviru antičke rimske kulture u kojoj je – naspram grčkih idealiziranih prikaza ljudskih figura oblikovanih po principu *kalokagathia* – sve značajniju ulogu imao portret. Portretna slika rađena u verističkom stilu imala je memorabilijisku funkciju, a koristila se u privatne i političke svrhe. Naročito je bila važna kada je trebalo dati dignitet vladajućem caru jer je njegov portret bio ravnopravna zamjena za živoga vlastodršca. U kršćanstvu su već od njegovih najranijih početaka slike imale važnu funkciju. Uloga im se povećala osobito s njegovim usponom budući da se u ranijem judaizmu vrlo revno čuvala tradicija zabranjivanja vizualnoga prikaza Boga koju je Jahve priopćio Mojsiju dajući mu u dekalogu dogmatske naputke kojima se Izraelci moraju striktno pokoravati. Specifičnost je kršćanstva bila u tome što se u njemu naučavalo o doslovnom utjelovljenju božanstva što u ranijem religijama i kultovima nije bio slučaj. Samo je u kršćanstvu rođeno božanstvo, sam Isus Krist, živjelo među ljudima na njima posve jednak način. Rođen kao čovjek od Djevice Marije, Krist je u vlastitoj naravi istovremeno nosio i ljudsku i božansku esenciju. U Kristu je nevidljivi starozavjetni Jahve prvi puta u povijesti postao vidljiv i opipljiv.<sup>6</sup> Ta je činjenica na velika vrata uvela religijsku sliku u povijest zapadne civilizacije te joj već od samih početaka osigurala snažan kredibilitet. Međutim, vjerodostajnost slike kao zamjene za živoga Boga nije bila jednodušno prihvaćena što je s vremenom poticalo brojne – i u teološko-političkom smislu žestoke – rasprave koje su epilog dobivale u različitim oblicima ikonoklastičkih ili idolatrijskih ideologija.

---

<sup>6</sup> Analizom različitih modusa prikazivanja Kristova lika kroz kasnoantičko i srednjovjekovno razdoblje iscrpnije se bavio Michele Bacci u knjizi *The Many Faces of Christ. Portreting the Holy in the East and West, 300 to 1300*. Osim što u njoj propituje složenu povijesnu i kulturnu dinamiku koja leži u pozadini stvaranja i konačnog uspostavljanja Kristove slike između kasne antike i rane renesanse, autor kroz studiju istražuje sve dominantniju ulogu vizualnog iskustva u kršćanskoj vjerskoj praksi koja je promicala vjerovanje u postojanje drevnih dokumenata koji prikazuju Kristov izgled i pokazuje kako je to rezultiralo oblikovanjem portretnih slika za koje se govorilo da su vjerne životu.



## 2. 2. O pojmu slike u kontekstu grčke filozofske misli – Platon i Aristotel

Povijest promišljanja slike u kontekstu zapadne filozofije seže još u antičko doba i kao takvo je bez većih ontološko-epistemoloških promjena preživjelo do druge sredine prošloga stoljeća. Tek su u posljednjih četrdesetak godina nastupile značajne promjene u kojima je slika doživjela bitan paradigmatički zaokret otvarajući jedno novo poglavlje u njezinom teorijskom tumačenju. Analizirajući pojam slike od vremena Platona i Aristotela do danas, može se uočiti da je u govoru o slici najvažnija bila reprezentacijska funkcija na kojoj je počivala njezina esencijalna dimenzija. Reprezentacijska je funkcija bila važna i u razdoblju srednjega vijeka kada se umjetnička praksa nije oslanjala na antičku koncepciju mimezisa, ali je u filozofskim i teološkim tekstovima i dalje živjela i pulsirala kroz duh antičke filozofije.<sup>7</sup> U okviru rasprave o prirodi slike u zapadnjačkoj misli, najčešće se počinje s Platonom i njegovim određenjem umjetnosti i slike u desetoj knjizi *Države*<sup>8</sup> gdje antički mislilac govori da je

svaka umjetnost koja podražava daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvaća samo jedan mali dio i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primjer, slikar crta obučara ili stolara i ostale radnike, a da se pri tome ništa ne razumije u njihovu vještinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći prevariti djecu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti vjerovanje da je to zaista stolar.<sup>9</sup>

Slika je smatrana odslikom ili preslikom (*eikon*) neke realnosti koja nije morala nužno biti oku dohvatljiva. Primjerice, slika nekoga božanstva materijalizacija je njegove nematerijalne dimenzije jer se u slici nevidljiva božanska priroda može inkorporirati u osjetilnu, vidljivu stvarnost. U slici božanstvo postaje aktualizirano i živo prisutno. Slika pri tome nije tek znak ili simbol neke nematerijalne stvarnosti, nego tu stvarnost snagom svoje vidljivosti pretvara u oku dohvatljivu činjenicu koja u svojoj esencijalnoj punini ne gubi ništa od svoje cjelovitosti. Snaga je slike upravo u njezinoj mimetičkoj funkciji pomoću koje oblikuje svijet shvaćen u renesansnom duhu kao *finestra aperta*. Platon je pojam mimezisa tumačio u okviru svoga filozofskog sustava temeljenog na dualističkoj prirodi stvarnosti – jednoga materijalnog i drugog idealnog svijeta savršenih nematerijalnih Ideja. Smatrao je da

---

<sup>7</sup> Detaljnije o tome vidjeti u E. R. Curtius, E. R., *Europska književnost i latinsko srednjevjekovlje*, Naprijed, Zagreb 1998.

<sup>8</sup> Platon, *Država*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 2002, 295-299 (595a – 599).

<sup>9</sup> *Isto*, 299 (598b-c).

je svaka stvar u materijalnom svijetu samo materijalizacija nematerijalne Ideje te stvari koja postoji u svijetu Ideja što ju u ontološkom smislu čini o njoj ovisnom. Ništa ne može postojati u materijalnom svijetu što nema svoje utemeljenje u onom idealnom. S druge strane, mnoštvenost jednakih predmeta u svijetu ispunjenom materijalnim stvarima referira se na isključivo jednu Ideju koja je shvaćena kao prasluka ili pojam. U tom slučaju Ideja stolice jedna je jedina i kao takva pripada savršenom svijetu Ideja, dok broj materijaliziranih stolica u drugom svijetu može biti beskonačan pri čemu povećanje broja pojedinačnih materijalizacija ni na koji način ne osiromašuje puninu same (jedne i idealne) Ideje stolice. Razlog je tomu činjenica da ontološki status Ideje i njezina materijalizacija nisu jednaki, nego Ideja ima ontološki, ali i epistemološki primat nad materijaliziranim predmetom koji ju predstavlja. U Platonovu sustavu, slika je isključivo odslik nekoga bića u materijalnom svijetu koji je uvjetovan i određen osjetilnim aspektima pojave toga bića u fizičkoj realnosti. Ideja je stoga shvaćena kao prasluka (*eidos*) koja je u direktnom međusobnom odnosu s odslikom, to jest materijalnim predmetom. Prasluka može egzistirati bez predmeta, kao što i predmet može egzistirati bez slike, ali slika koja je bez oslonca u predmetu – a onda i u praslici – nezamisliva je jer njezin bitak utemeljuje bitak kako predmeta tako i praslike. Platonova koncepcija odnosa slike i predmeta funkcionira po modelu zrcala i sjene pri čemu zrcalna slika pridaje referenciji na koju se odnosi prvobitniji ontološki status, a sebi osigurava tek onaj drugorazredni. Osim ontološke drugorazrednosti, slika posjeduje i epistemološku podređenost budući da je manje vrijedna od čistoga mišljenja. Problem je proizvedene (*poiesis*) slike njezina osjetilna priroda zbog koje nije u stanju utjeloviti Ideju, nego ju tek odslikati što može dovesti do privida ili osjetilne varke koja u konačnici onemogućava čovjekovu intelektu dolazak do prave spoznaje – ideala istinskoga filozofskog mišljenja. Odnos između Ideje, predmeta i slike povezuje pojam mimezisa, no oponašati treba nepromjenjive Ideje onako kako je to učinio demijurg oblikujući svijet u kojem živimo dajući mu sklad i ljepotu. Demijurg je direktno oponašao opće Ideje čiji se bitak može spoznati samo umom. Umjetnik, naprotiv, oponaša predmete koje je stvorio demijurg te ne dopire do biti tih predmeta.

O razini slikarevog nesavršenog oponašanja pisao je Edmund Husserl koristeći pojam *kontinuirane mnogostrukosti* naglašavajući njime ovisnost slikara o položaju iz kojega gleda oponašani predmet. Nadovezujući se na ovaj problem, Goran Sunajko navodi da spomenuta Husserlova sintagma ukazuje na činjenicu da „kako se subjekt premješta s obzirom na predmet, on ima drugačiji osjećaj tog predmeta i na empirijski, osjetilan način on može vidjeti

samo dio predmeta (npr. stola). Husserl to naziva osjenjivanjem te tvrdi da se na empirijski način ne može doći do predmeta jer se uvijek osjetilima zahvaća samo taj osjenjeni dio”.<sup>10</sup> Mogućnost promatranja stola iz različitih kutova rezultira nemogućnošću zahvaćanja cjeline što umjetniku onemogućava da kroz jednu sliku predstavi puninu bitka prikazane stvari. Iako je u *Državi*, *Sofistu* i *Filebu* Platon iznosio razloge kojima bi opravdao negativan stav prema slikama, ali i umjetnosti općenito, u *Zakonima* je bio nešto blaži dopuštajući uživanje u metafizičkom aspektu umjetničkoga na način da se „uživa u apstraktnom promatranju geometrijskih oblika jer u njihovoj pozadini stoje ideje koje su upravo ti oblici”.<sup>11</sup>

Uz Platona, drugi je nepobitan temelj zapadnjačkoga promišljanja o slici Aristotel. Dok je Platon oblikovao idealistički sustav utemeljen na dualizmu svjetova, njegov je učenik utemeljio realistički filozofski sustav u kojem su vizualna reprezentacija te umjetnost kao ljudska djelatnost zadobile pozitivnije konotacije. Aristotel je jedan u nizu filozofa koji su u pojmu mimezisa vidjeli bitan smisao umjetnosti. Doduše, Filozof ne misli da je oponašanje samo po sebi dostatno, nego da prenošenje forme prirodna oblika treba biti nadopunjeno umjetnikovim unutarnjim viđenjem svijeta i njegovom sklonošću prema imitaciji koja doprinosi pozitivnoj transformaciji stvarnosti. Poput Platona, Aristotel je umjetnost povezivao s prirodom, iako se kod njega nije radilo o degradaciji prirode kao što je to bilo u Platonovu slučaju. Štoviše, Aristotel piše da umjetnost ima moć dovršiti ono što je priroda započela: „Stoga umjetnost u neku ruku – oponašajući i prirodu – tu istu prirodu i usavršava, oplemenjuje, stavlja na viši rang, pa je ta imanentna finalna funkcija umjetnosti također nešto što je podiže u višu sferu od stvarnosti”.<sup>12</sup> Mimetička priroda umjetnosti Platonu je bila dovoljan razlog da ju smjesti vrlo nisko na listi čovjekovih djelatnosti, dok je Aristotel upravo u njoj vidio iskonsku snagu umjetnosti jer mimeza prema njegovu mišljenju nije bila ropsko oponašanje, nego oplemenjivanje i nadgrađivanje svijeta prirode. Ne zanemaruje Aristotel spoznajnu funkciju umjetnosti jer uz njezinu pomoć umjetnik prikazuje nešto što je tipično za određeni predmet, ono paradigmatičko, odnosno njegovu pravu esenciju.<sup>13</sup> Mimezis u umjetnosti Ideji pridaje životvornu funkciju jer materijalni svijet uzdiže na višu razinu, daje joj status novog realiteta što je ontološki i epistemološki gledano u suprotnosti s Platonovim naukom tako da se misao dvojice filozofa po pitanju umjetnosti duboko razlikuje.

---

<sup>10</sup> Sunajko, G., *Estetika ružnog*, Naklada Breza, Zagreb 2018, 51.

<sup>11</sup> *Isto*, 52.

<sup>12</sup> Grlić, D., *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb 1974., 52.

<sup>13</sup> Slika naime, na prikazuje, kako je mislio Platon, samo jedan dio, pa prema tome samo sjenu materijalne zbilje, već, prije svega, samu bit, samo ideju koja je imanentna tom predmetu”. *Isto*, 54.

## 2. 3. Od slike do ikonoklazma

Povijest pojma slike vrlo je duga i kompleksna, a spomenuti termin u današnjem shvaćanju ima mnogo različitih značenja. Platonovo određenje slike ostavilo je velikog traga u srednjovjekovnom poimanju umjetnosti zahvaljujući translaciji nekih njegovih teza u neoplatonističkim filozofskim sustavima. Osvrtom na etimologiju pojmova, Kurt Bauch je pokazao kako je u ranom srednjem vijeku latinski izraz za sliku bio *imago* koji je bio doslovan prijevod grčkoga *eikon*<sup>14</sup> u značenju pripadnosti, sličnosti, sukladnosti ili istoznačnosti. No, etimologija pokazuje kako se *imago* povezuje sa starolatinskim *imor* u značenju istosti i identičnosti neovisno o obliku i materijalnoj osnovi dvije stvari.<sup>15</sup> Bauch, međutim, pokazuje da se značenje latinske riječ *imago* mijenjalo u srednjem vijeku ne povezujući se kasnije isključivo s odslikom, nego s umjetnikovom imaginacijom i oblikovanjem pojma imaginarno što je stvorilo prostor za razvoj novovjekovne estetike i pojavu Kantove treće *Kritike*: „Taj put povijesnoga preoblikovanja slikovnosti do danas tako samorazumljive djelatnosti imaginarnog u umjetnosti – prostora autonomije i slobode umjetnika kao subjekta – priređen je, na prvi pogled paradoksalno, iz biti ikonoklastičkoga spora”.<sup>16</sup>

Oslanjajući se se na Bauchu, Žarko Paić piše da je ranosrednjovjekovno značenje slike u smislu slikotvorine aludiralo na svetost statusa slike i njezinu kultnu funkciju budući da se prikaz odnosio na život izvornih proroka i svetaca. Autor primjećuje da se uz *imago* javlja i riječ *icon*<sup>17</sup> te da je zahvaljujući prijevodu s grčkog na latinski došlo do promjene samog značenja pojma slike te do mogućnosti povezivanja srednjovjekovnog latinskog izraza *icon* s postmodernističkim Baudrillardovim pojmom *simulacrum*. „Rimski icon vezan je uz riječ simulacrum – svetu sliku koja se razlikuje od drugih slika time što nadilazi u svojem pojmu puku sličnost, nalikovinu, odslikavanje. Sveta slika kao simulacrum kao da izlazi iz zadanih spoznajno-ontologijskih okvira platonizma/neoplatonizma”<sup>18</sup> budući da se značenje toga

---

<sup>14</sup> Žarko Paić navodi da se u dijalogu *Fedra* riječju *eikon* označava “nalikovina, sličnost onoga što jest prikazano s idejom koja određuje prikazivost neke stvari”. Paić, Ž., *Slika bez svijeta – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb 2006, 29.

<sup>15</sup> Bauch, K., *Studein zur Kunstgesichte*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1967, 1-20. te Bauch, K., *Imago*, u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 276.

<sup>16</sup> Paić, *Svijet bez slike – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 32-33.

<sup>17</sup> Riječ *icon* prema Bauchovu tumačenju ima uže značenje od *imago* te se odnosi na sliku u smislu oslikanog predmeta. Ikona kao slika nije dakle *imago*, nego je *icon* jer je u njoj sadržana prisutnost božanske punine. Ona ne samo da upućuje na božansku zbilju, nego ima i udjela u njezinoj mističnoj prisutnosti. BAUCH, *Imago*, 285.

<sup>18</sup> Paić, Ž., *Vizualne komunikacije – uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2008, 39.

pojma ne odnosi na jednostavno odslikavanje realnoga, nego predstavlja reprezentacijsku „moć prikazivanja realnosti s pomoću akta čiste imaginacije (mašte)”.<sup>19</sup> U srednjem je vijeku, dodaje Paić, nastupila bitna promjena u paradigmatском određenju slike jer je mimetičku paradigmu zamijenila ona reprezentacijska.<sup>20</sup> Ikonoklastički sukob koji je plamtio u 8. stoljeću zavadio je zapadno i istočno (bizantsko) kršćanstvo pokazavši razjedinjenost stava o problemu prikazivanja Boga Oca, Krista, Bogorodice te čitave plejade likova iz kršćanske ikonografije.<sup>21</sup> Na stanoviti je način ovaj problem naslijeđen iz antičkoga doba te ga se može usporediti s problematikom vezanom uz primjere Pigmaliona ili Zeuksida iz Heraklije i Pareziju iz Efesa, iako u srednjovjekovnom religioznom kontekstu pitanje reprezentacije božanskog dobiva puno ozbiljnije reperkusije. U biblijskom se tekstu najranije ukazivanje na ikonoklastički problem javlja u *Knjizi izlaska* kada narod od Mojsijeva brata Arona traži da im oblikuje božanstvo kako bi mu se mogli klanjati. U biblijskom tekstu piše:

A narod, videći gdje Mojsije dugo ne silazi s brda, okupi se oko Arona pa mu rekne: „Ustaj!” Napravi nam boga, pa neka on pred nama ide! Ne znamo što se dogodi s tim čovjekom Mojsijem koji nas izvede iz zemlje egipatske. „Poskidajte zlatne naušnice što vise o ušima vaših žena, vaših sinova i vaših kćeri – odgovori im Aron – pa ih meni donesite”. Sav narod skine zlatne naušnice što ih je o ušima imao i donese Aronu. Primivši zlato iz njihovih ruku, rastopi kovinu u kalup i načini saliveno tele. A oni poviču: „Ovo je tvoj bog, Izraele, koji te izveo iz zemlje egipatske”. (Izl 32, 1-4)

Priča o Mojsiju i zlatnom teletu nalazi se i u Kur'anu tako da je poznaju sve tri glavne monoteističke religije zapadnoga svijeta – judaizam, kršćanstvo i islam. Temeljni je problem ikonoklazma strah od zavodljive moći slike čije štovanje u religijskom smislu može odvesti u idolatriju materijalnih predmeta koji u konačnici mogu postati surogati samoga božanstva. Za razliku od ikonoklasta koji su se pribojavali idolatrije, ikonoduli su vjerovali da je u slici prisutno sâmo božanstvo, premda ne u svojoj ontološkoj punini. Slika je stoga bila shvaćena tek kao posrednik između čovjeka i božanstva.

---

<sup>19</sup>*Isto*, 39.

<sup>20</sup>*Isto*, 39.

<sup>21</sup> Detaljniji osvrt na ovu problematiku vidi u: Giakoumis, K., “Iconoclastic Disputes in Byzantium“, u: Krešimir Purgar, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 51-74.

## 2. 4. Slika kao središte kulta

Poput samih slika, njihova upotreba u okviru kulta i liturgije također ima svoju povijest. Liturgijsko shvaćanje slike neodvojivo je od razumijevanja liturgijskog prostora čija funkcija nije u svakoj religiji ista. Veliki broj religija i kultura svoja sveta mjesta i hramove ne koriste da bi se u njima sakupljali vjernici, nego je riječ o svetišnim prostorima koje ispunjavaju bogovi i božanstva te služe prvenstveno za prinošenje žrtve. Žrtvenik, kao mjesto na kojemu se prinosi dar božanstvu kako bi se umirilo njegove strasti ili zadobilo od njega blagost i povjerenje, nalazimo već u ranim oblicima čovjekova religijskog ponašanja. Prilikom prinosa žrtve vjernici nisu prisutni, nego se radi o posvećenom činu jednoga ili niza svećenika koji predstavljaju čitav narod. Ne čudi stoga što su se posvećeni prostori s oltarima nalazili na osamljenim ili povišenim mjestima odjeljeni od ritma svakodnevice. Takvu se praksu ne nalazi samo u predcivilizacijskom vremenu, već i u ranim i kasnijim civilizacijama, a njezinu genezu unutar zapadnocentričnoga civilizacijskog kruga možemo pratiti sve do razvitka grčkih i rimskih religijskih običaja i obreda. Staroegipatske nekropole s piramidama kao simboličkim središtima, sumeranski zigurati s hramovima na vrhovima, kao i grčki te rimski hramovi u čijim su se celama nalazili kipovi božanstava i žrtvenici bili su središta vjerskoga života zajednice u koje običnim vjernicima ulazak nije bio dozvoljen. Pojavom kršćanstva liturgijski se prostor pretvara u *domus ecclesiae*, mjesto zajedništva svih vjernika, klera i puka.

Dok je u židovstvu, iz kojega je kršćanstvo proizašlo, još uvijek postojao hramski zastor iza kojega se skrivala Svetinja nad svetinjama dostupna samo velikom svećeniku, u kršćanstvu se taj hramski zastor simbolički razdire, a u središte liturgijskoga čina dolazi sjećanja na Kristovu posljednju večeru kojoj sada može prisustvovati svaki vjernik. Spomen na mističnost sadržan u židovskom odnosu prema kovčegu saveza dijelom je zadržan u ortodoksnom kršćanstvu gdje se najsvetiji liturgijski čin odvija iza ikonostasa<sup>22</sup> i vjernici ga ne gledaju direktno. U poslanici Hebrejima sv. Pavao piše: „Prema tome, braćo, budući da mi snagom krvi Isusove otvoreno možemo ući u Svetinju nad svetinjama – taj novi i životonosni put on nam je otvorio kroz zastor, to jest kroz svoje tijelo (...)” (Heb 10, 19-20) Pavao ovim riječima ističe da je Krist taj koji je snagom svoje žrtve liturgijski prostor učinio prostorom zajedništva. Krist razdire zastor kao živa riječ Božja, Logos i vječno svjetlo povijesti

---

<sup>22</sup> Pretpostavlja se kako je ikonostas razvijen iz ranog bizantskog templona koji je u početku imao ulogu oltarne preglade te je fizički i vizualno odvajao apsidu od broda crkve.

omogućavajući svakome vjerniku da sudjeluje u najsvetijem činu liturgijskoga slavlja – transsupstancijaciji.<sup>23</sup> Razdiranjem zastora nije se otvorila samo mogućnost gledanja najsvetijeg dijela liturgijskoga prostora, nego i gledanja samoga Boga.

Dok je u Starom zavjetu Bog bio skriven, u liku Isusa Krista on je otkrio svoje lice – „temeljna slika Staroga zavjeta je zadržana, ali je preoblikovana i poprima novo središte iz zbiljnosti uskrsnuća, naime, Bog više nije posve skriven, već se objavljuje u liku svoga Sina. S tom pretvorbom izvješća o Zavjetnome kovčegu u sliku uskrsnuća već je zapravo najavljeno bitno u razvoju i prijelazu sa Staroga u Novi zavjet”.<sup>24</sup> Kada je u pitanju odnos monoteističkih religija prema slikama, ustalilo se mišljenje da su židovstvo i islam radikalno aikoničke religije, dok kršćanstvo slike dopušta i koristi u određenom smislu već od svojih početaka. Međutim, upravo su slike u njegovoj povijesti u nekoliko navrata izazvale ozbiljne sukobe. Charles Barber u članku *The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art* ističe da je ikonoklazam imao i svoje pozitivne aspekte te pokazuje na koji je način odnos prema religijskom vizualnom imaginariju odigrao važnu ulogu u oblikovanju kulturnog identiteta toga perioda.<sup>25</sup> Iako se Stari zavjet čvrsto povezuje s tezom o zabrani pravljenja idola, u Knjizi Izlaska pronalazi se primjer koji se suprotstavlja radikalnoj aikoničnosti judaizma. Dajući upute za oblikovanje Pomirilišta, Jahve reče Mojsiju: „Pomirilište napravi također od čistoga zlata (...) Skuj i dva kerubina od zlata za oba kraja Pomirilišta (...) Kerubini neka dignu svoja krila uvis tako da svojim krilima zaklanjaju Pomirilište. Neka budu licem okrenuti jedan prema drugome, ali tako da lica kerubina gledaju u Pomirilište”. (Izl 25, 17-20) Pogleda li se povijest uređenja sinagoga može se također vidjeti da je radikalno tumačena zabrana slika u svetištima nastupila tek nakon sredine 3. i u 4. stoljeću poslije Krista od kada su figurativni prizori mjesto ustupili nefiguraciji, ornamentici i geometriji.

Arheologija pokazuje da su neke rane sinagoge bile bogato ukrašene biblijskim scenama, baš poput katakombi. Jedan od bolje sačuvanih primjera je sinagoga iz mezopotamijskog grada Dura-Europosa na gornjem Eufratu. Riječ je o građevini iz graničnog rimskog područja u kojoj se može vidjeti kasnoantički vjerski eklekticizam jer se u njezinim ruševinama nalaze svetišta više religija s naglašenim grčko-istočnjačkim obilježjima. Sačuvanošću se zidnih prikaza ističe saborna dvorana sinagoge izgrađena oko 250. godine. U tom vremenu na snazi nije bila dugotrajna zabrana prikazivanja božanstava pa je zidni oslik

---

<sup>23</sup>Usp. Ratzinger, J., *Duh liturgije*, Ziral, Mostar/Zagreb 2001, 63-69.

<sup>24</sup>*Isto*, 116.

<sup>25</sup>Barber, C., “The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art“, *Speculum* 72 (4) 1997, 1019.

sinagoge bogato ukrašen. Umjetnici kojima je bio povjeren zadatak oslikavanja nesumnjivo su „bili suočeni s neuobičajenom zadaćom, baš kao i slikari koji su radili za najranije kršćanske zajednice. Oni su trebali saliti u likovni oblik ono što se ranije izražavalo samo riječima”.<sup>26</sup>

Slike su u ranoj Crkvi imale misterijski karakter i sakramentalno značenje te su nadilazile puki didaktički aspekt.<sup>27</sup> Na njima se nije nastojala predstaviti samo Kristova slika ili njegov portret, nego su u svom značenju bile alegorijske. Joseph Ratzinger obrat u poimanju sakralnih slika koji je doveo do dalekosežnih posljedica pripisuje pojavi acheriopietos, odnosno nerukotvorenih slika čija se pojava veže uz 6. stoljeće. Iz njih je zračila fascinantna snaga Kristova te je napokon bilo moguće vidjeti pravo i istinsko lice Božje utemeljeno na Isusu obećanju: „Tko vidi mene, vidi i Oca”. (Iv 14, 9) U to je vrijeme počela rasti produkcija ikona koje su dobivale sve veću važnost u liturgijskom životu Crkve. Zahvaljujući njima vjernici su vjerovali da je ispred njih jedna vrsta zbiljske nazočnosti Krista, to jest da je ikona „živo izarivanje i nazočnost onoga koji se daruje u slici”.<sup>28</sup> U tome je, ističe Ratzinger, postojala opasnost pogrešne sakramentalizacije slike koja je u konačnici nužno vodila prema ikonoklazmu. Za poticanje ikonoklastičkih netrpeljivosti bilo je i političkih razloga. Bizantski su carevi Lav III i Konstantin V bili skloni neizazivati vjerske strasti Muslimana i Židova pa je ikonoborstvo promicalo jedinstvo Carstva i ostvarivanje dobrih odnosa sa susjednim muslimanskim stanovništvom. Gledano pak s liturgijske strane, ikona uskrsloga Krista nije portret<sup>29</sup> zato što su i sami učenici Krista nakon uskrsnuća morali iznova naučiti gledati o čemu svjedoči scena iz puta u Emaus. U liturgijskom smislu ikona kao lik Krista nadilazi empirijsko i iskustveno promatranje te otvara unutarnja osjetila za

---

<sup>26</sup> Janson, H. W; Janson A. F., *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin 2005, 232. Budući da nije postojala tradicija na koju su se prikazi na sinagogi u Dura-Europosu mogli osloniti „nije ni čudo što je slikar pribjegao nekoj vrsti simboličkog pojednostavnjenja kombiniranjem slika koje je preuzeo iz starije tradicije. Svetište je, na primjer, prikazano kao klasičan hram jednostavno stoga što ga naš umjetnik nije znao zamisliti prema biblijskom opisu, tj. šator napravljen od kolaca i zastora od kozje dlake. Sluga s junicom u donjem lijevom kutu kao da nam dolazi iz nekog rimskog prikaza žrtvovanja životinja; stoga su tu zamjetljivi ostaci perspektive koje ne nalazimo kod drugih likova. Na rimsko slikarstvo podsjeća i perspektivni prikaz oltara uz Aronov lik, a isto tako i površno oblikovanje rudimentarnih sjena uz neke likove”.

<sup>27</sup> Kitzinger, E., “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers* 8 1954, 85-150.  
<sup>28</sup> *Isto*, 119.

<sup>29</sup> „Kristova slika, kao ni slike svetaca, nisu nikakve fotografije. Njihova je bit izvoditi iz čisto materijalnoga i pojavnoga, buditi nutarnja osjetila, učiti novome gledanju koje u vidljivome zapaže nevidljivo. Sakralnost slike sastoji se upravo u tome da dolazi iz nutarnjega gledanja te da vodi prema nutarnjem gledanju. Slika mora biti plod nutarnje kontemplacije, vjerničkoga susreta s novom zbiljnošću Uskrsloga te tako ponovno uvoditi u nutarnje gledanje, u molitveni susret s Gospodinom. Slika služi liturgiji.” *Isto*, 132.



jedno „novo” gledanje.<sup>30</sup> U njoj se događa translacija u kojoj nevidljivi Bog ulazi u prostor vidljivoga kao što je preko Krista ušao u tijek ljudske povijesti.

## 2. 5. Beltingovo tumačenje funkcije ikona

Povijest slike može se smatrati različitom od povijesti umjetnosti. Premda je predmet interesa isti, načini na koji se on – u ovom slučaju slika<sup>31</sup> – proučava, analizira te uvodi u širi značenjski kontekst kulture bitno je drugačiji. Na temelju takvog polazišta svoje istraživanje slike u srednjem vijeku gradi povjesničar umjetnosti i teoretičar slike Hans Belting. Prva rečenica predgovora njegove knjige *Slika i kult: Istorija slike do epohe umjetnosti* kaže: „Povijest slike nešto je drugo od povijesti umjetnosti”.<sup>32</sup> Obrazloženje koje daje u prilog iznesenoj tezi sadržano je i u Beltingovoj podijeli tradicionalne povijesti umjetnosti na dvije epohe – epohu slike i epohu umjetnosti. Ova druga, epoha umjetnosti, započinje s renesansom i traje do danas. Zašto je spomenuto razlikovanje važno kada se govori o odnosu slike i kulta? Važno je stoga što je Belting u spomenutoj studiji shvaćanje slike kroz kult vremenski podredio jednom određenom razdoblju i zato što je u tom vremenu kulturna slika imala svoj poseban status i određenje:

Unaprijed ćemo reći da se pod slikom u onom što slijedi podrazumijeva, prije svega, portret osobe, *imago*. Slika je obično predstavljala ovu ili onu osobu i zbog toga su se prema njoj ophodili kao prema osobi. U tome je smislu ona postala povlašten predmet religijske prakse. Poštovali su je kao kulturnu sliku te je razlikovali od one narativne, odnosno *povijesti*, koja je promatraču prikazivala *povijest spasenja*.<sup>33</sup>

Budući da se Belting fokusira na kršćansku kulturnu sliku, njegovo istraživanje započinje s kasnoantičkim razdobljem u kojem je kršćanstvo počelo koristiti do tada zabranjenu kulturnu sliku kakva se njegovala u poganskim kultovima. Ranokršćanska je umjetnost u vizualnom smislu počivala na simbolima i alegorijama preuzetima iz tekstova kršćanskih svetih spisa. U to je vrijeme slika privlačila i osobiti interes teologa koji su

---

<sup>30</sup>*Isto*, 120-121.

<sup>31</sup> Ovdje pod pojmom slika mislim na Mitchellovo određenje ovoga pojma iz knjige *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures*. Mitchell, W. J. T., *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2016, 9-12. Svi citati preuzeti iz ove knjige bit će prilagođeni standardnom hrvatskom jeziku.

<sup>32</sup> Belting, H., *Slika i kult: Istorija slike do epohe umjetnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad 2014, 5. Svi citati preuzeti iz ove knjige bit će prilagođeni standardnom hrvatskom jeziku.

<sup>33</sup>*Isto*, 5.

nastojali spriječiti njezinu moć u nadvladavnu nauka i utjecaja Crkve. Važno je bilo držati djelovanje slika pod kontrolom. Njihovu su upotrebu dopuštali isključivo onda kada su sveti oci bili uvjereni da će teološka misao zadržati moć nad njima. Fenomen moći slika u suvremenom je vremenu nadišao problematiku vezanu samo uz religijsku ikonu. Iz područja istraživanja ikona za ovo su područje značajna istraživanja Averil Cameron koja se u tekstu *The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation* bavila analizom pozadinskih političkih i socijalnih okolnosti samog srednjevjekovnog ikonoklazma.<sup>34</sup> Interesantna su istraživanja na tom području proveli te do zanimljivih zaključaka o psihološkom djelovanju slika na ljude došli David Freedberg i W. J. T. Mitchell.<sup>35</sup> Freedberg je, doduše, o ovoj temi pisao iz nešto šire kulturno-povijesne pozicije nego li sam Belting fokusirajući se na vizualnu moć slika iz svakodnevice. Iz do sada rečenog može se vidjeti kako su slike kroz povijest zanimale različite vrste istraživača što ne čudi jer je i danas područje proučavanja slika zadatak većeg broja znanstvenih disciplina. Premda povijest umjetnosti i dalje nastoji polagati temeljno pravo na studij slike i umjetnosti, Belting ističe kako, povijesno gledano, slike postaju dio interesa i dolaze u nadležnost ove znanosti tek od vremena kada ljudi počinju skupljati umjetnička djela i proučavati ih iz pozicije same umjetnosti.

Kada govori o statusu slike u epohi prije umjetnosti, Belting ističe da je iz današnje pozicije teško pojmiti njezino značenje za tadašnjeg čovjeka. „Mi smo u tolikoj mjeri pod utjecajem 'epohe umjetnosti', da tek uz teškoće možemo pojmiti 'epohu slike'. Povijest umjetnosti je bez ustezanja sve proglasila umjetnošću kako bi sve stavila pod svoju nadležnost”.<sup>36</sup> Rečeno je kako je poticaj njegovu istraživanju dala kulturna slika rimskoga cara s kojom u suodnos stavlja i kulturnu sliku kršćanstva. U antičkom je vremenu slika cara predstavljala sâmu carsku ličnost. S jedne strane, slika živoga cara predstavljala je njegovu moć i utjecaj na mjestu gdje se on u tom trenutku nije nalazio, a s druge strane rimska tradicija *memoriae* upućivala je na prisjećanje onih osoba koje više nisu bile žive. U kršćanskom su se odnosu prema slici ova dva aspekta na simptomatičan način ispreplela. Ikona je predstavljala svetu osobu i upućivala na njezinu prisutnost *hic et nunc*, a slike koje su proizlazile iz svetopisamskih tekstova podsjećale su vjernike na povijest spasenja koja je

---

<sup>34</sup> Cameron, A., “The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation“, *The Church nad the Arts*, Oxford, 1992, 1-42.

<sup>35</sup> U tom je smislu od presudne važnosti bila Freedbergova knjiga *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* te Mitchellova *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures*.

<sup>36</sup> Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 15.

nadilazila uobičajene povijesne činjenice kojima su se bavili antički historiografi. Grgur Veliki ističe da nas slika poput Svetoga pisma upućuje na sjećanje, iako slika možda to čini na drugostupanjskoj razini u odnosu na Pisma.<sup>37</sup> No, proučavajući važnost ikona u srednjem vijeku, Belting zaključuje da je prikaz konkretne osobe uvijek imao veći značaj od prikaza neke povijesne, mitološke ili religijske priče. Važnost slike, u ovom slučaju ikone, u tome je što ona nije tek puki simbol prisustva božanskoga, nego predstavlja živo prisustvo istoga u sadašnjosti, ali isto tako je i „nekadašnje i buduće prisustvo Boga u životu ljudi”.<sup>38</sup> Slika s promatračem, dakle, dijeli i prošlost i budućnost. Kultne su se slike nerijetko mogle vidjeti samo ako je postojao jasan povod za njihovo štovanje propisan u zajednici i to na dane koji su tim propisom ustanovljeni. Kada se govori o „danima koji su tim propisom ustanovljeni” misli se na vremensku komponentu kulta te njegovo obilježavanje u određenom dijelu godine ili na neki konkretan datum. Uz vremensku, važna je i lokacijska komponenta, odnosno lokalitet na kojemu se predmet kulta čuva. Kult štovanja ikona se uvijek veže uz original što je u razdoblju srednjega vijeka dovelo do formiranja razgranate mreže hodočasničkih crkava. Moć slike unutar crkvenih pobožnosti bio je duboko uzdrman, ali ne i do kraja dokinut s reformacijom. Kao odgovor na stav reformatora prema kojemu se slike trebaju isključiti iz liturgije i maknuti iz crkava, Tridentski je sabor donio i poseban edikt kojima određuje ulogu i upotrebu slika i kipova u svrhu liturgije i pobožnosti. Prije Luthera i reformacije, Crkva se susrela s jednim puno značajnijim problemom povezanim sa slikama, a to je bio povijesni sukob između ikonofila i ikonoboraca koji je rezultirao nizom vrijednih analiza slike i njezinog značenja u čovjekovom životu i životu Crkve.

## 2. 6. Od svete slike do ikonoklazma

Problem je javne upotrebe kulturnih slika kod kršćana bio duboko opterećen tradicijom naslijeđenom iz rimskoga doba. Kršćani nikada nisu prihvatili štovanje carskoga kulta što je dovelo do krvavih progona kršćana u prvim stoljećima Crkve. Međutim, isto im tako nije bilo strano oslikavati katakombe u kojima su se sastajali sa svetim slikama na kojima su prikazivali biblijske likove koji su činili bitni dio njihovih molitvenih pobožnosti. Mojsije je u Starom zavjetu vrlo jasno odredio zabranu štovanja idola među kojima su i slike. Apostol Pavao u Poslanici Rimljanima kaže: „Umišljajući da su mudri, postali su ludi te su zamijenili

---

<sup>37</sup>*Isto.*

<sup>38</sup>*Isto*, 16.

slavu besmrtnoga Boga kipovima, to jest slikama smrtnog čovjeka, ptica, četveronožaca i gmazova". (Rim 1, 22-23) Tertulijan se također osvrće na poganske običaje kultnog štovanja bogova koji podsjećaju na njihovo štovanje mrtvih. Međutim, ideja kultne slike u kojoj se nalazi djelotvorno božansko načelo kojemu teže vjernici obraćajući mu se za pomoć ima duboke antičke korijene koji sežu u grčko doba. Otto Weinreich navodi da su u antici ideje o slici kao sjedištu u kojem prebiva božanstvo, kao i ideje o oživljavanju slike bile usmjerene tome da slici pridaju istu moć kao i njezinu prauzoru.<sup>39</sup>

Ako se pogleda ishodište kršćanskog kulta slike, nedvojbeno je da ono počiva na tradiciji rimskoga carskog kulta. No, rimski je car čovjek sa svojom specifičnom fizionomijom, dok je Bog nevidljiv. Slika odsutnog cara u duhu rimskoga verizma prikazuje konkretnoga cara, ali slika nevidljivog Boga ne može pokazati nešto što nije materijalizirano, nego postoji isključivo kao fantazma. Robin Jensen u studiji *From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity* prikazuje evoluciju kršćanske svete slike. Od prvotnih napada na kultne slike politeističkih religija i kultova do pojave portreta svetih osoba prošlo je dosta vremena. Jensen odbacuje ranije teze koje kažu da su kršćani u 4. i 5. stoljeću zaboravili ili ignorirali osude svojih prethodnika te se primicali poganskim običajima pravljenja slika tvrdeći da je svaka faza ove evolucijske dionice bila jedinstveno kršćanska. Brižljivom analizom različitih kultova relikvija, pobožnih portreta i hodočasničke prakse, autorica pokazuje da je kršćanska pobožnost prema svetim slikama postala ukorijenjena u evoluirajućem uvjerenju da je božanstvo dostupno u vidljivim predmetima i kroz njih. Argumenti protiv obožavanja slika bogova nisu bili isključivo kršćanski, budući da su i nekršćanski filozofi drugog i trećeg stoljeća prepoznali tu dilemu. Jensenova rasprava o tom pitanju pruža širi kontekst za sustav vjerovanja koji je zamišljao podjelu između fizičkog i duhovnog svijeta te nadmoć nevidljivog i neshvatljivog božanstva koje se nije moglo prikazati. Neki ranokršćanski pisci doista su izbjegavali slike vjerujući da fizički svijet ne nalazi paralele u duhovnom svijetu i stoga da njegove reprezentacije nemaju koristi kao zamjena za duhovne stvari. Pa ipak, kao što nas Jensen podsjeća, rani kršćani su imali slike. Premda preživjeli primjeri datiraju iz ranog trećeg stoljeća, tekstovi upućuju da su se slike u kršćanstvu pojavile i ranije.

Do četvrtog stoljeća kršćanska slikovna umjetnost bila je izložena u crkvama, svetištima, krstionicama, grobnicama i privatnim kućama unatoč nekim protestima. Jedno opravdanje može se pronaći već u starogrčkim i rimskim tekstovima: slike bogova su manje

---

<sup>39</sup>*Isto*, 44.

sofisticiranima vjernicima pružale način da obožavaju svoje bogove. Slike su im trebale odati počast i potaknuti štovanje, ali nisu trebale biti njihovi „portreti“. Obrane kršćanskih slika sve do petog i šestog stoljeća često imaju slične argumente tvrdeći da su slike korisne za pouku, posebno za one kojima je bila potrebna vizualizacija kao pomoć u mentalnoj kontemplaciji. Međutim, kao što su primijetili kršćanski autoriteti, od Euzebija do pisaca iz doba ikonoklazma, trebalo je izbjeći zabunu između slike i onoga što je predstavljeno.<sup>40</sup>

Grčko-rimska mitologija nikada nije postavljala problem oko tjelesne materijalizacije božanstava, ali judaističko-kršćanska tradicija jest. Činjenica je da slika ne može predstaviti stvarnoga Boga jer to proturječi njegovu bitku, no teološke su definicije pojam Boga vezale uz pojavu i lik Isusa Krista koji je bogočovjek te posjeduje božansku nematerijalnu i ljudsku materijalnu narav. Belting u rješavanju problema prikazivanja nevidljivoga Boga nudi dva rješenja. Prvo nalaže da se svaka slika isključi iz upotrebe jer je njezino korištenje bogohuljenje. Kao drugo, preporuča se korištenje slika jer su površne i ne sadrže nikakvu realnost. „To se”, piše Belting, „onda odnosi i na vidljivi svijet u cjelini, koji postavlja slične probleme kao i slika. Kad već moramo živjeti u tom svijetu, onda možemo živjeti i sa slikama: i jedno i drugo ukazuje na nevidljivu realnost i za obje ono što je materijalno nije uvjet od bitnog značenja”.<sup>41</sup> Prikaz božanskoga je u svakom slučaju nesavršen i nepotpun. No, zašto su onda prikazi Boga Oca, kao i prikazi Krista, Bogorodice i ostalih svetaca izazivali tolike probleme i doveli do ikonoklastičkih prijepora? Paić vezano za taj problem piše kako je sporan isključivo vizualni prikaz starozavjetnoga Boga jer je on nevidljiv, dok je novozavjetni Bog u liku Isusa Krista dobio svoj ljudski oblik. Ikona je, dakle, istoznačna s Kristovim likom koji je sin Božji i proizlazi iz njegove biti te nije imaginarni prikaz njegove nadljudske osobe.<sup>42</sup>

## 2. 7. Povijesni razvoj ikonoborstva

Ikonoklastički problem nije nastao odjednom, nego je rezultat niza različitih stavova vezanih za upotrebu slike u kršćanstvu koji su nastajali od njegovih početaka. Veće je širenje kršćanskoga štovanja slika nastupilo u 6. stoljeću, a služile su kao zamjena mentalnim

---

<sup>40</sup> Jensen, R., *From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity*, University of California Press, Oakland 2022. Osobito vidjeti poglavlje “Early Christian Pictorial Art: From Sacred Narratives to Holy Portraits”.

<sup>41</sup> *Isto*, 54.

<sup>42</sup> Paić, *Slika bez svijeta – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 37.

slikama. Uz njihovu se pomoć trebala moći stvoriti slika onoga koga su predstavljale, dakle određenu ličnost koju ne možemo vidjeti jer je odsutna ili nevidljiva. Slike su prije svega služile u svrhu privatnih pobožnosti jer bi se vjernici u svojim nevoljama obraćali kućnim zaštitnicima. Slike su trebale osigurati fizičku prisutnost zaštitnika kako bi se ispunjavala ista očekivanja kao od živih svetaca, a da bi se do toga došlo nije na odmet bilo slike kititi cvijećem i pred njima paliti svijeće.<sup>43</sup> Iz toga razloga i u reformaciji ikona nije bila problem sama po sebi, nego je problematično bilo njezino štovanje. Premda je i samo službeno kršćanstvo vizualni oblik pojavljivanja Boga, Krista, Bogorodice ili svetaca u početku odbacivalo kao odraz poganskoga idolopoklonstva, svejedno se već u 4. stoljeću javljaju prva javna svjedočanstva o slici i to upravo u razdoblju kada ono postaje državna religija. Teolozi su stoga vrlo brzo reagirali te je na crkvenom saboru u Elviri (održan 306. godine) u trideset šestom kanonu zaključeno: „Unošenje slika u crkve treba biti zabranjeno jer predmetu štovanja i klanjanja nije mjesto na zidu”.<sup>44</sup> Strah od ikona već je u tom vremenu počivao na bojazni teologa da će neukost promatrača izjednačiti sliku s naslikanim likom. Tim je bojaznima pokušao doskočiti sv. Ivan Damaščanski tvrdeći da unatoč tome što je slika analogna praslici, između njih postoji razlika. Osim njega, sklon je ikonama bio i biskup Hipatija Efeški koji je u ikonama vidio dobar pedagoški alat za jednostavne i neobrazovane ljude, dok je na sličnome tragu sliku promišljao i Grgur Veliki. Teolozima je bilo važno da između ikone i lika koji ona prikazuje naznače načelo drugosti. Krešimir Purgar drugost navodi kao prvi od tri temeljna koncepta načela slikovnoga prikazivanja.<sup>45</sup> Purgar ističe da je u svakoj sustavnoj ontologiji slike nužno spoznati da u njoj djeluje mehanizam koji je uvijek čini drugačijom od stvarnosti.<sup>46</sup> Sv. Ivan Damaščanski pokušao je u svojim tekstovima afirmirati ikonu kao sastavni dio vjerske pobožnosti koja nije u neskladu s teološkim učenjima pa u *Contra imaginum calumniatores orationes tres* kaže: „Slika je nalikovina koja prikazuje arhetip, ali zadržava spram njega razliku; slika nije u svakom pogledu poput arhetipa. Sin je živa i neuništiva slika Oca, koji [sin] u sebi nosi cijelog Oca, jednak je njemu na svaki način, a razlikuje se samo u tome što je bio stvoren”.<sup>47</sup>

Ikonoklastima takva tumačenja nisu bila zadovoljavajuća. Početkom borbe smatra se godina 726. godina kada je izdan edikt protiv slika i za uništavanje ikona. S ikonoklastičke

---

<sup>43</sup> Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 48-49.

<sup>44</sup> *Isto*, 169.

<sup>45</sup> Purgar, „Načela slikovnog prikazivanja: tri temeljna načela“, u: Blaženka Perica (ur.), *Situacije slike*, UMAS, Split 2021, 29-44.

<sup>46</sup> *Isto*, 31.

<sup>47</sup> *Isto*, 34.

strane borbu je isprva predvodio car Lav III. Ubrzo ga je s istim stavovima naslijedio njegov sin Konstantin V koji je borbu s političke razine podignuo na teološki nivo oslanjajući se na pomoć monofizita koji su naučavali kako Krist ima samo jednu narav – onu božansku. Konstantin V nije prihvaćao nikakve sugestije proikonofilskih teologa poput spomenutog Damašćanina ili patrijarha Germana I<sup>48</sup> kojega je zbog podržavanja upotrebe ikona car Lav III godine 730. maknuo s mjesta konstantinopolskog patrijarha. Na Drugom crkvenom saboru u Niceji održanom 787. godine car Konstantin V isticao je protivljenje materijalizaciji religije putem slika navodeći da *mimesis Christi* nije nešto čime se trebaju baviti slikari putem slika, nego je ono stvar čovjeka koji se, njegujući vlastite vrline uz pomoć križa i euharistije, približava istinskom duhu i istini kršćanske vjere.<sup>49</sup> Na spomenutom su saboru ikonofili pobijedili<sup>50</sup>, no trajanje mirnodopskoga razdoblja nije dugo potrajalo. Već 813. godine ikonoborstvo se ponovno rasplamsalo. U to doba osobito su važnu ulogu u tradiciji očuvanja ikona imali patrijarh Nikifor te Teodor Studita koji su raznim filozofsko-teološkim naporima nastojali opravdati upotrebu i korištenje slika u crkvi te njezinu liturgijsku funkciju. Nikifor u poznatom apologetskom spisu *Antirrhetikoi* iznosi tri prigovora zamišljenom sugovorniku za kojega se da naslutiti da je sâm Konstantin V. Argumentacija i diskusija korištena u spisu u duhu je aristotelovske peripatetičke škole, a Nikifor je nastojao dokazati da su riječ i slika jednako stari i k tome ravnopravni. U prilog svojim tezama navodi i činjenicu da grčka riječ *graphé* označava i pisanje i slikanje.<sup>51</sup> Teodor Studita navodi da unatoč različitosti između ličnosti i slike, one imaju istu osnovu, odnosno hipostazu (grč. *ούπστασις*) što vjernicima daje pravo da štiju slike jednako kao i svete osobe.<sup>52</sup>

Jedan je od problema bio što se crkveni naučitelji pri apologiji slike nisu mogli oslanjati na tradiciju budući da ona nije postojala, ali je postojao autoritet otaca koji su o temi slike pisali u ranijim razdobljima Crkve. Dogma kaže da je Krist posjedovao i čovjekoliku prirodu koja se može pokazati jer je materijalna, a kako je Bog vidljiv u Kristu budući da mu je sličan – štoviše istovjetan – tako je vidljiv i na slici poput Krista: „jer, ako je nevidljiv Bog

---

<sup>48</sup> Patrijarh German I u svojim je spisima podržavao korištenje slika u crkvi: „Jer, kada promatramo ikonu sveca – i to se odnosi na svaku ikonu sveca – mi ne iskazujemo poštovanje dasci ili bojama, nego iskazujemo poštovanje vidljivom i blagočastvenom liku”. Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 581.

<sup>49</sup>*Isto*, 174.

<sup>50</sup> Tekst iz odluke Drugog nicejskog sabora vidi u: *Isto*, 582-584.

<sup>51</sup> U grčkom rječniku Otona Gorskog i Nike Majnarića pod rječju *graphé* piše: γᾱρφή, ἡ, 1) crtanje, risanje, slika, slikanje. 2) što je pisano, a) spis, list, pismo, b) optužba, optužnica, tužba. Gorski, O., Majnarić, N., *Grčko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb, 1960, 117.

<sup>52</sup> Teodor Studita piše: „Slika koju vidiš je slika Krista; ali, ako je i nazoveš Krist, ona je ipak samo po imenu ista, no ne i po prirodi. Oboje uživaju jednako poštovanje. Dakle, onaj koji poštuje sliku, poštuje i Krista, a onaj tko sliku ne poštuje, u potpunosti je neprijatelj Krista jer samo netko tko je obuzet mržnjom prema Kristu ne želi da se njegovo prikazano ovaploćeno obličje poštuje”. Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, 585.

u čovjeku Kristu postao vidljiv, onda se on može prikazati i na slici”.<sup>53</sup> S druge strane, ako je Krist bogočovjek, prikazivanje njegove čovjekolike dimenzije ne isključuje i prikazivanje one božanske tako da je u njemu sadržan prototip Boga koji se posredno nalazi i u svakoj kopiji. Atanasije Veliki piše da u carskom portretu čovjek ne priznaje postojanje dva cara, nego poštujući portret, odnosno ikonu cara, u njoj on poštuje i živoga cara. U borbi protiv ikonoboraca, ikonofilima je od velike pomoći bila platonistička filozofija i njezin dualistički nauk. Svaka slika nastaje zahvaljujući prototipu u kojem je virtualno (grč. δύναμις) unaprijed sadržana. Ona odražava svoj prototip koji je uvukla u sebe te se egzistencijalno vezala s njegovim sadržajem što joj je dalo natprirodnu snagu i opravdalo njezin kult. Nakon drugog sukoba koji su u prvoj polovici 9. stoljeća potaknuli ikonoklasti, ikone su napokon revitalizirane 842. godine te se od tada neometano koriste sve do pojave reformacije.

U kasnom se srednjem vijeku sve češće javljaju umjetničke svete slike koje počinju nadomiještati one kultne. Uloga im je zapravo slična. Molitva pred njima vjernika vodi prema misticizmu vjere. Mističnost se redovito povezivala s kontemplacijom u kojoj je riječ o individualnom i osobnom mističnom sjedinjenju s božanskim. Kultna slika, međutim, nije odmah ustuknula pred privatnom. Štoviše, na njezinu se važnost i dalje ukazivalo u zajednici. U kasnom su je srednjem vijeku karakterizirali arhaičnost forme koja je označavala povezanost s tradicijom osiguravajući joj autentičnost. Stare su slike, slično kao i stari tekstovi, imale veći autoritet od novih – „de plus grant foy et auctorité”<sup>54</sup>. U 15. stoljeću razvoj umjetnosti vodio je prema krahu kultne slike jer je u odnosu na renesansno napredovanje u oblikovanju umjetničkih oblika kultna slika sa svojim starim formama postala anakronistička pojava.<sup>55</sup> Belting zaključuje kako je kultna slika iščezla upravo u vrijeme prelaska iz epohe slike u epohu umjetnosti. Kultna je slika bila lišena povijesnosti, a epoha umjetnosti izgnala je iz slike srednjovjekovnu auru duhovnosti i zajedništva zamijenivši je aurom umjetnosti.<sup>56</sup> Iz toga razloga u razdoblju renesanse nastaju brojne oltarne pale koje su se funkcijom u određenoj mjeri oslanjale na kultne slike koje su bile oznaka crkvene i društvene zajednice. Premda su oltarne pale mogle baštiniti tradiciju kulturnih slika, one se s njima nikako nisu mogle uspoređivati jer su oltarne slike bile usko vezane za liturgiju kao čin bogoslužja, a ne za kult u užem smislu značenja te riječi. Pojavljivanje kultne slike u javnosti

---

<sup>53</sup>*Isto*, 176.

<sup>54</sup>*Isto*, 504.

<sup>55</sup>„Estetika kultne slike, ako o njoj može biti govora, sastoji se prvenstveno u arhaiziranju i citiranju povijesne forme. Najbolje je bilo kada je već sama forma svjedočila o svojoj starosti. Ako zapravo nije *bila* stara, onda su u procesu oblikovanja inzistirali na tome da barem *izgleda* kao stara.” *Isto*, 507.

<sup>56</sup>*Isto*, 556.



uvijek je bio važan događaj za zajednicu vjernika jer su joj se vjernici samo tada mogli obraćati za pomoć. Nasuprot njoj, oltarna je slika bila uvijek tu i dostupna vjernicima te je imala isključivo reprezentacijski, a ne kulturni karakter: „Ako se oltar označi kao kulturno mjesto, onda se uvijek misli na crkveni *žrtveni kult*. On je uvijek načelno drugog tipa nego *kult slike* koji je nastao izvan liturgije (...)”<sup>57</sup> Nadalje, kult se uvijek odnosio na mali broj privilegiranih slika. U renesansom se razdoblju pojavio i reformatorski pokret koji je podjednako bio nesklon kulturnoj i umjetničkoj slici. Reformacija je nastupila kao novi ikonoklazam koji je nastojalo dokinuti kult slika te istisnuti njihovo korištenje u liturgiji. Borbeni stav reformatora prema slikama u okviru Katoličke crkve razriješen je na Tridentskom saboru (1545. – 1563.). Crkveni su velikodostojnici tada potvrdili odluke iz 787. godine<sup>58</sup> odbacivši pri tome i renesansna načela slikovnog mimezisa utemeljenog u Albertijevu određenju slike kao *finestra aperta*.<sup>59</sup> Unatoč tome, kult slike nakon razdoblja humanizma zamijenjen je nereligioznim kultom umjetnosti koji u svojim različitim manifestacijama dominira do danas. Bile religiozne ili profane, umjetničke ili popularne slike danas više nego ikada čine i oblikuju druge slike tako da svaka stvar koja okružuje čovjeka može biti smatrana slikom.

## 2. 8. Ikonoklazam i njegova suvremenost

U dosadašnjem je dijelu teksta bilo riječi o fenomenu ikonoklazma, i to prvenstveno onom srednjovjekovnom. Međutim, ikonoklazam se može promatrati i kao nepovijesni fenomen koji se javlja u različitim povijesnim epohama. Osim bizantskoga, osobito je važan bio ikonoklazam povezan s pojavom i širenjem reformacije. U ovom će dijelu više riječi biti o njegovom statusu u modernoj i suvremenoj umjetnosti budući da niz autora zaključuje da su razdoblja 20. i 21. stoljeća duboko obilježena ikonoklastičkim tendencijama. Znanstvenici su suglasni o tome da izvori suvremenoga ikonoklazma počivaju na tezama povijesnih avangardi. Iako je tada zadobila svoje osnovne konture, u današnjem je vremenu virtualne

---

<sup>57</sup>*Isto*, 519.

<sup>58</sup> Odluka *O zazivanju, čašćenju, i relikvijama svetaca, i o svetim slikama* koja se odnosila na sudbinu sakralne umjetnosti donesena je na posljednjoj, dvadeset petoj sjednici Tridentskog sabora 3. prosinca 1563. Sabor je idućega dana raspušten. Cvetnić, S., *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, FF Press, Zagreb 2007, 22-23.

<sup>59</sup> „Renesansni model slike-kao-prozora istodobno poništava ono što čini mogućim: čini mogućim da prikaz na slici doživljavamo sličnim stvarnosti, a poništava mogućnost stvarnosti zato što je u tradiciji religijskih slika u kršćanstvu – kako smo vidjeli iz dogmatskih zaključaka iz Niceje i Trenta – koncept mimeze sekundaran u odnosu na konspostancijalizaciju (u bizantskoj tradiciji) ili trans-supstancijalizaciju (u zapadno kršćanskoj tradiciji)”. Purgar, *Načela slikovnog prikazivanja: tri temeljna načela*, 38.

realnosti umjetnost postala *realizirani ikonoklazam*.<sup>60</sup> Paić je po pitanju ikonoklazma u modernoj i suvremenoj umjetnosti dosta radikaln. U Duchampovoj gesti koju vidi kao izazov s kojim se morao suočiti estetski ukus njegovan na tradiciji Kantove estetike Paić uočava fenomen kraja umjetnosti i prijelaz u svijet bez slika. Razlog je tome činjenica da slike čine i oblikuju slike te da u današnjem vremenu svaka stvar koja okružuje čovjeka može biti smatrana slikom. Na važnost slika u oblikovanju suvremenoga svijeta ukazali su i drugi teoretičari poput Hansa Beltinga koji piše:

Dvostruko značenje unutarnjih i izvanjskih slika ne može se odvojiti od pojma slike i razotkriva upravo na taj način ovo antropologijsko utemeljenje. „Slika” je više no puki proizvod opažaja [op. a.] Ona nastaje kao rezultat osobnog i kolektivnog simboliziranja. Sve što se dohvaća pogledom ili dolazi do unutarnjega oka, može se na taj način označiti slikom ili slici unesenim. Stoga pojam slike, ako ga se shvati ozbiljno, može biti samo antropologijski pojam. Mi živimo sa slikama i razumijemo svijet slikama.<sup>61</sup>

Paić ikonoklazam ne smatra novom pojavom koja se realizira u okviru avangarde nego obnovom jedne potisnute unutarnje povijesti koju je zapadna umjetnost nosila u sebi od srednjovjekovnoga vremena. Kao što je status kultne slike iščezao nakon pojave epohe umjetnosti, nestanak slike u suvremenom je dobu stvorilo epohu bez umjetničkih djela u kojem su artefakti nerijetko nadomješteni umjetničkim djelovanjem, akcijom umjetnika.<sup>62</sup> Estetika povezana s umjetničkim djelom postala je u 20. stoljeću estetika događaja što primjećuje Dieter Mersch ističući da je suvremena umjetnost postala događanje svijeta u kojem je prvenstvo dano umjetničkoj izvedbi, a ne umjetničkom djelu.<sup>63</sup> Osim performativnog aspekta, odnosno događajnosti slike, ona sve više poprima informacijsko-komunikacijsku dimenziju stvarajući takozvanu „svijet-sliku”. Slika u tom kontekstu nije više preslika nekog predmeta ili odbljesak postojeće realne stvari nego ju iz svog genetskog stroja proizvodi biotehnologija ne mareći za ontološki status Ideje koju algoritam preslikava budući da ona najčešće niti ne postoji. Oslanjajući svoje teze na onima Darija Gambonija, Nadja Gnamuš je također nepokolebljiva u tvrdnji da je modernistička, a napose avangardna umjetnost povezana s ikonoklazmom. Estetička autonomija i larpurlartističke tendencije u umjetnosti modernizma doveli su do adoracije estetskoga objekta, ali i do njegove epistemološke

<sup>60</sup> Paić, *Slika bez svijeta – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 5.

<sup>61</sup> Belting, H., *Bild-Antropologie: Entwürfte für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München 2001, 11.

<sup>62</sup> Detaljnije o tome u: Paić, Ž., „Događaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“, *Filozofska istraživanja* 33 (2013), 5-20.

<sup>63</sup> Paić, *Slika bez svijeta – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, 16.

destrukcije što zorno pokazuje primjer slikarstva koje je već u ranoj avangardi suočeno sa svojim mogućim krajem. Utemeljena na provokativnom stavu prema umjetnosti i društvu, željna prevrednovati klasične umjetničke postavke i tradicionalne građanske vrijednosti, avangarda se pokazivala sve boljim i učinkovitijim instrumentom za oblikovanjem i uvođenjem društvenih promjena.<sup>64</sup> Zajedničko je avangardi i ikonoklazmu naglašen revolt spram slike ili umjetničkog djela kao mjesta u kojem se otkriva simbolika moći. Tri su značajne ikonoklastičke struje, ističe Gnamuš. Prva je usmjerena protiv slikarske reprezentacije utemeljene na klasičnom konceptu imitacije i mimezisa, druga se struja kritički suočava s institucijama umjetnosti i njihovim konvencijama, nametnutim ukusom, normama i stilovima, dok treća negira pojam umjetnosti odbacujući njegovu superiornost u odnosu na anti-umjetnost. Prva se struja realizirala kroz apstraktno slikarstvo, druga kroz institucionalnu kritiku, a treća kroz razne neoavangardne pokrete nadahnute Duchampom i njegovim sljedbenicima u kojima se pojam umjetnosti nastojao zamijeniti nekom njegovom anti-inačicom. Svaka se od ovih struja negatorski odnosila spram slike dovodeći u pitanje svrhu njezine opstojnosti.<sup>65</sup> Za razliku od Gnamuš koja razliku između tri ikonoklastičke struje temelji na povijesnoumjetničkoj osnovi, Paić – oslanjajući se francuskog povjesničara kulture Alaina Besançon<sup>66</sup> – nudi podjelu utemeljenu na filozofsko-povijesnom temelju. U takvom određenju postoje tri glavna smjera suvremenih rasprava o esencijalnoj problematici ikonoklazma – historijsko-politički, religijsko-estetski i filozofski koji se razlaže u različitim interpretacijama slike u povijesti.

## 2. 9. Problemi suvremenoga ikonoklazma u analizama W. J. T. Mitchella

Upravo je povijesno-politički aspekt ikonoklazma važan u promišljanju W. J. T. Mitchella sadržanima u knjizi *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures* (2005.) Mitchell na tragu povijesnoga promišljanja slike ističe njezinu životnost, ali i moć koju ima nad promatračem. Autor u analizu uvodi pojam kloniranja. Jedna od osnovnih Mitchellovih teza u spomenutoj knjizi je sljedeća: „(...) slike su poput živih organizama, živi

---

<sup>64</sup> Gnamuš, N., “Iconoclasm and Creation of the Avant-Garde”, u: Krešimir Purgar (ed.), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 167-168.

<sup>65</sup> Spomenuti Dario Gambioni razlikuje ikonoklazam od vandalizma. Za razliku od vandalizma koji doslovno uništava objektnost slike, ikonoklazam to čini na simboličkoj razini tako da i avangardni ikonoklazam ima „metaforički karakter”. *Isto* 170.

<sup>66</sup> Ovdje se Paić poziva na Besançonovu studiju *L'image interdite: Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. objavljenu 1994. godine.

organizmi se najbolje opisuju kao stvari koje posjeduju želje (kao na primjer appetite, potrebe, zahtjeve, želje) (...)”<sup>67</sup> U tom slučaju, mogućnost stvaranja klona predstavlja potencijalno proizvođenje novih slika i to onih „koji su ispunjenje drevnoga sna o stvaranju 'žive slike', replike ili kopije, koja nije samo mehanička duplikacija, već organski, biološki simulakrum nekog živog organizma”<sup>68</sup> kao što je to ovca Dolly. Problem za vjernika je, međutim, činjenica da samo Bog ima mogućnost stvoriti život, pa isto tako i sliku shvaćenu u značenju portreta kako ju određuje Belting u svojoj studiji *Slika i kult* jer nitko doli on ne posjeduje tajnu života. Izraelsko stvaranje zlatnog teleta bilo je također nevini pokušaj oblikovanja predmeta kojega je mogao stvoriti samo Bog:

Kada Aron pravi zlatno tele kako bi ga „stavio pred” Izraelce u smislu idola, Mojsiju objašnjava da je tele oživjelo samo od sebe: „ja ga bacih u vatru [zlato] te izađe ovo tele” (Izl 32, 24) Aronovo „izlijevanje” skulpture teleta predstavljeno je kao neobična slučajnost, kao da je bacao kockice, a ne da je od rastaljenog metala izlio prethodno postojeći oblik. Tele je magijsko, neobjašnjivo stvorenje, slika ili idol s vlastitim životom i oblikom što je vjerojatno i razlog zbog čega ga se toliko često spominje kao „zlatno tele”.<sup>69</sup>

Suvremena je ikonoklastička svijest o slici bitno drugačija od kultno-magijskoga shvaćanja, premda oba pristupa slici pretpostavljaju da unutar njezinog reprezentacijskog okvira biva inkorporirana određena moć slike. U magijskom shvaćanju slika utjelovljuje božanski oblik pa je ono što slika prikazuje živo prisutno u njoj. Ona je na specifičan način „živa” i zato može biti opasna jer ima karakteristike idola što je u povijesti, osobito u monoteističkim religijama, utjecalo na pojavu ikonoklastičke destrukcije koju se bez zadržke može okarakterizirati i kao vandalizam. Međutim, nestabilnost je u magijsku koncepciju slike unijela već Platonova teorija odslika koja je kao krajnju konzekvenciju imala prijelaz u reprezentacijsko shvaćanje slike. Reprezentacija lika u slici ne znači njegovu živu prisutnost što u bitnome negira tradiciju kultno-magijskog pristupa ne samo slici, nego i svijetu općenito. Slika kao *eikon* u Platonovu je sustavu vezana uz pojavni svijet i svaka mogućnost rasprave o njoj mora biti utemeljena u sferi opažajnog a te shodno tome ovisi o fenomenološkom razmatranju. „Slika”, pisat će Paić, „u svjetlu platonističko-kršćanskog razumijevanja može biti tek odslik ideje. Duhovno oko vidi ideje. Posredovanje između duhovnoga i običnog oka kojim opažamo nešto predmetno označava proces razumijevanja

---

<sup>67</sup> Mitchell, *Šta slike žele?*, 29.

<sup>68</sup> *Isto*, 30.

<sup>69</sup> *Isto*, 35.

slike”.<sup>70</sup> Platonističko je shvaćanje slike, osobito zahvaljujući neoplatonizmu, direktno utjecalo na oblikovanje srednjovjekovnoga kršćanskog odnosa spram slike u kojem se izjednačuje prasluka i božansko s onim imanentnim elementom koji je živo prisutan u slici božanske stvarnosti. Kultno-magijska slika zamijenjena je religijskom koja do suvremenoga doba – i ne isključivo u religijskom kontekstu – potiče nova promišljanja o slici i njezinoj prirodi kao i o prirodi reprezentacije koja je u umjetnosti moderne doživjela značajnu promjenu svoga epistemološkog statusa i svoje spoznajne uvjerljivosti.

Kako se iz dosada rečenoga može vidjeti, ikonoklastički odnos prema slikama nije nestao ni u modernom dobu – kako ni u religijskom tako ni u kulturno-antropološkom smislu. Pokazao je to masakr koji su 7. siječnja 2015. nad redakcijom francuskog satiričnog lista *Charlie Hebdo* počinili braća Saïd i Chérif Kouachi zbog objavljivanja karikature proroka Muhameda ili pak veći broj rušenja statua u lipnju 2020. godine među kojima i jedne podignute u spomen Konfederacije Američkih Država u Portsmouthu u državi Virginija gdje je oborena statua konfederacijskog predsjednika Jeffersona Davisa. Nadalje, grupa je demonstranata u Saint Paulu u Minnesoti srušila kip Kristofora Kolumba. Spomenuti primjeri pokazuju da vandalistička destrukcija upisana u ikonoklastičku djelatnost ima moć identičnu stvarnoj destrukciji. Inspiriran dosegom i brojnim primjerima suvremenog ikonoklazma, Mitchell navodi dva njegova zakona. Prvi zakon kaže da je za ikonoklasta ikonodul uvijek onaj „Drugi”. Drugi, pak, ikonoklastički zakon podrazumijeva da ikonoklast vjeruje kako ikonoduli slike štovanja smatraju svetima, živima i prije svega moćnima.<sup>71</sup> Ikonoklazam ne uključuje, dakle, samo vlastito vjerovanje pojedinca, nego i vjerovanje o uvjerenjima drugih pojedinaca, ikonodula. Ikonoklast je onaj koji konstruira sliku o drugima kao obožavateljima slika, on je onaj koji odlučuje kazniti te ljude zbog njihovih krivih vjerovanja tako što unakazuje ili uništava predmete štovanja, njihove slike.<sup>72</sup> „Dakle”, zaključuje Mitchell, „duboka struktura ikonoklazma je i danas živa i djelatna. Ona je možda i fundamentalniji fenomen od same idolatrije koju nastoji zatrti”.<sup>73</sup>

Duboka ikonoklastička struktura današnjice ne bi bila moguća da ljudi još uvijek ne vjeruju u moć slika. Slike ljude nadahnjuju ili seksualno uzbuđuju, ljudi ih razbijaju ili

---

<sup>70</sup> Paić, *Vizualne komunikacije – uvod*, 41.

<sup>71</sup> *Usp.* Mitchell, *Šta slike žele?*, 36-42.

<sup>72</sup> „(...) jedan uvijek iznova spomenuti trop ikonoklazma optužba je za animizam i štovanje životinja: tvrdi da idolopoklonici štiju predstave zvijeri što ga pretvara u zvjersko, neljudsko stvorenje koje se može ubiti bez ikakve grižnje savjesti. Ikonoklast je, ukratko, netko je tko konstruira sliku o drugima kao štovateljima slika i tko kreće kažnjavati te ljude zbog njihovih pogrešnih uvjerenja i praksi te unakažavati i uništavati njihove slike (...)“ *Isto*, 39

<sup>73</sup> *Isto*.

osakaćuju, plaču nad njima ili pohode mjesta na kojima su izložene, uz njih se smiruju, ali i uz njihovu pomoć potiču pobunu. Na ovakav način svoj tekst o moći slika započinje David Freedberg.<sup>74</sup> Autor prvo poglavlje studije nastavlja s brojnim retoričkim pitanjima potičući čitatelja da sam razmišlja o moći i snazi koje slika može imati nad njime kada se identificira s njom i njezinim sadržajem. U kojoj mjeri slika može utjecati na promatrača ako ostavimo po strani njezin emocionalni aspekt te se fokusiramo samo na onaj kognitivni? Što je to u slikama što promatrača nagoni na njihovo uništavanje ne samo na ulici nego i u muzejima kao što su pokazali slučajevi ekoloških aktivista koji su 2022. godine napali Van Goghove *Suncokrete* ili Vermeerovu *Djevojku s bisernom naušnicom*? Freedberg kroz tekst neprestano otvara nova pitanja dajući primjere iz renesansne povijesti svakodnevnoga života kako bi se čitatelj uvjerio da moć slike nije vezana uz određenu epohu, nego da je univerzalna. U svakom povijesnom razdoblju slika i ono što je na njoj prikazano može kod promatrača izazvati sram, neprijateljstvo, bijes; može ga natjerati da nad djelom ili uz njegovu pomoć vrši određeni oblik nasilja. U prilog tome govore brojni politički propagandni crteži korišteni u oba svjetska rata, ali i veliki broj karikatura i nepodobnih ilustracija zbog kojih su ljudi bili spremni izvršiti neki nasilan čin. U okviru ranijega govora o predmetnom području znanosti o slici važno je istaknuti da se Freedberg zalagao za korištenje ne samo kanonskih umjetničkih djela, nego i onih svakodnevnih i popularnih slika u kojima se očitovala važnost povijesti svakodnevice. Na tome tragu i on, poput Abyja Warburga, razlikuje povjesničare umjetnosti i povjesničare slika nadilazeći pritom pojam povijesti umjetnosti i fokusirajući se na povijest slika.<sup>75</sup> Sukladno Freedbergovu pitanju i Mitchellov je cilj bio istražiti vitalnost slika i činjenicu da ih ljudi doživljavaju kao žive stvari budući da mogu utjecati na njih, uvjeriti ih u nešto i zavesti. Mitchell navodi da Belting i Freedberg imaju određenih nedoumica oko današnjeg magijskog karaktera slika, no sam uopće ne dvoji da su „magijski odnosi prema slikama u modernom svijetu jednako moćni kao što su bili i u takozvanim epohama vjere”.<sup>76</sup>

Kult se slike promijenio, ali su neki njegovi aspekti preživjeli te žive u suvremenoj kulturi. Jednako je tako i s ikonoklazmom čija snaga ne jenjava čak i kada se ikonički sustav slike pokuša zamijeniti metafizičkim hermetizmom, filozofijom ili intelektualističkim elitizmom. Pokazuje to Maljevičev *Crni kvadrat* često nazivan modernom ikonom<sup>77</sup> lišenom

---

<sup>74</sup> Freedberg, D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago/London 1989, 1.

<sup>75</sup> Freedberg navodi razliku između *historians of art* i *historians of images*. *Isto*, 22.

<sup>76</sup> Mitchell, *Šta slike žele?*, 25.

<sup>77</sup> Problem određenja Maljevičeva djela kao ikone u suprotnosti je s temeljnim ontološkim značenjem ikone kao svete religijske slike čije epistemološko vizualno određenje pripada isključivo domeni svete, a ne profane slike.

bilo kakvog ikonografskog simbolizma. *Crni kvadrat* je, piše Gnamuš, „slika-koncept za spiritualnu dimenziju koja se trudi predstaviti nepredstavljivo i učiniti vidljivim nevidljivo”. Osim njega, takva su bila i kasnija crna platna Ada Reinhardta, meditativne slike Barnetta Newmana kao i one Marka Rothka slikane za kapelu u Houstonu. Sva navedena djela na drugačiji su, ali sebi svojstven način, progovarala o odnosu slike te materijalne i mentalne stvarnosti otvarajući još uvijek aktualno pitanje o tome što slika reprezentira i što uopće može reprezentirati.

### 3. Znanost o slici – razvoj ikonologije od Warburga do Mitchella

#### 3. 1. Teorijske perspektive *Bildwissenschafta*

U okviru teme o kojoj se ovdje raspravlja potrebno je ukazati na određene pojmovne odrednice korištenih termina. Etimološkom analizom riječi ikonologija<sup>78</sup> dobit će se sintagma „znanost o slici”. Međutim, u ovom se slučaju radi razlika između znanosti o slici kao znanstvenoj disciplini novijega datuma i tradicionalno shvaćenog pojma ikonologije koji je u humanističku struku ušao zaslugom Abyja Warburga<sup>79</sup>, dok je u službenoj upotrebi zahvaljujući studijama Erwina Panofskog. Sintagmu „znanost o slici” je u uvodu zbornika *Znanost o slici: discipline, teme, metode*<sup>80</sup> objasnio urednik izdanja Klaus Sachs-Hombach. Njegova ideja bila je okupiti na jednom mjestu znanstvenike iz različitih područja koji se u svom znanstvenom djelovanju bave fenomenom slike te njihova znanstvena dostignuća povezati u jednu cjelinu. „Polazi se od toga”, ističe Sachs-Hombach, „da takva opća znanost o slici nije tek još jedna, nova disciplina koja se pojavljuje pored već izgrađenih znanosti o slici, već je zajednički teorijski okvir koji omogućuje raznovrsnim disciplinama integrativni istraživački program”.<sup>81</sup> Svjestan je Sachs-Hombach i ograničenja koje jedan ovakav konglomerat implicitno sadrži, a to je problem metodologije jer svaka znanost uz predmet koji se proučava i kut pod kojim se na njega gleda mora imati i razvijenu metodologiju istraživanja. Budući da se u slučaju znanosti o slici misli na širok spektar najrazličitijih i postojećih znanstvenih disciplina sa svojim razrađenim metodološkim okvirima, u znanosti o slici problem se metode nameće kao jedan od velikih – ali ne i nepremostivih – izazova. S druge strane, sam se pojam slike može odrediti na različite načine tako da ostaje i pitanje terminološkoga određenja središnjeg pojma kojim se ova znanost bavi. Sach – Hombach ovim

---

<sup>78</sup> Ikonologija je složenica nastala od grčkih riječi *eikon* (grč. εἰκών – slika, kip; *prenes.*slika u mislima, predodžba, prispodoba) i *logos* (grč. λόγος – govorenje, dakle l) riječ, govor, poslovica, tvrdnja, poučak, dokaz, izvod [...] e) rasprava, istraživanje, filozofsko raspravljanje, sistem, filozofija) pa bi doslovan prijevod bio znanost o slikama. Gorski; Majnarić 1960, 163 i 344. Za razliku od ikonologije, ikonografija se bavi opisivanjem slika.

<sup>79</sup> Ovdje se misli na korištenje pojma ikonologija u okviru humanističkih struka, napose povijesti umjetnosti, iako je sam pojam koristio još Cesare Ripa (1555. – 1622.) u naslovu knjige *Iconologia overto descrizione dell'imagini universalì cavate dall'antichità et da altri luoghi* (1593.).

<sup>80</sup> Ovaj je zbornik proizašao iz projekta Znanosti o slici i znanost o slici koji je okupio tridesetak znanstvenika iz različitih područja koji su se bavili fenomenom slike. Cilj je projekta bio produbljivanje kontakta između različitih istraživača koji se bave slikama kako bi se proširila međusobna mnogostrukost pristupa te postavili temelji za stvaranje jedne opće i interdiscipline znanosti o slici. *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, u: Klaus Sachs-Hombach (ur.), *AntiBarbarus*, Zagreb 2006, 7.

<sup>81</sup> *Isto*, 9.



je problemima doskočio tako što je prihvatio pluralistički pristup temi slike govoreći prije svega o znanostima o slici u pluralu, a ne toliko o znanosti o slici u singularu. U skladu s time, njegov zbornik daje pregled čitavoga niza pojedinačnih znanstvenih disciplina u kojima se proučavaju slike, ali na način da tom fenomenu svaka disciplina pristupa iz svoga metodološkog okvira.<sup>82</sup> Riječ je, dakle, o jednom interdisciplinarnom i međudisciplinarnom području kojemu je svrha akumulirati različita znanja o slikama kako bi nam načini njihovog djelovanja nama kao recipijentima postali malo jasniji. U konglomeratu niza znanosti koje se bave slikama, povijest umjetnosti ostaje samo jedna među njima i ne polaže prvenstvo na njihovo proučavanje.<sup>83</sup>

Razumljivo je da je ideja o *Bildwissenschaft*-u otvorila prostor i skepticizmu vezanom uz novo znanstveno područje te je nagnala istraživače da provjere ima li u njemu doista novih znanstvenih elementa koje postojeće znanosti koje se bave slikama još nisu inkorporirale unutar svoga okvira. Horst Bredekamp nešto je oprezniji u vezi prihvaćanja inovativnoga aspekta *Bildwissenschaft*-a u odnosu na tradicionalnu povijest umjetnosti. Bredekamp ističe da se, s povijesne strane gledano, *Bildwissenschaft* pojavio u onom trenutku kada je povijest umjetnosti u svojim istraživanjima već obuhvatila vrlo široko područje vizualnoga.<sup>84</sup> S druge strane, povjesničari umjetnosti su prihvatili korištenje fotografskih reprodukcija kao pomoćnog sredstva u istraživanju što je snažno primaknulo struku prema ideji koju u sebi nosi znanost o slici. Veliku ulogu u tom je procesu imao Alfred Lichtwark. Za vrijeme dok je radio kao ravnatelj Kunsthalle u Hamburgu, Lichtwark je poticao skupljanje kako umjetničkih tako i amaterskih fotografija oblikujući u instituciji gdje je radio veliku fotografsku zbirku. Prihvaćanjem neumjetničkih, odnosno amaterskih fotografija primaknuo je svijest povjesničara umjetnosti prema ideji znanosti o slici jer ona podjednako tretira i umjetnički i neumjetnički materijal. U anglosaksonskom govornom području *Bildwissenschaft* poznatiji je pod nazivom *visual studies*.<sup>85</sup> Međutim, metodološki gledano one nisu u potpunosti identične.

---

<sup>82</sup> „Kao znanosti o slici trebali bi smatrati samo one discipline koje u nekoj formi pridonose teorijskom razumijevanju tematike slike, koje, dakle, na sustavan način daju iskaze o raznovrsnim formama slike, tipovima slika i upotrebi slika, o postupcima njihova proizvođenja i obrade, o uvjetima njihove recepcije i distribucije ili posve općenito o pojmu slike i njezinom položaju unutar znanstvenog diskursa.” *Isto*, 10.

<sup>83</sup> „Stoga što se primarno bavi likovnom umjetnošću i što osim toga istodobno teži proširenju na neumjetničke slike, ona je nedvojbeno disciplina s najobuhvatnijim spoznajama o različitim tipovima slika, njihovim formama i slikovnim izrazima. Da povijest umjetnosti sama po sebi nije znanost o slici proizlazi, između ostalog i stoga što bi znanost o slici trebala raspolagati deskripcijom, interpretacijom ili procjenom, kao i biti u stanju opisati empirijske, kauzalne povezanosti fenomena.” *Isto*, 12-13.

<sup>84</sup> Bredekamp, H., “A Neglected Tradition? A History of 'Bildwissenschaft'”, *Critical Inquiry* 29 (2003), 418.

<sup>85</sup> Za širenje ideja koje su kasnije činile osnovu razvoja *Bildwissenschaft*-a u SAD-u važan je bio Erwin Panofsky čije je zanimanje za film i pokretnu sliku polučilo brojne analize važne za povijest filma. Osobito je važan esej *Style and Medium in the Motion Pictures* (1936.) izvorno naslovljen *On Movies*.

Vizualni studiji pokrivaju sve ono što je povijest umjetnosti u užem smislu, to jest ono što povijest umjetnosti koja se bavi isključivo „visokom” umjetnošću, zanemaruje.<sup>86</sup> Za razliku od germanskog *Bildwissenschaft*-a, anglosaksonska verzija vizualnih studija nastavila se na kritičku teoriju iz šezdesetih godina osobitu pažnju posvetivši novim metodama istraživanja disperzije i kanalizacije moći u društvu. Ideološka je obojenost metodologije i istraživačkog procesa kod vizualnih studija naglašenija nego li u germanskoj inačici znanosti o slici koja je gotovo u potpunosti ideološki neutralna.<sup>87</sup> Jason Gaiger je s velikom pažnjom pristupio ovom fenomenu pitajući se što nam uspostavljanje novog znanstvenog polja istraživanja – nazvanog *Bildwissenschaft* – može pružiti, a da toga u postojećim znanostima nema? Gaiger si je postavio zadatak odrediti odnos novoga znanstvenog područja prema, primjerice, povijesti umjetnosti, vizualnim studijima ili pak filozofiji slike. U izloženim razmatranjima, autor je uvidio nekoliko aspekta koji postavljaju pitanje opravdanosti jednog takvog nastojanja. Osvrćući se na sam naziv *Bildwissenschaft*, Gaiger ga komparira s engleskim inačicama ovih riječi. Ističe da njemačka riječ *Wissenschaft* ne pokriva isto značenje kao engleska *science*. Dok u engleskom *science* označava discipline koje imaju strogu empirijsku i provjerljivu bazu, *Wissenschaft* se odnosi na svako područje istraživanja koje je organizirano na kohezivan način.<sup>88</sup> S druge strane, njemačka riječ *Bild* ima puno širi semantički opseg od engleske *image* te osim nje, značenjski pokriva i riječi *picture*, *figure*, *illustration* i slično.<sup>89</sup> To je omogućilo zagovornicima znanosti o slici da prihvate proširenje područja istraživanja slike te da nadvladaju uspostavljene disciplinarne granice u korist novih interdisciplinarnih modela suradnje.

Problem se javio kod odabira univerzalne metodologije, na što je osim Gaigera ukazivao i Bredekamp, budući da nije bilo posve jasno na koji način koherentno integrirati različita znanja i metodologije u jedno obimno znanstveno područje kakvim se određivalo *Bildwissenschaft*. Još je veći problem bio nedostatak smjernica temeljem kojih bi se to moglo realizirati u praksi.<sup>90</sup> Jednostavno nije bilo autoriteta koji bi mogao pomiriti postojeće disciplinarne razlike i usustaviti nerijetko suprotstavljene rezultate. Svjestan toga problema Bredekamp je neprestano isticao da je povijest umjetnosti germanske provenijencije već krajem 19. stoljeća u punom smislu riječi postala ono što suvremeni istraživači slike kasnije

---

<sup>86</sup>Isto 419.

<sup>87</sup> Gaiger, J., “The Idea of a Universal *Bildwissenschaft*”, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 51 (2014), 212.

<sup>88</sup>Isto, 209.

<sup>89</sup> Bredekamp, “A Neglected Tradition? A History of *Bildwissenschaft*”, 418.

<sup>90</sup> Gaiger, “The Idea of a Universal *Bildwissenschaft*”, 211.

počinju nazivati *Bildwissenschaft*. Povijest umjetnosti se počela baviti različitim vrstama slika među kojima su i one neumjetničke.<sup>91</sup> Veliki značaj u tome puno prije pojave *Bildwissenschaft*-a imao je Aby Warburg čija je pojava označila veliku promjenu u pristupu komparativnoj analizi slika. U službi istraživanja slika sve su se češće kao pomoćni alat koristile fotografije, a osnivanjem muzeja u kojima su se pohranjivala djela primijenjene umjetnosti, područje proučavanja slike i umjetnosti daleko je nadišlo usku domenu lijepih umjetnosti. Bredekamp tvrdi da je *Bildwissenschaft* ostala daleko od cilja koji je podrazumijevao oblikovanje nove discipline koja će istisnuti povijest umjetnosti. Međutim, važnost se *Bildwissenschaft*-a ogleda u tome što je uzdrmala temelje povijesti umjetnosti te je njezinu metodologiju učinila manje isključivom i hijerarhijski nastrojenom prisiljavajući je da otvori jedno novo poglavlje u povijesti struke koja se u razdoblju poslije Drugog svjetskog rata uljuljala u ideji metodološke samodostatnosti.

### 3. 2. Warburgovo oblikovanje ikonološke metode

Za razliku od znanosti o slici koja je novijega datuma i koja je nastala sredinom devedesetih godina 20. stoljeća u okviru kolokvija posvećenog znanosti o slici (*Bildwissenschaftliches Kolloquium Magdenburg – BWM*), sustavno je proučavanje slika započeto gotovo stoljeće ranije, a pionir je takvih istraživanja bio Aby Warburg. Njegovo razumijevanje slika i precizna metodologija koju je primjenjivao postavila je temelje za oblikovanje jednog sustavnog pristupa slikama koji je nadilazio dotadašnja istraživanja na području povijesti umjetnosti. Ikonologija nije bila samo još jedan način na koji se slike mogu istraživati, nego ju se može shvatiti kao cjeloviti pristup fenomenu vizualnoga koje nije vezano samo za umjetničke slike, nego za slike općenito. Iz toga se razloga može smatrati pretečom nastojanja koja je u devedesetima nastojao realizirati Sachs-Hombach kroz ideju *Bildwissenschaft*.

Aby Warburg nije bio prvi istraživač slika u kojega se veže pojam ikonologije. Već krajem 16. stoljeća o njoj piše Cesare Ripa kojega se nesumnjivo može smatrati njezinim praocem, odnosno prethodnikom ikonologije kakvu se danas poznaje. Warburg, štoviše, uopće ni ne spominje riječ ikonologija, nego samo njegov pridjevski oblik – ikonološki – i to u najpoznatijem predavanju o *Antičkoj kozmologiji u prikazima mjeseca u palači Schifanoja u*

---

<sup>91</sup> Proširenju područja istraživanja značajno je pridonijela velika koncentracija vizualnih medija i materijala koji su nastajali tijekom Prvoga svjetskog rata poput filmova, razglednica, plakata, novinskih ilustracija i slično.

*Ferarri* iz 1912. godine posvećenom freskama u spomenutoj palači. U tom predavanju prvi puta konkretnije, ali ne posve detaljno, piše o svojoj metodi.<sup>92</sup> Unatoč tome, Warburg nikada nije usustavio i pobliže metodološki razradio ikonološki pristup umjetničkom djelu pa zasluga za to pripada Erwinu Panofskom koji je na tragu Warburgovih osnova došao do „sistematične razrade ikonoloških postavki i njihova pretakanja u metodološki organon sa solidnim znanstvenim temeljima i isto takvom nadogradnjom”.<sup>93</sup> Inovativnost je Warburgova pristupa proizlazila iz njegove erudicije koja ga je potaknula da se u pristupu slikama ne oslanja na samo jednu znanstvenu disciplinu, nego da koristi sve one koje mu mogu pomoći u otkrivanju smisla upisanog u svaku pojedinu sliku. Širi kulturološki pristup nasljedovao je od Jacoba Burckhardta, ali se velikim dijelom oslanjao i na svoga profesora, povjesničara Karla Lamprechta, koji je ukazivao na važnost poznavanja manje poznatih djela koja pri komparativnom istraživanju mogu biti krucijalnom poveznicom između pojedinih razdoblja kulture. Nagovještaj je ikonološkoga pristupa Warburg ponudio još u svojoj disertaciji dajući doduše šturu, ali ipak osnovne konture vlastite metode u kojoj je tragao „za spojnicama srodnih epoha (...) uz pomoć izdvojenih 'rubnih' detalja kojima povijest umjetnosti i kulture nije posvećivala posebnu hermeneutičku pažnju”.<sup>94</sup> Pod „rubnim” je detaljima Warburg podrazumijevao pokrete, mimiku i geste figura kojima je davao simboličko značenje nazivajući ih i nositeljicama „formula patosa”.<sup>95</sup>

Drugi detalj koji je u Warburgovim istraživanjima od posebne važnosti njegovo je posezanje za manje poznatim djelima i tekstovima.<sup>96</sup> Koristi se stoga manje poznatim drvorezima, ilustracijama iz različitih knjiga, medaljonima, novčićima, grafičkim listovima, vjenčanim škrinjicama i nizom drugih izvora poput onih iz područja magije i astrologije ne bi li došao do argumentiranih i dokazivih teza problema koje je istraživao. Način argumentacije

---

<sup>92</sup>„Zahvaljujući Émileu Mâleu, Hoogewerffu, Panofskom, Tervarentu i Bialostockom, danas smo kadri navesti o čemu se radi u ikonologiji. No ono što još uvijek stvara poteškoće, pa se čak i čini nemogućim, jest nastojanje da se postigne zadovoljavajući opis ikonološke metode”. Hackscher S., W., „Geneza ikonologije”, u: Milan Pelc (ur.), *Ritual zmije*, IPU, Zagreb 1996, 125.

<sup>93</sup> Pelc, M., „Bilješka uz Warburga”, *Život umjetnosti* 45-46 (1989), 157.

<sup>94</sup>*Isto.*

<sup>95</sup>„Formule patosa” je Warburg doživljavao kao odraz civilizacijske psihologije kroz koju se sublimira ono animalno, demonsko i iracionalno unutar kolektivne svijesti zajednice. Götz Pochat formule patosa smatra „ekspresivnim psihologizacijama” simbola koji se umjetničkim sredstvima prenose kroz razne epohe i to ne samo u zapadnjačkoj kulturi, nego u svakoj civilizaciji što Warburg potkrepljuje na temelju istraživanja američkih Pueblo indijanaca. U modernističkoj je umjetnosti došlo do udaljavanja od „formula patosa”, no u postmodernizmu su one ponovno postale važne, a Warburgova misao počela se koristiti ne samo kako bi se razumijela prošlost, nego shvatila i suvremena umjetnička praksa.

<sup>96</sup> Hang, S; von Müller, J., „Aby Warburg and the Foundations of Image Studies”, u: Krešimir Purgar, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 135.

korišten u istraživanju freski u palači Schifanoja<sup>97</sup> zoran je primjer metodološkoga pristupa u kojem je kombinirao razne vrste izvora kako bi objasnio ikonografske promjene koje su se mogle vidjeti na proučavanim oslicima. Njegova istraživanja ne bi bila moguća da Warburg nije podrazumijevao da polazi od jedne sveobuhvatne znanosti o slici (*image studies*) koja uključuje sintezu različitih vrsta znanja potrebnih za razumijevanje povijesti civilizacije te nadilaženje tadašnjih granica povijesti umjetnosti. Warburgu su pri istraživanju semantičkih implikacija pojedinih vizualnih fenomena djela primijenjene umjetnosti, dokumenti i znanja vezana uz pučku i predajnu kulturu, literatura iz spekulativne filozofije i općenito sve ono do čega je mogao doći bila ravnopravna i jednakovrijedna visokokvalitetnim umjetničkim djelima. Ovakav su metodološki pristup dugo nakon Warburgove smrti revitalizirali kasniji povjesničari umjetnosti šireći vlastiti interes prema jednoj sveobuhvatnijoj znanosti o slikama. Hans Belting je također, ukazujući pri tome na Warburga kao preteču, govorio o tome da povijest slike u sebe integrira povijest umjetnosti te da ju doduše ne zamjenjuje, ali ju opsegom svoga metodološkoga pristupa nadilazi.<sup>98</sup> Rana je renesansa Warburgu bila inspirativna zato što je u tom razdoblju došlo do prijelaza iz srednjovjekovnog iracionalizma u racionalizam renesanse. Vrhunac je njegova bavljenja ikonološkim temama bio *Mnemosyne Atlas* koji nikada nije završen.<sup>99</sup> U njemu je ovaj povjesničar slika pratio lutanja i promjene simbola kroz povijest sve do njegova vremena tako da se u *Atlasu* od vizualnih materijala mogu naći fotografije, plakati, poštanske marke, reklame, novinske ilustracije i niz drugih izvora koji u užem smislu ne pripadaju području lijepih umjetnosti. Warburg je, dakle, svojim istraživanjima i znanstvenim nastojanjima postavio temelje s jedne strane za oblikovanje egzaktna i sustavna ikonografije kakvu je razvio Erwin Panofsky, ali je otvorio prostor izučavanju fenomena vizualne kulture koji će tek pedesetak godina nakon njegove smrti dobiti svoj znanstveni uzlet.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Warburg, A., „Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari“, u: Milan Pelc (ur.), *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, IPU, Zagreb 1995, 147-178. Haug i von Müller navode kako je u figurama u Ferrari Warburg pomoću astroloških izvora čiji je temelj u grčkoj astrologiji pokazao kako su se simboli kroz srednji vijek do renesanse selili preko Aleksandrije, Bagdada, Indije, Sjeverne Afrike i Španjolske do Italije. Njegov je put istraživanja kombinirao pozitivističke činjenice s vrlo temeljitim metodološkim objašnjenjima šireći vlastito istraživačko polje od povijesti umjetnosti prema studiju kulture (*cultural studies*). Hang; von Müller, *Aby Warburg and the Foundations of Image Studies*, 136.

<sup>98</sup> Vargiu, L., „Hans Belting“, u: Krešimir Purgar, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 861-862.

<sup>99</sup> Luca Vargiu piše da je Warburg bio svjestan važnosti svoga *Atlasa* kojega je smatrao „comparative linkage of the images of art in history [with a view toward a] science of culture“. *Isto*, 862.

<sup>100</sup> Više o samom *Atlasu* vidi u: Johnson, D. C., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press/Cornell University Library, Ithaca/New York 2012.

### 3. 3. Od ikonologije do ikonografije – doprinos Erwina Panofskog

Dok je Warburg postavio idejne temelje jednoj sveobuhvatnoj znanosti o slikama, Panofsky joj je među prvima udahnuo metodološku sustavnost učinivši Warburgove ideje znanstveno relevantnima. Panofsky je prvi puta usustavio jasnu razliku između ikonologije i ikonografije. Prema njegovu određenju, ikonologija se bavi simbolima koje treba tumačiti iz širega konteksta, na temelju poznavanja okolnosti u kojima je djelo nastalo te raznovrsnih utjecaja koji su doveli do njegova oblikovanja. Za razliku od nje, ikonografija se bavi simbolima predstavljenima u njihovom izvornom i čistom značenju, kao i načinima na koji ih se treba prepoznati i tumačiti.<sup>101</sup> Ikonografija je fokusirana na analizu, dok se ikonologija bavi metodom sintetiziranja znanja iz raznorodnih područja. Panofsky u eseju *Ikonologija i ikonografija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti* piše da je zadaća ikonologije „otkrivanje i interpretacija tih 'simboličkih' vrijednosti (koje često ostaju umjetniku nepoznate i mogu se štoviše znatno razlikovati od onoga što svjesno želi izraziti”, dok ikonografija samo skuplja i klasificira podatke ne težeći tome da ih interpretira zato što „ikonografija razmatra samo dio onih elemenata koji tvore unutrašnji smisao umjetničkog djela i omogućuje da taj smisao postane razumljiv i komunikabilan”.<sup>102</sup> U trodijelnoj podijeli procesa interpretacije, Panofsky razlikuje predikonografski opis u kojem se istraživač bavi promatranim, odnosno prirodnim sadržajem utemeljenim na praktičnom iskustvu. Ikonografska je analiza iduća razina istraživanja, a uključuje posezanje za literarnim izvorima – bilo kanonskim bio nekanonskim spisima. U ovoj fazi na vidjelo dolazi sekundarni ili konvencionalni sadržaj u kojem se isprepliće primarni sadržaj sa sferom predodžbi, priča i alegorija. Konačno, posljednja etapa procesa interpretacije je ikonološka analiza. Ona bi trebala doprinijeti razumijevanju unutrašnjeg značenja ili smisla koji obuhvaća područje rezervirano za simboličke vrijednosti. Dok se u prve dvije faze interpretacije istraživači oslanjaju na dosege povijesnumjetničkih pristupa poput analize povijesti stilova i tipova, u trećoj se fazi naglasak stavlja na istraživanje povijesti „kulturnih simptoma” uvjetovanih sintetičkom intuicijom unutar koje se miješaju kako osobna psihologija tako i ustaljeni *Weltanschauung*.<sup>103</sup> Isto tako treba istaknuti da se pri ikonološkoj analizi osim rječnika simbola, kanonskih i nekanonskih

---

<sup>101</sup> Vicelja-Matijašić, M., *Ikonologija – kritički prikaz povijesti metode*, Filozofski fakultet u Rijeci/Centar za ikonografske studije, 2013, 97-98.

<sup>102</sup> Panofsky, E., „Ikonografija i ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti”, *Život umjetnosti* 17 (1972), 69.

<sup>103</sup> *Isto*, 73.

spisa te drugih izvora povezanih s temom koja je prikazana koriste i oni izvori koji na prvi pogled nemaju jasnu i neposrednu vezu s istraživanim područjem. Pri tome se misli na izvore koji pripadaju neumjetničkim područjima, astrologiji i astronomiji, etnologiji, etimologiji, lingvistici, psihologiji, pučkim vjerovanjima ili drugim sferama života poput povijesti svakodnevice i slično.

### 3. 4. Suvremeni pristupi ikonologiji – što slike zapravo žele?

W. J. T. Mitchell jednu je od svojih prvih važnijih studija posvetio upravo temi ikonologije, iako je ona i u njegovim kasnijim tekstovima imala važnu ulogu u razumijevanju prirode i uloge slika u ljudskim životima. *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija* objavljena je 1986. godine te okuplja Mitchellove rane preokupacije temom odnosa između slike i teksta. U uvodnom dijelu autor objašnjava svoja nastojanja te iznosi razloge zbog kojega uopće koristi termin ikonologija. „Ovo je knjiga o stvarima koje ljudi govore o slikama. Ne bavi se primarno određenim slikama i stvarima koje ljudi govore o njima, nego zapravo o tome kako govorimo o *ideji* slikovnosti i svim srodnim pojmovima oslikavanja, zamišljanja, opažanja, uspoređivanja i oponašanja”<sup>104</sup>, pisat će Mitchell na početku knjige. Osnovni je zadatak knjige odgovoriti na pitanja što slika uopće jest i na koji se način razlikuje od riječi. Metodološki gledano, Mitchell je „retoriku slike” o kojoj piše označio dvojako – kao istraživanje kojim se nastoji reći nešto o slikama po uzoru na tradiciju opisivanja i tumačenja vizualne umjetnosti te kao istraživanje o onome što slike govore svojim recipijentima.<sup>105</sup> Autor pri tome koristi pojam ikonologije kako bi se i na terminološkoj razini oslonio na ranija istraživanja slike započeta još s Cesareom Ripom, a nastavljena s Warburgom i Panofskim. Prvo poglavlje knjige detaljnije se bavi idejom slikovnosti i generalnim pitanjem što slika jest i o tom aspektu Mitchellova doprinosa ovoj tematici više će riječi biti u narednim poglavljima. Međutim, pitanje slike u okviru jedne sustavne ikonologije navodi autora da pokuša što preciznije odrediti granice predmeta istraživanja. Teorija slike se stoga proteže i kroz Mitchellova kasnija djela. U knjizi *Što slike žele?* autor se na više mjesta dotiče problema definiranja predmeta svoga istraživanja:

---

<sup>104</sup> Mitchell, W. J. T., *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, AntiBarbarus, Zagreb 2009, 9.

<sup>105</sup> *Isto*, 9.

Ova knjiga kao cjelina iz toga je razloga o slikama koje su shvaćene kao kompleksni konglomerat virtualnih, materijalnih i simboličkih elemenata. U najužem smislu riječi, jedna je slika jednostavno jedan od onih poznatih predmeta koje vidimo kako vise na zidovima, koje su zalijepljene u foto-albumima ili ukrašavaju stranice ilustriranih knjiga. U širem smislu, međutim, slike se javljaju i u drugim medijima – u asemblažu prolaznih, iščezavajućih sjenki, i materijalnih podloga koje konstruiraju film kao „prikaz nizova slika”; u postavljanju nekog skulptorskog djela na određeno mjesto; u karikaturi ili stereotipu koji se realizira u nekom obrascu čovjekova djelovanja, u umnim 'predstavama', imaginaciji ili sjećanju na neku otjelotvorenu svijest; u stavu ili tekstu u kojem je navedeno, kako kaže Wittgenstein, „stanje stvari”.<sup>106</sup>

Mitchellov put prema ikonološkim problemima ponajviše je obilježen tradicionalnim sukobom između slike i teksta što je u konačnici i vodilo autora prema oblikovanju paradigme slikovnog obrata. U slikovnom se obratu ističe da vizualni podražaji imaju veću moć nad čovjekom negoli tekst otvarajući time ponovno temu ikonoklazma o kojemu je već bilo riječ. No, isprepletenost ikonologije i ikonoklazma za Mitchella je velika i važna tema te i sam navodi kako je jedan od osnovnih ciljeva ikonologije „vratiti provokativnu, dijalošku moć tih mrtvih slika, udahnuti život mrtvim metaforama, osobito metaforama koje potiču vlastiti diskurs”.<sup>107</sup>

Već je Panofsky je bio svjestan ograničenja svoje metode koja je bila ograničena na djela u koja je inkorporiran određen narativ. Bila je stoga neupotrebljiva za pejzažno, portretno, ali i za apstraktno slikarstvo, baš kao i Warburgova ikonologija. No, unatoč tome što ikonologija nije uspijevala riješiti problem razumijevanja apstraktnih slika, Krešimir Purgar navodi kako je kasniji Mitchellov ikonološki pristup slikovnome pomogao da se slike suvremene vizualne kulture razumijevaju kroz duh današnjice, a ne kroz prizmu prošlih epoha. Za razliku od tradicionalne ikonologije koja je slike kategorizirala prema unaprijed utvrđenim, preskriptivnim pravilima, suvremena ikonologija kakvu je predstavio Mitchell koristi se isključivo individualnim interpretacijama utemeljenim na interdisciplinarnom načinu razmišljanja.<sup>108</sup> U suvremenim se raspravama o slici poništava podjela na estetsko i spoznajno koju je zagovarao Nelson Goodman kako bi estetsko bilo isprepleteno s kognitivnim te da bi se u raspravu o slikama uvela dijalektika njihove unutarne logike. Platon je zagovarao tezu da su osjetilne slike lažne, dok su prave istinite slike one apstraktne, idealne. Empirist John Locke lažnim je slikama smatrao urođene ideje o kojima je naučavala

---

<sup>106</sup> Mitchell, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, 9-10.

<sup>107</sup> *Isto*, 165.

<sup>108</sup> Purgar, K., “Introduction: Do Abstract Images Need New Iconology?” u: Krešimir Purgar (ur.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 11.



skolastička filozofija, dok su istinske slike davali stvarni predmeti, odnosno dojmovi osjetilnog iskustva. Kant i njemački idealisti osjetilne su dojmove smatrali lažnim predodžbama, dok su istinske slike bile apstraktne, apriorno dane sheme u ljudskom umu. Epistemologija slike, kako se iz navedenoga može vidjeti, kroz povijest je ukazivala na sukob racionalizma (ili idealizma) i empirizma koji se na ontološkoj razini manifestirao kroz fenomenalističku ontologiju koja se s osobitim izazovima susrela u suvremenom virtualnom dobu kada je i ontološki status vidljivih fenomena postao upitan i nesiguran.

## 4. Suvremeno promišljanje slike – ideje i koncepcije

### 4. 1. Što je slika? – situacija nakon slikovnog obrata

Ideja o slici u posljednjih se pedesetak godina izrazito izmijenila doživjevši jedan oblik ontološke transformacije. Razlog su tome ne samo redefinicije tradicionalnog poimanja slike u okviru povijesnoumjetničkih teoretiziranja, nego i činjenica da se rapidnim širenjem korištenja novih medija slika poput televizije, performansa, videa ili interneta premjestila iz paradigme statičnoga reprezentiranja u novu paradigmu pokretne, dinamične i simultane slike. Među novijim sustavnijim promišljanjima pojma slike u širem kontekstu shvaćanja ideje slikovnosti nesumnjivo se ubraja Mitchellova knjiga pod nazivom *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija* (1986.) kojom autor otvara niz tema posvećenih suvremenim problemima slike. Za razliku od ranijih povijesnoumjetničkih metodoloških pristupa umjetničkom djelu i fenomenu slikovnosti, spomenuta se knjiga – na što autor upućuje u uvodu knjige – primarno ne bavi „određenim slikama i stvarima koje ljudi govore o njima, nego zapravo o tome kako govorimo o *ideji* slikovnosti i svim srodnim pojmovima oslikavanja, zamišljanja, opažanja, uspoređivanja i oponašanja”.<sup>109</sup> Mitchell kroz knjigu provlači dvije osnovne teme: što je slika te u čemu se razlikuju slika i riječ. Obje će spomenute teme biti važne za daljnje istraživanje koje će biti provedeno u okviru ovog doktorskog rada budući da su duboko isprepletene oko osnovne teze koju ova studija nastoji dokazati, a to je da analitičko slikarstvo samo jednim dijelom možemo interpretirati u okviru povijesnog i stilskog pristupa koji je nadopunjen isključivo lingvističkim diskursom kakav se do sad nametao kroz povijesnoumjetnička istraživanja. Odmak od takvoga tumačenja kakav daju Mitchellova istraživanja ili ona Gottrieda Boehma u središte će staviti pojam slike te interpretaciju analitičkoga slikarstva kroz metaslikovnu razinu, a ne isključivo kroz lingvistički diskurs. Iz toga je razloga nužno ovo istraživanje započeti opsežnijom analizom pojma slike, pitanjem što slike znače u širem kulturološkom okviru, zatim istraživanjem modernističkoga razvoja sintagme „čiste slikovnosti” kroz avangardističko i neoavangardističko poimanje slike kao autonomnoga predmeta te konačno kroz analizu pojma slikovnosti u okviru konceptualne umjetničke prakse. „Retorika slike” koju Mitchell istražuje kroz tri studije pokazuje autorov dvostruki pristup ovom fenomenu. S jedne se strane bavi istraživanjem tradicije pisanja o slikama usmjerene opisivanju i tumačenju vizualne umjetnosti, dok se s druge strane fokusira na

---

<sup>109</sup> Mitchell, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, 9.

istraživanje onoga „što slike govore” same za sebe „uvjeravajući, pričajući priče ili opisujući”.<sup>110</sup> Potonji je aspekt analize Mitchell dalje nastavio razrađivati sabravši dosege svojih istraživanja u knjizi *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Pictures* (2005.)

Što je, dakle, slika? Kako je i ranije spomenuto, u temelju promišljanja ovoga pojma nalaze se grčke riječi. Grčka *idea* etimološki je povezana s glagolom „vidjeti” te je u semantičkom odnosu s riječi *eidolon* koja označava vidljivu sliku koja je služila kao temelj za optička istraživanja i teoriju recepcije. Zarana je stoga platonistička tradicija razlikovala *eidos* u smislu „nedokučive stvarnosti oblika znakova ili vrsta” i *eidolon* kao osjetilne impresije povezane s „odrazom” (*eikon*) ili „sličnosti (*phantasma*) *eidos*”.<sup>111</sup> Svjestan problematike u koju ulazi, Mitchell se ograđuje od želja da ponudi novu definiciju slike. Cilj mu je pak istražiti na koji se način ideja slikovnoga može razumijevati u okviru povijesnih, ali i kulturnih i društvenih postupaka koje ljudi sa slikama čine u određenoj povijesnoj epohi. Jedan od razloga njegove skepse u davanju konačne definicije pojma slike je činjenica da se pod tim pojmom podrazumijeva mnoštvo pojava koji su svi nazvani „slikom”. „Bilo bi bolje početi”, zaključuje stoga Mitchell, „razmišljati o slikama kao o rasprostranjenoj obitelji koja je putovala u vremenu i prostoru i u tom procesu doživljavala duboke promjene”.<sup>112</sup> Kao rezultat ovakvoga stava nastaje njegova podjela „obitelji” slika djelom inspirirana Wittgensteinovom koncepcijom „jezičnih igara”.

#### 4. 2. Mitchellova tipologija slika

Mitchell je već tijekom osamdesetih primjetio da se situacija na području istraživanja jezika u kontekstu lingvističkoga obrata počela mijenjati te da se sve intenzivnije razvijala svijest o nedostatnosti jezika kojega se u sedamdesetima i osamdesetima smatralo ontološkim temeljem stvarnosti. Vrlo brzo je epohu lingvističkoga obrata (*linguistic turn*) zamijenila ideja o novom razdoblju u kojem dominaciju preuzima slika koje je, analogno prethodnom, nazvano epohom slikovnoga (*pictorial*) ili ikoničkoga obrata (*iconic*). Nagovještaj promjene iz jezičnog u slikovno vidljiv je u Mitchellovim djelima već od osamdesetih godina. Kao povjesničar i teoretičar književnosti, on je problemu slike pristupao preko odavno poznate analize odnosa tekstualnoga i vizualnog baveći se kontekstom slikovnoga jezika što potvrđuje

---

<sup>110</sup> *Isto*.

<sup>111</sup> Mitchell se ovdje poziva na F. E. Petersovu analizu pojmova iz knjige *Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon* (1967.)

<sup>112</sup> Mitchell, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, 19.

njegova rana studija *The Language of Images* (1980.) Tekst *Što je slika?* Mitchell je objavio 1984. godine u časopisu *New Literary History* i u njemu anticipira ideje o promjeni odnosa jezika i slike koje će kulminirati u tekstu *Slikovni obrat* objavljenom prvo u časopisu *Artforum International* 1992. godine te kasnije uključenom u knjigu *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994.).

Svjestan da ikonologija nije monolitna znanost, ali i da pojam slike nije jednoznačan, Mitchell se na tragu Wittgensteinovih istraživanja jezika dotaknuo problematike samoga termina slike na način na koji se on koristi u svakodnevnom govoru, ali i u znanstvenoj terminologiji. Mitchellu je jasno da se brojne stvari nazivaju slikama, no da u svom opsegu označavaju posve različite stvarnosti. Pouzdajući se u Wittgenstinov model jezičnih igara, pošao je od pretpostavke da različite vrste slika čine jednu obitelj te da je shodno tome potrebno izraditi njihovu „obiteljsku” genealogiju. Nadređeni pojam „slika” (odraz, sličnost, kopija) dijeli se na pet potpojmovi koji predstavljaju različite slike čija je pak priroda drugačija. To su grafička slika (slike, kipovi, crteži), optička (ogledala, projekcije, pojave), opažajna (osjetilni podatci), mentalna (snovi, sjećanja, ideje, fantazme) i verbalna (metafore, opisi). Svaki od navedenih potpojmovi pripada nekoj drugoj znanstvenoj disciplini pa je tako grafička slika svojina primjerice proučavateljima vizualnih umjetnosti i arhitekture, optičkom se bave fizičari, mentalnom psiholozi i epistemolozi, dok na verbalnu pravo polažu književni povjesničari i kritičari. Opažajne su slike na graničnom području jer se njima bave fiziolozi, neurolozi, psiholozi, povjesničari umjetnosti, književni kritičari i brojni drugi istraživači te ona čini rubni prostor na kojem se susreću fizički i psihički elementi slikovnosti.<sup>113</sup> Svjestan raznovrsnosti istraživačkih smjerova u kojima analiza spomenutih grana koje izvire iz pojma slike mogu ići, Mitchell među njima nastoji pronaći one „članove obitelji” koji najodređenije predstavljaju ideju „prave” slike. Navodi kako je opći stav psihologije i filozofije da se grafičkim i optičkim slikama prida epitet „pravih”, dok bi mentalne i verbalne slike bile slike shvaćene tek u nejasnom i metaforičkom smislu budući da nisu stabilne i trajne kao što su to materijalne slike.<sup>114</sup> Mitchell, međutim, postavlja tezu da „prave” slike uopće nisu u tolikoj mjeri stabilne i trajne kao što se misli, nego da imaju puno toga zajedničkoga sa slikama u glavi i jeziku što i nastoji dokazati u analizi mentalnih i verbalnih slika.

---

<sup>113</sup> Mitchell, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, 19-20.

<sup>114</sup> *Isto*, 22.

#### 4. 3. Karakteristike mentalnih i verbalnih slika

Rasprava se o mentalnim slikama može pratiti od Aristotelova djela *O duši* koje se smatra i jednim od prvih spisa iz područja psihologije pa ne čudi da je u narednim razdobljima imalo veliku važnost u filozofskom promišljanju čovjeka. Mitchell se oslanja na Wittgensteinovo tumačenje slika izneseno u njegovu *Tractatus Logico-Philosophicus*. Wittgensteinovi se tumači slažu kako u kasnijim djelima ovaj filozof napušta svoju ranu teoriju slike, no Mitchell smatra kako je Wittgensteinova teorija slike kompatibilna s kritikom koju je iznio u vezi s mentalnim slikama te da je kasnije, napose u *Filozofijskim istraživanjima*, nastojao ispraviti pogrešna tumačenja te teorije.<sup>115</sup> Wittgenstein priznaje postojanje mentalnih slika te naglašava njihovu povezanost s mišljenjem i jezikom, no smatra da te slike nisu privatnoga karaktera. Mitchell navodi kako je teško povjerovati da se mentalne i fizičke slike mogu staviti u istu kategoriju te donosi vizualni prikaz načina na koji slike „ulaze u ljudske glave”. Skica koju Mitchell predstavlja sastoji se od analize trostrukoga odnosa predmeta, slike i uma. Prvi odnos uključuje stvarni predmet i njegovu refleksiju ili sliku, drugi odnos pretpostavlja relaciju između stvarnog predmeta i mentalne slike u umu zamišljene poput zrcala, dok je treći odnos određen između materijalne (naslikanog predmeta) i mentalne slike istog. Problem je ovoga modela što podrazumijeva simetriju između uma i svijeta te omogućuje izjednačavanje objekta i slike, odnosno materijalnih pojava i njezinih reprezentacija u umu posredstvom grafičkih simbola i slično.<sup>116</sup>

Pomoću ovoga modela Mitchell želi pokazati da u svakodnevnoj komunikaciji ljudi dijele svijet te mentalne i fizičke slike stavljaju u istu kategoriju na temelju čega uviđaju njihovu uzajamnost. Ova će mu činjenica poslužiti da dokaže ovisnost ljudskoga uma o slikama. U slučaju da se ljudski um uništi, fizički će svijet nastaviti postojati, no nestane li svijet, nestat će i svijest što ukazuje da ne postoji esencijalni odnos simetričnosti između fizičkoga svijeta i uma. Međutim, zaključit će Mitchell, „uzmemo li model kao prikaz načina pripovijedanja o slikama, onda simetrija nije posve pogrešna. Da nema umova, ne bi bilo ni slika, mentalnih ili stvarnih. Svijet možda ne ovisi o svijesti, ali slike u (da i ne spomenemo o) svijetu sigurno ovise”.<sup>117</sup> Za postojanje je slike, dakle, nužna svijest koja ju može razlikovati od predmeta. Kaže li se da je um nalik zrcalu ili praznoj ploči, implicitno se pretpostavlja postojanje drugoga uma koji ostavlja ili analizira odslike na njemu. Vrijedi, međutim, i

<sup>115</sup>Isto, 24.

<sup>116</sup>Isto, 25-26.

<sup>117</sup>Isto, 26.

obrnuta situacija pa „krenemo li razgovarati kao da su um *tabula rasa* ili *camera obscura*, neće proći mnogo vremena i prazan papir i kamera će imati vlastiti um i postati mjesta svijesti”.<sup>118</sup> Wittgenstein je bio svjestan da je stavljanje stvarnih i mentalnih slika „u istu kategoriju” čisto funkcionalne prirode te da njihovo postojanje u za nas jednakom logičkom prostoru ne briše esencijalnu razliku među njima, no to pomaže čovjeku shvatiti da mentalne slike nisu krivo ili pogrešno oblikovane prema modelu stvarnoga predmeta. Ovaj se proces, tvrdi Wittgenstein, može pratiti i u suprotnom pravcu tako da se čovjekovo fizičko djelovanje, koje naziva „fizičkom manipulacijom znakova” poput slikanja, pisanja ili pričanja, zamjeni s frazama kao što su „misliti na papiru, glasno, u slikama” i drugima.<sup>119</sup>

Dok se mentalne slike može smatrati privatnima, one verbalne svakako pripadaju objektivnoj sferi jer pripadaju obliku javnoga izražavanja. U *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein kaže da je stav (*Setz*) slika stvarnosti, odnosno model stvarnosti kako ju ljudski um zamišlja. Stav kao slika ne pretpostavlja identičnost s grafičkom slikom. Mogu li se verbalne slike nazivati slikama? Da bi se moglo približiti odgovoru na ovo pitanje potrebno je ukazati na razliku između doslovnoga i figurativnog jezika. Dok je doslovni jezik izravan te lišen figura i verbalnih slika, figurativni je jezik povezan s verbalnom slikovnošću i o njoj ovisi, a neki teoretičari verbalnu slikovitost nazivaju i metaforom metafore. Mitchell, pak, navodi dvostrukost lingvističkog postupka kada je u pitanju ova vrsta slikovnosti. S jedne se strane ona može promatrati kao ukrašeni, metaforički jezik koji odvlači pozornost od doslovnoga značenja, premda se i tada ona predstavlja kao određeno „stanje stvari” koje se tertira kao doslovni stav, odnosno stanje stvari “koje bi bilo istinito kada bi se oživotvorilo u stvarnome svijetu”.<sup>120</sup> Prema tom shvaćanju koje dijeli Joseph Addison i njegovi istomišljenici u 18. stoljeću, verbalna je slika samo točan i precizan opis. Addison je smatrao da književni jezik treba biti jednostavan i jasan te da mora na izravan način predstavljati objekt.

Za razliku od klasicizma 17. i 18. stoljeća, u književnosti je romantizma verbalna slika vratila svoj status koji je ostao bitan i u narednom modernizmu. Ključno je u romantičarskoj poetici bilo vraćanje pojmu mašte. Na tome je tragu slikovitost podjeljena te se počinje razlikovati slikovna (grafička) i unutarnja slika. Prva je predstavljala niži oblik slikovnosti te je bila vezana za predstavljanje nečega vanjskog i mrtvog, dok je viša unutarnja slika bila živa, povezana s onim organskim u svijetu. Mitchell ističe kako je romantizam značajan

---

<sup>118</sup>*Isto*, 27.

<sup>119</sup>*Isto*, 28.

<sup>120</sup>*Isto*, 31.

upravo zato što dolazi do ispreplitanja slikovnosti s pojmovima kantovskog shematizma, koldridgeovskog simbolizma, nereprezentacijskim slikama „čistih formi” ili transcendentalnim strukturama.<sup>121</sup> U modernističkom je pjesništvu osobito bila naglašena slika kao čista forma koja je u sebi dinamička i energična. U tome Mitchell vidi pogrešno čitanje<sup>122</sup> Wittgensteinove teze da je verbalna slika sadržana u logičkom prostoru te se prikazuje stavom što je Wittgenstein u kasnijim djelima nastojao ispraviti inzistirajući na činjenici, kako primjećuje Mitchell, „da slike u jeziku nisu neposredne kopije bilo kakve stvarnosti. Slike koje naoko prebivaju u našem jeziku, svejedno jesu li projicirane u glavi ili na papiru, umjetni su i konvencionalni znakovi, koliko i stavovi s kojima ih se dovodi u vezu”.<sup>123</sup> Mentalna slikovitost u tom slučaju može biti zamjenjena materijalnom slikom tako da mišljenje više ne treba biti tretirano kao privatni proces onoga koji misli, nego kao aktivan rad s verbalnim i slikovnim znakovima koji su kolektivno utemeljeni što Mitchell analizira na primjeru hijeroglifa.<sup>124</sup>

U *Ikonologiji* autor navodi da se smisao riječi slika odnosi prije svega na grafički ili slikovni prikaz, odnosno na konkretan predmet, dok su mentalne, verbalne ili opažajne slike odmaknute od doslovnog značenja riječi slika. Pozivajući se na doslovno značenje riječi slika, Mitchell piše kako bi analiza ovoga pojma mogla poprimiti karakter protivan samim slikama. Naime, izvorni naziv riječi slika nalazi se u starozavjetnom tekstu u kojem stoji kako je čovjek stvoren na sliku i priliku Boga pri čemu se pojam slika shvaća u nematerijalnom, apstraktnom smislu. Slika je, dakle, duhovni, a ne materijalni odraz. Na duhovni smisao riječi slika ukazuju brojni biblijski tumači od kojih Mitchell ističe sv. Augustina (354. – 430.) i Mosesa Majmonida (1135. – 1204.). No, u standardnom korištenju ove riječi postojala je stanovita dvosmislenost na koju ukazuje Majmonid navodeći da se pojam slike podjednako može odnositi na „određeni oblik” (onaj duhovni), i „umjetan oblik” (tjelesna materijalizacija toga oblika), premda je izvorno značenje riječi ono prvo, dok je drugo nastalo kasnije

---

<sup>121</sup>*Isto*, 34.

<sup>122</sup>„Tu sliku logički pozitivisti pogrešno su smatrali vrstom neposrednog prozora u stvarnost, ostvarenjem sna iz 17. stoljeća o savršeno transparentnom jeziku kakav bi omogućio izravan pristup predmetima i idejama”. *Isto*, 34-35. U bilješci 30. Mitchellova teksta piše: „Ovaj nesporazum najčešće vodi do jednog od prvih čitatelja *Tractatusa*, Bertranda Russella, čiji je uvod iz 1922. pokrenuo recepciju djela: 'G. Wittgensteina zanimaju uvjeti logički savršenog jezika – što ne znači da je bilo koji jezik logički savršen, ili da sebe, ovdje i sada, smatramo sposobnim sagraditi logički savršen jezik, nego da je sva funkcija jezika da ima značenje i da on ovu funkciju ispunjava samo razmjerno tome koliko se približava idealnom jeziku što ga postuliramo.’“*Isto*, 35.

<sup>123</sup>*Isto*.

<sup>124</sup>*Isto*, 36-39.

proizavši iz pogrešene upotrebe toga pojma.<sup>125</sup> Klement Aleksandrijski je također isticao važnost prijanjanja uz izvorno značenje pojma slika. U njegovu komentaru o ovoj temi piše:

„Slika Božja” je Njegova riječ (i božanska Riječ, svjetlost koja je arhetip svjetlosti, iskonski je sin uma), i slika Riječi je istinski čovjek, to jest, um u čovjeku, za kojega se na osnovu toga tvrdi da je stvoren „na sliku” Božju i „priliku” (...) Ali kipovi u ljudskom obliku, koji su zemaljska slika vidljivoga, smrtnog čovjeka, i daleki od istine, pokazuju se kao prolazni dojmovi nad stvarima.<sup>126</sup>

Činjenica je kako je značenje slike kao materijalizacije ideje putem njezine ilustracije bilo važno ikonofilskoj struji koja je ovakvo shvaćanje slike smatrala pomoćnim sredstvom u didaktičkom smislu. Naime, nepismene ili polupismene vjernike bilo je lako uvjeriti da putem slikovnog prikaza nematerijalne duhovne komponente božanskoga ipak mogu dobiti dio punine božanskoga bića koji će dražiti njihova osjetila i osnaživati pobožnost. Ikonoklastički sukob – koji postoji samo unutar katoličke teologije jer je u judaizmu i islamu ikonoklastička tradicija neupitna – nije bio samo teološke naravi, nego je oduvijek imao dublje političke konotacije budući da je služio i kao sredstvo dominacije određenih frakcija unutar kršćanskog dogmatičkog sustava. Shvaćanje prema kojem je slika odraz onoga nevidljivoga, što se može uočiti iz prethodno spomenutog religijskog diskursa, doživjelo je oštru kritiku otkrićem znanstvenoga pristupa u gradnji perspektive. Linearna ili geometrijska perspektiva koja se razvijala unutar renesansne arhitekture kod Filippa Brunelleschija (1377. – 1446.) i Leona Battista Albertija (1404. – 1472.) pokazala je da je moguće prikazati stvari onakvima kakve zaista jesu. Ovo renesansno otkriće potvrdilo je mogućnost objektivne reprezentacije te „nikakvi protudokazi umjetnika da postoji moguće drugačije prikazivanje onoga 'što zaista vidimo' nisu uspjeli uzdrmati uvjerenje da te slike imaju neku vrstu istovjetnosti s prirodnim ljudskim vidom i objektivnim vanjskim svijetom”.<sup>127</sup> U kasnijim je periodima ovaj stav doveden u pitanje, kao što je navedena i sumnja u neutralnost vidljivoga svijeta. Mitchell se poslužio primjerom Paula Feyerabenda koji u svojoj analizi znanstvenih metoda navodi kako metodologija znanstvenih istraživanja nije neutralna, nego je politizirana do te mjere da ponekad svjesno zanemaruje očite vidljive činjenice ne bi li se proizvelo, a potom i verificiralo novu vrstu iskustva.<sup>128</sup> Novu vrstu iskustva proizvodi i umjetnik stvarajući sliku.

---

<sup>125</sup> *Isto*, 41.

<sup>126</sup> *Isto*, 43.

<sup>127</sup> *Isto*, 45.

<sup>128</sup> Feyerabend, P., *Protiv metode – skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Veselin Masleša, Sarajevo 1987, 21-25. Feyerabend navodi kako je načelo protuindukcije često nužno u znanstvenom istraživanju jer istraživaču



On to čini i onda kada radi u realističkoj maniri jer slika uvijek nešto skriva, ako ništa drugo, onda vlastitu artificialnost.<sup>129</sup> Želja umjetnika za prikazom nematerijalne dimenzije, odnosno nastojanje da slika zrcali duhovnu stvarnost može se pratiti od samih početaka umjetničkoga oblikovanja stvarnosti, premda su realističke i naturalističke tendencije češće bile dominantne. Ta je dominacija bila osobito naglašena u 19. stoljeću kada se tradicija realističko-naturalističke manire počela nadopunjavati – a ubrzo i prevladavati – fotografijom.

Nije neuobičajeno da je kategorija realističnih, iluzionističkih, ili naturalističkih slika postala žarište moderne, sekularne idolatrije povezane s ideologijom zapadnjačke znanosti i racionalizma, i da je hegemonija tih slika potaknula ikonoklastične reakcije u umjetnosti, psihologiji, filozofiji i poetici. Uistinu začuđujućom bila je činjenica da su se slikovni umjetnici, koji su nam nastavili prikazivati više no što je golim oko vidljivo, uspješno odupirali toj idolatriji.<sup>130</sup>

Idolatrija se reprezentacijskoga aspekta slikovnoga u nekim slučajevima potisnula u idolatriju površine što se može vidjeti u kontekstu modernističkog apstraktnog slikarstva. Pojavom apstraktnoga slikarstva početkom 20. stoljeća pokazalo se da slika može postojati u svom potpunom obliku i onda kada se njezina površina ne ravna prema zakonima mimetizma i literarne naracije, kada se na njoj ne prikazuje likovi i ne oblikuje prostor. Mitchell, međutim, smatra da u slučaju slikarstva, pa i onog apstraktnog, uvijek odlazi do simbiotičkoga odnosa slike i teksta jer su slike uvijek zaražene jezičnim elementom. On u konačnici zaključuje da odnos između slike i riječi odražava odnos između simbola i svijeta, znakova i značenja koje oni posjeduju. Slika i tekst dugo se vremena u povijesti sukobljavaju oko prednosti, no – svjestan je Mitchell – čovjek vlastiti svijet oblikuje kroz dijalog verbalnog i vizualnog te da se toga dijaloga ne treba olako odreći.

U dosadašnjem je izlaganju bilo riječi o slici shvaćenoj u tradicionalnom smislu. Iako shvaćen višeznačno, pojam se slike analizirao u okrilju klasičnih epistemoloških paradigmi utemeljenih u tradiciji grčkoga filozofskog mišljenja. U drugoj je polovici 20. stoljeća, pak, došlo do bitnih promjena na području ontologije slike budući da se ovaj pojam, shvaćen u tradicionalnom smislu, pokazao opsegom nedostanim da bi se obuhvatio čitav spektar novih

---

omogućuje proizvesti nova znanja i iskustva: „Primjerice, možemo koristiti hipoteze koje protuslove dobro utemeljenim eksperimentalnim rezultatima. Možemo unaprijeđivati znanost tako što ćemo postupati protuinduktivno”.

<sup>129</sup> Mitchell, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, 47.

<sup>130</sup> *Isto*, 48.

pojava na području reprodukcije slika do čega je došlo uslijed upliva novih tehnologija u svijet vizualnoga.

#### 4. 4. Granice slikovnoga iskazivanja

Istraživanja slike objedinjena u knjizi *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* nastavljaju se na Mitchellove ranije analize slike započete u *Ikonologiji*. Slika u Mitchellovu shvaćanju nije samo „jedan od predmeta koje vidimo gdje vise na zidovima, koji je zaljepljen u foto-albume ili ukrašava stranice ilustriranih knjiga”<sup>131</sup>. On sliku definira u puno širem smislu uključujući u opseg pojma kako fizičke tako i mentalne slike, sjećanja, imaginaciju, to jest ono što Wittgenstein naziva „stanje stvari”. U referenciji navedenoj uz proširenu definiciju slike autor piše kako je njegovo određenje likovnoga u kontekstu opće teorije slike inspirirano onim Douglasa Crimpa koji piše da „ono [likovno] nije ograničeno na neki poseban medij: umjesto toga, ono koristi fotografiju, film, performans, kao i tradicionalne forme slike, crteža i skulpture (...) Jednako je važno (...) slika u svojoj verbalnoj formi može referirati na mentalni proces kao i na proizvodnu nekog estetskog predmeta”.<sup>132</sup>

Dosadašnja je analiza slike pokazala kako nije riječ o jednoznačnome pojmu. Pitanje terminološkoga određenja slike problematično je već i u domeni njezinoga klasičnog koncepta, a čitava se rasprava o slikama dodatno zakomplicirala s pojavom digitalnih, to jest tehničkih slika. Tehnička se slika temelji se na autogenerativnom procesu kojim se širi prostor virtualnoga. To znači da je tehnička slika – poput one fotografske ili filmske – samopokretačka jer je nastala umjetnim putem i kao takva proizvodi novu vrstu realnosti koja više nema temelj u stvarnosti te je oslobođena podvrgavanja modelu mimetizma i reprezentacije. „Ona ne može biti realistična niti čak hiperrealistična”, reći će Paić, „upravo zato što ne odgovara nikakvom pojmu realnosti u smislu subjekta i objekta spoznaje. Slika u autogenerativnom procesu digitalizacije vizualno konstruira realnost, ali nije njome više konstruirana”.<sup>133</sup> Krešimir Purgar u analizi slike u članku *Što (više) nije slika?* istražuje ovaj pojam pokušavajući odrediti u kojoj je mjeri moguće pomiriti klasični koncept slike koji se povezuje s umjetničkom slikom te prikaza stvarnosti u kojem su inkorporirana obilježja tradicionalne slike poput okvira, iluzije prostora ili referencijalnosti, ali ne i klasična reprezentacijska slika nego medijski posredovan vizualni događaj. Purgar, naravno, polazi od

<sup>131</sup> Mitchell, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, 9.

<sup>132</sup> *Isto*, 10 (fusnota 1.).

<sup>133</sup> Paić, *Vizualne komunikacije – uvod*, 49.

teze da suvremeni načini prijenosa vizualnih informacija u vremenu kada je slika postala informacijsko-komunikativni medij ne mogu biti objašnjeni klasičnim teorijama slike i reprezentacije utemeljenima u logocentričkoj paradigmi, nego da se analiza novih vizualnih fenomena treba voditi drugačijim metodološkim pristupima. Uzimajući u obzir Boehmovu „ikoničku razliku” te koncept „imerzije” Olivera Graua, Purgar je pokazao da je se suvremene medijske slike mogu shvatiti kao „ne-više-razlike i još-ne-imerzije” te za njihovu analizu predlaže termin „ikoničke simultanosti”.<sup>134</sup> Klasično shvaćen pojam slike podrazumijevao je postojanje razlike, odnosno drugotnosti između slike i realiteta. Promjena je nastupila pojavom suvremene tehničke slike vezane uz kulturu ekrana u koju je anticipirana ideja simultanosti čime se element drugosti izgubio te se javila istodobnost slikovnog i realnog (sustav nadzornih kamera, *reality show* [zbiljokaz], *livestreaming* [prijenos uživo] i drugo). S pojavom apstraktne umjetnosti početkom 20. stoljeća element referencijalnosti je počeo gubiti dosadašnju dominantnu ulogu, osobito u kontekstu avangardne umjetnosti. Prikazivačka je funkcija slike time bila radikalno poljuljana te je bilo potrebno spasiti sliku od ponora ništavila. U analizama modernističkoga slikarstva Clement Greenberg je uvidio kako je gubitkom reprezentacije (apstraktno) slikarstvo postalo područjem unutar kojega je vladala veća autonomija jer je u modernističkom okviru do izražaja dolazila slika sama po sebi, njezina površina kao i njezine granice. Na tom je tragu sliku promišljao i Boehm kada je tragao za teorijom slike koja bi nadišla njezinu vezanost za model reprezentacije. Purgar navodi kako je Boehmu bila potrebna teorija

koja bi odredila poziciju slike nakon modernističkog raskola u politikama reprezentacije, te zbog činjenice da je slika imala sve manje prikazivačku a sve više materijalnu funkciju, što je u filozofskom smislu dovelo do izjednačavanja teze Clementa Greenberga iz njegova znamenitog teksta “Towards a Newer Laocoön” s Bohemovim vlastitim uvidom da u vremenu ikoničkog obrata ono što definira slike općenito jest pretvaranje *logosa* u *icon*, onog tekstualno-simboličkog u slici u čisti pikturalni fenomen.<sup>135</sup>

Greenbergov odnos figurativnog i apstraktnog Purgar uspoređuje s odnosom *logosa* i *icona* kod Boehma, a zajedničko im je što se kod oba podrazumijeva ontološka različitost između sustava proizvodnje značenja, to jest između slike i onoga što je na njoj prikazano. Da bi se proizvela (figurativna) slika, kako tvrdi Boehm, potrebno je uspostaviti razliku između

---

<sup>134</sup> Purgar, K., „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana”, *Filozofska istraživanja* 137 (35) 2015, 153.

<sup>135</sup> Purgar, „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana”, 157.

fizičke osnove slikovne površine i onoga što će na slici predstaviti kao objekt koji nije trenutno prisutan. Ako te razlike nema – bilo da je se ne može vidjeti bilo da je uopće nema – tada, smatra Purgar, nema govora o slikovnoj prisutnosti, nego je riječ o fenomenu za čije je objašnjenje potrebna jedna drugačija teorija.<sup>136</sup>

#### 4. 5. Od imerzije Olivera Graua do Seelove estetike pojavnosti

Postmodernistički teoretičar Jacques Rancière određuje vidljivost autorske intervencije kao dovoljan razlog za razlikovanje slike od realiteta. Usporedili li se filmska slika s televizijskom, vrlo brzo se uočava da čak i ako postoje samo minimalne intervencije, filmska je slika obilježena rukopisom autora i slike koje transformiraju realitet na takav način bitno su drugačije od televizijskih jer uvijek pokazuju stanoviti stupanj autorske manipulacije na temelju koje ih se može razlikovati od realiteta kojemu pripadaju sam autor i publika. Rancière zapaža da slike moderne i suvremene umjetnosti naglašavaju različitost od stvarnosti, no pitanje je zadržava li se ta različitost i onda kada se napusti područje umjetnosti. Odnosno, ako se u kontekstu umjetnosti sa sigurnošću može zapaziti distinktivnost slike i realiteta, je li to razlikovanje vidljivo i na području neumjetničkih slika? Pojam koji se u ovom slučaju pokazuje važnim Grauova je koncepcija imerzije<sup>137</sup>. Temeljno je obilježje imerzije kod Graua „prijelaz iz jednog mentalnog stanja u drugo” koje karakterizira „nestajanje kritičke distance prema onome što je prikazano i povećanje emocionalne uključenosti u događaje”.<sup>138</sup> Premda imerziju teleologijski ugrađuje u pojam umjetnosti, Grauov je stav tehnologijski te uključuje čovjekovu uključenost u nove oblike slikovne prisutnosti te prilagodbu istima. Za razliku od klasične slike koja nikada ne dopušta direktan „ulazak” recipijenta u iluzioniranu realnost koju je slika reprezentirala (napose u kontekstu iluzionističkoga slikarstva), suvremena virtualna stvarnost nije smanjila rascjep između stvarnog i zamišljenog realiteta, nego je omogućila da taj rascjep bude posve ukinut. Purgar iz

---

<sup>136</sup> *Isto*, 157-158.

<sup>137</sup> Lat. *immersio* {*in*=u + *mergere*=uroniti, potopiti}. Termin imerzija svoje podrijetlo ima u teološkom vokabularu, a odnosi se na ranokršćansku praksu uranjanja katekumena u vodu prilikom krštenja. Čin potpunog ili djelomišnog potapanja prilikom krštenja od 12. stoljeća se polako napušta, a od 16. stoljeća u potpunosti je zamjenjuje infuzija {*in*=u, na po + *fundere*=lijevati}, to jest polijevanjem glave katekumena vodom. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Anđelko Badurina (ur.), Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1979, 262-263.

<sup>138</sup> Grau, O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge – London 2003, 13. [Immersion can be an intellectually stimulating process; however, in the present as in the past, in most cases immersion is mentally absorbing and a process, a change, a passage from one mental state to another. It is characterized by diminishing critical distance to what is shown and increasing emotional involvement in what is happening.]

toga zaključuje da imerzija „u virtualnoj stvarnosti ne počiva na slikovnom nego na taktilno-perceptivnom iskustvu; ona ide još dalje od simulacije (koja još uvijek može biti slika) kako bi napustila reprezentaciju i umjesto prisutnosti-u-znaku upriličila prisutnost-u-događaju”.<sup>139</sup> No, Purgar je svjestan da između simulacije i postupnoga imerzivnog iskustva postoji prostor u kojem vizualna prisutnost stoji između jedne i druge koncepcije te je pitanje čime je točno ispunjen taj prostor i na koji način ga utemeljiti unutar područja teorije vizualnoga.

Da bi pokušao naći rješenje problema, Purgar se poslužio tezama Marina Seela. U knjizi *The Aesthetics of Appearing* Seel se detaljno bavio terijom slike i reprezentacije tragajući za osnovnim elementima vizualnoga pojavljivanja. On smatra da reprezentacija nije nužan, ali ni dovoljan uvjet slikovnosti već da je reprezentacija akcidentalne prirode. Za sliku je važno da se slikovni objekt može razlikovati od onoga što je na njemu predstavljeno, točnije da se materijalna površina slike razlikuje od stvarnosti koja je na toj površini vizualizirana.<sup>140</sup> Da bi objasnio temeljni problem slike, Purgar se služi primjerom umjetničkoga djela *Jedan i tri kišobrana* Josepha Kosuta. Ovaj konceptualni rad problematizira odnos promatrača, djela i realiteta. Promatrač se suočava s djelom u kojem je sadržano više razina realnosti. Pred njim se nalazi fotografija kišobrana, tekstualna definicija toga predmeta iz rječnika (jezična koncepcija) te sam fizički objekt koji, budući da je dio institucionalnoga sustava umjetnosti<sup>141</sup>, nije tek puki predmet, nego umjetnički artefakt. Kosutovo djelo, smatra Purgar, pokazuje ontološku razliku između reprezentacije i recepcije te između „semiotičke i fenomenološke teorije slikovnih prikaza”.<sup>142</sup> Zahvaljujući reprezentaciji recipijent je svjestan relacije između prisutnosti neke stvarnosti koju vidi na slici te izostanka prisutnosti referenta na koji se prikazana stvarnost odnosi. Odnos prisutnosti i neprisutnosti u kontekstu slikovne reprezentacije potaknuo je Seela na zaključak da je najkonkretnija slika zapravo apstraktna slika budući da ona afirmira prisutnost same te se referira na samu sebe. Potpuna svijest slike o sebi samoj na najpotpuniji će se način realizirati u analitičkom slikarstvu u kojem je naglasak upravo na potenciranju slike kao slike bez uplitanja bilo kakve reprezentacijske semantike te afirmacije vlastitih gradbeno-procesualnih činjenica.

Naglasak na slikarskoj plohi kao autonomnoj cjelini odredio je temelj Greenbergova razmišljanja modernističkoga slikarstva. Kroz čitavu povijest podređeno narativu, slikarstvo

---

<sup>139</sup> Purgar, „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana”, 159.

<sup>140</sup> Seel, M., *The Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford 2010, 162.

<sup>141</sup> Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg*, KruZak, Zagreb 1997.

<sup>142</sup> Purgar, „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana”, 160.

je zahvaljujući modernističkom obratu prešlo iz domene literarnog u sferu nepredmetnog (Maljevič) i nekonkretnog (Kandinski) omogućivši vizualnom jeziku slike samostalnost. Svijest da vizualni jezik može biti samostalan i neovisan o literarnoj komponenti omogućila je uvidjeti da reprezentacija nije prirodno utkana u pojam slike, nego da je slici pridodano dostignuće, a tu činjenicu osobito naglašava Seel.<sup>143</sup> U Greenbergovoj je analizi modernističkoga slikarstva aspekt distinktivnosti slikarske plohe predstavljao drugačije razumijevanje slike u kojem slikarska ploha postaje mjestom življenja slikarskog, a ne lingvističkog jezika. Za razliku od slikara prijašnjih razdoblja u kojima je težište bilo stavljeno na realizam i iluzionizam te na pokušaj skrivanja činjenice da platno nije odslik stvarnosti, nego ravna ploha koju određuju okvir i dvodimenzionalnost njezine površine. Modernistički su, pak, slikari znali da područjem reprezentacije (narativa) i prostorom plohe (materijalna površina) vladaju drugačije zakonitosti te da u novom, modernističkom slikarstvu nije bitno *što* je na slici, nego je važna sama slikarska površina i logika slike koja je u nju utkana. Na temelju navedenih distinktivnih određenja slike u odnosu na sve ostalo što slika nije, uočava se sličnost koju Greenbergovi postulati imaju s Boehmnovom ikoničkom razlikom.

Međutim, pitanje je jesu li ova određenja dovoljna za razlikovanje slike od svega drugoga što ona nije. Pozivajući se na Seelovu tvrdnju da između fenomenološke (naglasak je na konstruktivnim elementima slikovnoga) i semantičke (s naglaskom na narativ unutar slike) teorije slike nema sukoba, Purgar tvrdi da razliku između slike i onoga što slika ne treba tražiti na području fenomenologije.<sup>144</sup> Da bi produbio analizu, Purgar Boehmvoj koncepciji ikoničke razlike dodaje element temporalnosti. On ukazuje na postojanje dvije vrste slikovne ontologije.<sup>145</sup> Prva pripada tradicionalnom vidu slikovnosti u kojem slika nastaje prije no što se koristi za neke druge svrhe. Kao primjer može poslužiti novinska ili reklamna fotografija, fotorobot, crtež i ostali vizualni materijal. Kao primjer druge vrste slikovne ontologije ističe sustav nadzora u kojem brojni monitori emitiraju slike u realnome vremenu sa svega nekoliko stotinki vremenskoga odmaka. Dok je kod prvog primjera jasno da vizualna reprezentacija vremenski prethodi percepciji, u drugom se primjeru vidi da je vizualna reprezentacija

---

<sup>143</sup>*Isto*, 154.

<sup>144</sup>*Isto*, 162.

<sup>145</sup> Purgar svoju analizu temelji na scenama iz televizijske serije *Homeland*. Primjer za prvu vrstu slikovne ontologije su fotografije, izresci iz novina, zemljopisne karte, crteži i sav ostali vizualni materijal koji se nalazi zaljepljen na zidu stana CIA-ine agentice Carrie Mathison. Primjer su drugog oblika slikovne ontologije nadzorni sustavi koje je CIA u seriji koristila kako bi nadzirala mnoštvo punktova na Bliskom Istoku te članovima američke obavještajne službe omogućila neposrednu interakciju sa svojim djelatnicima koji su se nalazili tisućama kilometara daleko.

istodobna s događajem koji reprezentira. Gubitkom temporalne razlike, između reprezentacije i recepcije nestaje vremenski razmak te recipijent ima mogućnost reposrednoga sudjelovanja u događaju slikovnosti koji promatra, no Purgar inzistira na činjenici da se u ovom slučaju još uvijek ne može govoriti o potpunoj imerzivnosti kako ju predstavlja Grau.

Sličan je Boehmovu pojam ikoničke razlike i Nancyjev termin *različitosti* o kojem Nancy tezu o različitosti iznosi u eseju *Au fond des Images*, a detaljnije ju obrazlaže u djelu *The Image – the Distinct*. Nancy poimanje slike vezuje uz sakralnost koju, doduše ne shvaća u religijskom kontekstu, nego pod njome podrazumijeva odvojenost i gubitak veze, svojevrsan rez između dvije stvari (fr. *le distinct*). Kroz pojam sakralnog Nancy pokazuje da postoje stvari koje su od čovjeka udaljene, s kojima je on izgubio povezanost te su mu ostale na distanci. Slična situacija javlja se i kod fenomena slike. Ona, kaže francuski filozof, „mora biti odvojena, smještena izvan i ispred nečijih očiju (...) i mora biti različita od stvari. Slika je stvar koja nije ta stvar, ona se od stvari suštinski razlikuje”.<sup>146</sup> Nesumnjivo se u Nancyjevu određenju slike naslućuju snažni impulsi Platonovog određenja slike, ali i suvremenija promišljanja kakva se nalaze u fenomenu ikoničke razlike kod Boehma. Osim temeljne diskrepancije između slike i stvari naglašene kroz diskontinuitet, kontinuitet se pak ostvaruje u situacijama u kojima slike prestaju biti element razdora, te se supostavljaju u „homolognom prostoru stvari i operacija koje sve povezuju” u različitosti (*le distinct*), a to različito je uvijek „heterogeno, nepovezano i nepovezivo”.<sup>147</sup> Međutim, koliko god element razlike igrao presudnu ulogu u razumijevanju odnosa slike i stvari, semiotika inzistira na činjenici da nam slike određene stvari čine bliskima koristeći načelo referencijalnosti. Kao što Nancy kaže da se slike pojavljuju u „homolognom prostoru stvari i operacija koje sve povezuju”, tako i Martin Seel ističe temporalnu dimenziju slike u suvremenoj videocentričnoj paradigmi. Slike više nisu samo „objekti o svijetu”, nego su ujedno i „objekti u svijetu”: „Slika se *ne odnosi* samo na nešto; ona je na poseban način *prisutna*”.<sup>148</sup> Temporalnost je u ovome slučaju osobito povezana s činom percepcije slike kao objekta, a ne isključivo slike kao prijenosnika informacije na čemu do danas inzistira povijest umjetnosti. Percepcija, pak, u obzir uzima činjenicu Boehmove ikoničke razlike, ali isto tako i fenomen imerzije.

Već spomenuta imerzija je osobito važan pojam u razmatranju suvremene teorije slike koja proučava slike koje oblikuju novu dimenziju realiteta. Takve slike uvlače promatrača u

---

<sup>146</sup> Nancy, J.-L., *The Image – the Distinct*, Fordham University Press, New York 2005, 2.

<sup>147</sup> *Isto*, 3.

<sup>148</sup> Seel, *Aesthetics of Appearing*, 175.

virtualnu realnost onoga što prikazuju te postaju više od tradicionalne slike.<sup>149</sup> Grau piše kako su već barokni slikari koristeći *tromp-l'oeil* nastojali stvoriti imerzivnu iluziju realnog prostora, no medij klasične slike nikada nije omogućavao doslovan prijelaz iz stvarnosti u iluziju. Na tom tragu Purgar zaključuje da imerzivnost virtualne stvarnosti nikada nije počivala samo na smanjenju razmaka između stvarnosti i iluzije, nego na razvoju tehnologija koje mogućnost imerzije smatraju imanentnom kako čovjeku tako i tehnologiji. Ako je imerzija, kako ju definira Grau, “prijelaz iz jednog mentalnog stanja u drugo” koje karakterizira „nestanak kritičke distance prema onome što je prikazano i povećanje emocionalne uključenosti u događaj”<sup>150</sup>, Purgar zaključuje da postoji veliki prostor prisutnosti koji se nalazi između tradicionalne reprezentacije i imerzije, a koji se može okarakterizirati kao „ne više reprezentacija”, ali i „ne još-imerzija”.<sup>151</sup> Zato ovaj autor predlaže uvođenje pojma ikoničke simultanosti.

Za razliku od tradicionalnih slika kod kojih je ikonička razlika dovoljan pojam kojim se može objasniti njihova materijalna i ontološka diferencija od svega neslikovnog, digitalne slike suvremenih medija ova distinkcija ne zadovoljava. Novi mediji mijenjaju našu koncepciju o slici, zbog toga što su gledatelja pretvorili u aktivnog korisnika. Iluzionistička slika stoga više nije ono što subjekt jednostavno gleda i u sjećanju je uspoređuje s predloženom zbiljom kako bi ocijenio njene realne učinke. Nova medijska slika je ono u što korisnik aktivno ulazi, uvećava je ili aktivira pojedine dijelove s pretpostavkom da sadržavaju hiperlinkove. Element temporalnosti koji nadgrađuje pojam ikoničke razlike te ulazi dublje u prostor nove medijske slike u okviru ove rasprave ostaje izvan našega interesa, ali ga je bitno spomenuti budući da već kroz tradicionalnu slikarsku praksu fenomen temporalnosti počinje činiti kako sastavni dio procesa nastanka slike, tako i temelj njezinog pojavljivanja i percepcije. O ovome će se pitanju detaljnije raspraviti u kasnijim poglavljima na primjerima slikarstva kakvo su radili On Kawara i Julije Knifer. Iz toga ćemo se razloga u ovome dijelu zadovoljiti temeljnom činjenicom prema kojoj slika (osobito ona apstraktna) u sebi nosi dovoljan ikonički potencijal koji ju razlikuje od svega što nije slika. Time se, naravno, zadire na područje fenomenologije slike jer se nameće važno pitanje odnosu slike prema realitetu i doživljaju realiteta kod promatrača koji gradi vlastito razumijevanje slike na temelju

---

<sup>149</sup> Detaljnije o fenomenu imerzije vidi u: Grau, O. *Visual Art. From Illusion to Imersion*, MIT Press, Cambridge, 2003. te Wieseing, L., *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford University Press, Stanford 2010.

<sup>150</sup> Grau, O. *Virtual Art. From Illusion to Imersion*, 13.

<sup>151</sup> Purgar, „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana”, 159.



razumijevanja oslikane površine koja u isto vrijeme sadrži imanentnu prisutnost objekta reprezentacije, ali i njegovu odutnost. Fenomenološki pristup kakav je ponudio Greenberg određujući plošnost i zadanost okvira temeljnom normom koja je dovoljna da se nešto doživi kao slika nije u svim segmentima zadovoljila teoretičare, osobito u okviru postmodernističkog razumijevanja slike koja se iz statične plohe pretvara u ekran.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Kao suprotnost Greenbergovu stavu Purgar citira Davida Joselita koji fokus pomjera s formalističkoga gledišta na psihološki te piše: „Po mom mišljenju, *plošnost* u modernizmu nije puki optički efekt: pojava plošnih slika označava transformaciju načina gledanja pri čemu je mimetička identifikacija sa slikom nadomještena osobnim kinetičkim iskustvom promatrača. Rezultat toga je promjena fokusa sa svjesnog prema nesvjesnom. Pojednostavljeno rečeno, apstrakcija funkcionira kao stroj što bilježi psihološka stanja umjetnika kako bi potom proizveo (često i dijametralno različite) psihološke učinke kod promatrača (...) Nije nimalo bezazleno tvrditi da u našem globaliziranom svijetu plošnost i nedostatak dubine predstavlja više od optičkog efekta. Smatram da plošnost možemo iskoristiti upravo kao metaforu posljedica koje trpimo zbog toga što smo dopustili da se u kompulzivnoj auto-spektakularizaciji pretvorimo u slike (...) Joselit, D., “Notes of Surface: Toward a Genealogy of Flatness”, *Art History* 23 (2000) 1, 20.

## 5. Teorijsko određenje slike i umjetnička praksa

### 5. 1. Izmjenjen odnos prema reprezentaciji u modernom slikarstvu

U dosadašnjem se dijelu rasprave pažnja posvetila teorijskom razmatranju slike kroz prizmu novih znanstvenih promišljanja o njezinoj ontologiji i odnosu prema tradicionalnom poimanju njezina statusa. U ovom poglavlju fokus će se staviti prvenstveno na fenomen slike u okviru izmjenjenog odnosa prema klasičnim poimanju mimezisa, odnosno reprezentacije. Napose će biti važno ukazati na transformacijski proces koji je slika u slikarstvu doživjela u 19. i 20. stoljeću, isprva na formalnoj, a kasnije i na medijskoj razini budući da je postepeno počela izlaziti iz područja tradicionalne analogne umjetnosti, a ponekad ga i radikalno napuštati. Kada je formalna razina u pitanju, tu će se naglasak staviti na transformaciju ikoničkoga iz podražavajućeg u apstraktno. Nadalje, neizbježno je da će pitanje prijelaza iz analognog u digitalno vratiti temu na niz teza spomenutih u prethodnom poglavlju jer će se u kontekstu promišljanja digitalne slike rasprava opet vratiti u područje šire teorije slike.

Značajnu je promjenu u područje štafelajnog slikarstva unijela pojava fotografije. Moć njezina odslikavanja stvarnosti nadmašivala je onu slikara, ali se u prvim raspravama o odnosu fotografije i slikarstva malo pažnje posvećivalo krucijalnom aspektu teme – činjenici da fotografija nije, ne želi i ne može zamijeniti slikarstvo budući da njezine medijske karakteristike polaze od posve drugih pretpostavki te imaju drugačije reprezentacijske ciljeve u odnosu na slikarstvo. To, međutim, nije spriječilo duge rasprave o nadmoći jednog ili drugog medija, kao ni višedesetljetni, a sada već i stoljetni, *paragone* između njih. Nesuvislost ponekad eksplicitnog sukoba proizlazi iz nekoliko stavki na koje je ukazao Paić. Pozivajući se na Sachs-Hombacha, on zaključuje kako je u srednjem vijeku došlo do prijelaza iz mimetičke paradigme slike u reprezentacijsku što je magijsko-mimetičku moć slike kao „žive pristunosti” zamijenila reprezentacijska.<sup>153</sup> S druge strane, u novovjekovnom se shvaćanju slike njezina funkcija svela na perceptivno-spoznajnu, odnosno epistemološku razinu. Spoznajna funkcija slike u novoj izmjenjenoj paradigmi reprezentacijske koncepcije slike ima dvostruki odnos prema stvarnosti – realistički i idealistički. U realističkom odnosu

---

<sup>153</sup> Paić, *Vizualne komunikacije – uvod*, 39-40.

slika je odslik realnosti kao takve, dok je u idealističkom slika shvaćena kao konstrukcija spontane djelatnosti ljudskoga duha.<sup>154</sup>

Realistički je segment slikovne reprezentacije bio dominantan do prve dekade prošloga stoljeća, no već se sredinom 19. stoljeća fenomen realističnosti počeo rastakati prema novima načinima promatranja, točnije doživljavanja svijeta. Viđenje slike od kasnog srednjeg vijeka ravnalo se prema pravilima i zakonima optike.<sup>155</sup> U toj klasičnoj teoriji reprezentacije slika je prikazivala predmet na način na koji ga se može vidjeti u prirodi što je bila tradicija albertijevske koncepcije *finestra aperta*. Međutim, u 19. stoljeću, napose uslijed razvoja fotografskih tehnika i tehnologija, postalo je jasno da način viđenja slike nije i ne treba biti vezan uz fizionomiju oka i tadašnja znanja s područja neurologije. U posljednjoj trećini stoljeća počelo se polaziti od pretpostavke kako slika kao reprezentacija nije odraz vidljivoga predmeta, nego reprezentacija koju slika sadržava omogućava nečemu što nije *hic et nunc* prisutno, postane vidljivo. U okviru teorije slike se, dakle, puno ranije uočila činjenjica o kojoj je Jacques Derrida pisao u kontekstu književnosti ističući u okviru svoje gramatologije da je pismo suplement za odsutan subjekt, to jest za onoga koji sada više nije tu. Spomenuta se odsutnost pak nikad nije tretirala kao negacija prisutnosti, nego je prisutnost bila posljedica uopćene odsutnosti, točnije onoga što Derrida naziva *différance*.<sup>156</sup> Derrida smatra da dekonstrukcijska analiza teksta uvijek treba početi od teksta samog i iz njega ga tumačiti. Zbog toga je singularnost tekst, odnosno ono što je jedinstveno i neponovljivo podređeno „neponovljivim čitanjem” te zahtijeva uvođenja pojma supotpisivanja teksta od strane čitatelja i tumača. Već je grinbergovski modernistički kriticizam predstavljao kritiku same discipline realizirajući se kao analiza intrinzičnih obilježja umjetnosti na sličan način kao što se kasnije pristupalo tekstu u dekonstrukciji. Teško je, dakle, ne uočiti sličnosti između Derridine dekonstrukcijske metode s onime što u kontekstu ikoničkog (*iconic*), odnosno slikovnog (*pictorial*) obrata predlažu Boehm i Mitchell. Kao što u okviru poststrukturalističkog bartovsko-deridaovskog tipa svaki tekst novim čitanjem stvara novi tekst, jednako tako slika nije statična objektivna reprezentacija, nego, kako piše Majetschak,

---

<sup>154</sup> „Dva su uobičajena stajališta odnosno spoznajne orijentacije u paradigmi reprezentacijske slike. Prvi je spoznajno-realistički, a drugi spoznajno-idealistički. U prvom je riječ o odsliku/odrazu realnosti kao takve, a u drugom o konstrukciji spontane djelatnosti duha. Slika se, dakle, odnosi na realnost kao mentalna slika realnosti. No, ostaje prijeporno kako dolazi do slike neke realnosti. Taj novovjekovni spor između Kanta i predkritičkih spoznajnih teorija koje su nijekale ulogu subjekta kao odlučnu sve do danas, samo s različitim argumentima i filozofijskim govorom, određuje pozicije realista i idealista. No, za obje pozicije vrijedi jedno: reprezentacijski pojam slike obuhvaća odredbe sličnosti i istoznačnosti koje se posreduju putem djelatnosti subjekta spoznaje. Opažanje i zamjećivanje predmeta omogućeno je mentalnom slikom”. *Isto*, 47.

<sup>155</sup> Vidi u: Belting, H., *Firenca i Bagdad. Zapadno-istočna povijest pogleda*, Fraktura, Zagreb 2011.

<sup>156</sup> Culler, J., *O dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb 1991, 77-90.

stvara i iznova definira fenomen vidljivosti oblikujući uvijek iznova potencijalno novi način viđenja.<sup>157</sup>

Problematika odnosa između slike i reprezentacije vrlo je duga. Naročito je bila izražena u kontekstu rasprava iz područja ikonografije, analiza povijesnih mijena povezanih sa stilskim transformacijama, formalističkim analizama utemeljenim isključivo na promatranju i primjeni usvojenih načela vidljivosti i slično. Na području teorije vizualnih umjetnosti ovim se pitanjima sve više počelo pristupati osobito nakon opsežnih teorijskih analiza digitalnih (tehničkih) slika<sup>158</sup>. Digitalna se slika izvan mimetičkog i reprezentacijskog modela budući da ona niti što oponaša niti što reprezentira. Riječ je naprosto o slici koja je nastala umjetnim putem te proizvodi neku novu realnost – koja nije ni realistična ni hiperrealistična – jer nije zamjenjiva s nečime iz realnosti. Štoviše, ona je u autogenerativnome procesu digitalizacije počela vizualno konstruirati realnost po modelu simulakruma.<sup>159</sup> Pojava digitalne slike dovela je u vrijeme pojave novih medija šezdesetih godina do prijelaza iz paradigme reprezentacije slike u paradigmu vizualne komunikacije. Pravi početak nove paradigme započeo je s krizom reprezentacije koja je označila kraj analognog i ulazak u digitalno doba proizvodnje slika. U novom je kontekstu proizvodnje slika ona sama dobila informacijsko-komunikacijski karakter što je utjecalo ne samo na njezin ontološki, nego i epistemološki status. „Drugim riječima”, piše Paić, „umjetnost u digitalno doba počiva na slici koja više ne odgovara istini tog svijeta, već je takva slika s onu stranu pojmova istine i laži, zbilje i fikcije, ovostranog i onostranog, lijepoga i ružnoga, estetskoga i etičkoga. To je virtualna umjetnost vizualizacije slike bez svijeta”.<sup>160</sup> Iz suodnosa analogne i digitalne slike dijelom se mogu razumijeti promjene s kojima se slika u kontekstu slikarstva suočavala tijekom cijeloga prošloga stoljeća prolazeći ne samo kroz formalne, nego i tehničko-medijske promjene. No, gdje su počele turbulencije s reprezentacijskim okvirom slikarstva?

---

<sup>157</sup> Majetschak, S., „Pravila vidljivosti“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 62.

<sup>158</sup> Tehnička slika je slika „koja počiva na autogenerativnome procesu širenja virtualnog prostora”. Paić, *Vizualne komunikacije – uvod*, 48.

<sup>159</sup> *Isto*, 49.

<sup>160</sup> *Isto*, 50.

## 5. 2. (Ne)reprezentativnost impresionizma

Pojavljivanjem u okrilju slikarskog pokušaja otklona od akademističkog i realističkog pristupa vizualnoj reprezentaciji, impresionizam je podjednako privlačio ovacije i kritike. Ovacijama ga je dočekala nekolicina slikara koji su željeli proširiti registar vidljivosti u okviru vizualne umjetnosti, dok je likovna kritika, kao i većina akademizmu sklonih umjetnika na impresionističkim platnima uočavala tek mrlje boje lišene umijeća i zanatske vještine slikanja kakvo je propisivala snažna klasicistička tradicija kojoj nisu mogli odlijeti ni slikari romantizma. Impresionistički su slikari, međutim, odlučili odbaciti sve što je klasičan *decorum* nalagao te su se oslanjali na slikanje spontanog i trenutnog doživljaja svijeta, onakvog kakvog bi vidjeli *hic et nunc* pred svojim očima slikajući *en plein air* te oslobođeni čvrstih zidova pomalo mračnih atelijerskih prostora. Ako se stavljanje subjekta u prvi plan u području filozofske misli događa s Kantom i razvija u okviru tzv. njemačkog klasičnog idealizma, u umjetnosti se taj proces događa upravo u impresionizmu. Karl Ruhrberg u osvrtu na impresionizam u svom pregledu slikarstva druge polovice 19. i 20. stoljeća s pravom piše:

Impresionizam je trenutak rođenja umjetničkog subjektivizma. Za značaj i značenje slikarskog prikaza nije više važno ŠTO, već KAKO. „Slikam onako kako ja vidim, a ne onako kako drugi misle da vide”, kazao je već mladi Manet u vrijeme dok je još uvijek bio student u ateljeu Couturea. Od presudne važnosti nije više karakteristika objekta, već osobnost slikara, onakva kakva se očituje njemu svojstvenim rukopisom.<sup>161</sup>

Impresionistički povratak čistoći boje i oblika još je uvijek uključivao slikanje prema motivu, samo što se motiv tretirao drugačije od onoga što je nalagala optika kao modus objektivnog i univerzalnog načina viđenja svijeta. Univerzalizacija pogleda u drugoj je polovici 19. stoljeća gotovo posve razvodnjena kroz djelovanje Cézannea, Gauguina, Van Gogha, niza fovista i kubista te brojnih drugih umjetnika koji su znali da zakoni optike nisu obvezujući unutar sfere umjetnosti, već da umjetnost ima svoj način gledanja i generiranja vidljivosti. Premda se u očima tadašnjih likovnih kritičara impresionizam mogao smatrati tek vulgarnom degradacijom klasicističkih ideala, on je bez imalo sumnje prvi sustavni umjetnički pravac koji je potaknuo promjene u načinu gledanja i doživljavanja svijeta. To ne znači da i prije nije bilo sličnih pokušaja, no oni su bili utemeljeni na posve drugim

---

<sup>161</sup> Ruhrberg, K., „Slikarstvo”, u: Ingo F. Walther (ur.), *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen/V. B. Z., Zagreb 2004, 10.

pretpostavkama o pravoj prirodi slike. Tu se prije svega mogu spomenuti slike Josepha Mallorda Williama Turnera ili Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera. Iako su njihova djela čvrsto ukorijenjena u tradicionalnoj reprezentacijskoj paradigmi, ona su istovremeno prožeta i reduktivističkom logikom vizualizacije realnosti i kao takva se mogu smatrati morfo-stilističkom prethodnicom kasnije logike čistih oblika. Međutim, ni Turner ni Whistler nisu njegovali sustavnu želju za promjenama u načinu percepcije svijeta kroz tradicionalnu sliku. Brojne bi njihove slike mogle biti okarakterizirane istim riječima kojima je kritičar Louis Leroy opisao Monetovu *Impresiju, izlazak sunca* zapažajući o njoj sljedeće: „*Impresija*, u to sam siguran. Ovdje mora negdje postojati impresija. I kakva sloboda, kakva drskost kompozicije! Zidna tapeta još je uvijek pažljivije izrađena nego ovo slikarstvo”.<sup>162</sup>

Sklonost formalističkom tretmanu motiva na sličan je način njegovao Cézanne. Siže je sam po sebi bio nebitan. Slikaru je bilo jednako slika li ljudsko lice ili jabuku, portret ili mrtvu prirodu. Takav odnos prema svijetu koji snagom boje pretvara u sliku pokazuje niz od više desetaka prikaza planinskoga masiva Sainte-Victoire slikanog konstantno iz istoga rakursa, ali uvijek prikazanog na drugačiji način. Kroz motiv Sainte-Victoirea slikar je razvijao i vlastiti način gradnje slike uz pomoć faseta koji su ponekad toliko arhitektonizirali prizor da se ponekad stječe dojam kako je riječ o apstrakciji. Ova činjenica tek je jedan u nizu razloga zbog kojega se Cézannea smatra jednim od važnijih utemeljitelja slikarstva 20. stoljeća, napose njegove apstraktne ili analitičke linije. Međutim, problematika slikarske apstrakcije ipak nije svodiva samo na nasljeđe slikara iz Aix-en-Provencea – ili njegovih prethodnika – nego zadire u širi svjetonazorski okvir *fin de siècle*-a u kojem je zaokret od racionalizma i pozitivizma 19. stoljeća sve češće bivao zamjenjivan mističnim i okultističkim tradicijama.

### 5. 3. Semantika u službi čiste slike

Mieczysław Wallis priču o počecima razvoja apstraktne umjetnosti u svom djelu *The Origin and Foundations of Non-Objective Painting* temelji na metodološkim okvirima semantike, oslanjajući se na opću teoriju znakova. Wallis je svjestan kako je pojam znaka vrlo problematičan te da ga se u najjednostavnijoj definiciji može odrediti kao nešto što je napravio čovjek, to jest kao osjetilno zamjetljiv predmet koji zahvaljujući svojstvima koje ima kod recipijenta potiče oblikovanje određene zamisli (u obliku slike, predodžbe, suda) o objektu. Znak predstavlja objekt misli koji se evocira kod recipijenta te upravo u tome prebiva

---

<sup>162</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo”, 10.

njegova značenjska komponenta. Primjerice, crtež psa je u konvencionalnom smislu reprezentacije zapravo ikonički znak za psa. Međutim, konvencionalna reprezentacija nije jedina vrsta reprezentacije, reći će Wallis. Uz nju postoji i ona simbolička koja se ne temelji na sličnosti s objektom. S druge strane, nije ni čisto konvencionalna budući da se češće temelji na nategnutim analogijama i teško shvatljivim emocijama, nego na intelektu. Autor kao primjer koji potvrđuje jedan oblik simboličke reprezentacije navodi sliku djevojke koja može prizvati misao o proljeću. Direktno, naime, misli na sliku *Primavera* (1477. – 1482.) Sandra Botticellija poznatu i kao *Alegorija proljeća*. Wallis na temelju reprezentacijskih čimbenika slikarstvo dijeli na semantičko (objektivno) te asematičko (neobjektivno) [non-objective]. Prva vrsta slikarstva stimulira misao o objektu, predstavlja ga i reprezentira, dok ga druga stimulira, ali ne predstavlja te se odriče evokacije bilo kakvih stvarnih ili izmišljenih objekata. Neobjektivne slike, kaže on, nisu znakovi te nemaju semantički karakter.<sup>163</sup>

Kada su u djelima objektivnog slikarstva podjednako važni reprezentacijski i stimulativni čimbenici govorimo o „konkretnom” slikarstvu. Ako su pak u djelima objektivnog slikarstva stimulativni čimbenici važniji od reprezentacijskih, govorimo o „apstraktnom” slikarstvu. Apstraktno slikarstvo naglašava stimulativne čimbenike, premda se ne odriče evokacije bila ona čak i u pojednostavljenom, reduciranom, aluzivnom obliku (...).<sup>164</sup>

Wallis je svjestan da je prijelazak iz područja konkretne slike u onu apstraktnu prirodan te je u praksi često nemoguće između njih povući oštru granicu. Razdoblje u europskoj umjetnosti u kojem dolazi do izražene desemantizacije i deikonizacije slikarstva druga je polovica 19. i prva četvrtina 20. stoljeća. Period je to kada se događa tranzicija iz konkretnog u apstraktno<sup>165</sup> te apstraktnog u ne-objektivno slikarstvo. Naznačeni je proces imao svoja dva aspekta. S jedne je strane došlo do afirmacije stimulativnih čimbenika, dok je s druge tekao proces progresivne degradacije reprezentativnih čimbenika što je isprva dovelo do njihovog potiskivanja, a uskoro i do potpune eliminacije. Esencijalni se element asemantičnosti pronalazio u usporedbi vizualne umjetnosti i glazbe koju je kroz svoje teorijske spise među prvima afirmirao Vasilij Kandinski, a kasnije Piet Mondrian. Ne samo da

---

<sup>163</sup> Wallis, M., “The Origin and Foundations of Non-Objective Painting”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1960) 1, 62. Za termin “non-objective art” Wallis se poziva na terminologiju korištenu u knjizi Kazimira Maljeviča koja je u njemačkom prijevodu objavljena 1927. godine pod nazivom *Die gegenstandslose Welt*. O praksi korištenja „apstraktno” i „neobjektivno” [non-objective] slikarstvo vidi kod Wallisa fusnotu 6. citiranoga teksta.

<sup>164</sup> *Isto*.

<sup>165</sup> Ovdje se pod pojmom „apstraktnog” podrazumijeva suptilan oblik krajnje reducirane figuracije.

je reprezentacijski faktor u umjetnosti postao degradiran, nego je, štoviše, bio konstantno omalovažavan i obezvrijeđivan proizvodeći nerijetko ravnodušnost prema prikazanom objektu. Nasuprot prijašnjem „što” je naslikano, odnosno semantičkom okviru djela, postalo je važno „kako” je nešto naslikano. Taj je pomak značio ukidanje hijerarhijske razlike između s jedne strane objekata reprezentiranih na slici, a s druge praksu čestog zamučivanja obrisa predmeta kako bi ga se učinilo nejasnim i teško prepoznatljivim što zarana jako dobro ilustriraju djela spomenutih Turnera i Whistlera. Iako je cvjetala u razdoblju prije Prvoga svjetskog rata (1910. – 1915.), apstraktna umjetnost nije bila isključivo trend niti je poticaj njezinom stvaranju primarno proizlazio iz određene doze provokacije ili mistifikacije umjetnosti, nego je bila rezultat dugih procesa započetih sredinom 19. stoljeća, dok su početkom 20. stoljeća te tendencije samo predstavile rezultate do kojih su umjetnici došli. Već je Paul Cézanne zaključio kako je identično slikati jabuku ili ljudsko lice, a Jeffrey Strayer je koristeći analizu supostavljanja pozadine i likova kod Pietera Brueghela i Williama Turnera uočio da se kod Turnera figura i pozadina počinju integrirati u veću estetsku cjelinu u kojoj je njihova važnost podjednaka što je dovelo do brisanja granice između naslikanih predmeta i prostora u kojem su smješteni.<sup>166</sup> Kod Brueghela je spomenuta razlika još uvijek snažno naglašena što govori o tretmanu reprezentiranih objekata do sredine 19. stoljeća te o postepenom ukidanju hijerarhije koja je u analitičkom kubizmu Pabla Picassa i Georges-a Braquesa došla do punoga izražaja.

Terminoloških, pa i značenjskih odrednica između konkretne i apstraktne umjetnosti dotiče se i spomenuti Strayer ukazujući na filozofijska ograničenja apstrakcije u okviru umjetnosti. Strayer piše kako je pojam apstrakcije u filozofiji suprotan pojmu konkretnoga. Pozivajući se na Harolda Osbornea, navodi kako se termin apstrakcija u vizualnoj umjetnosti koristi kao „način predstavljanja objekta u kojemu se smanjuje količina ili specifičnost [particularity] prikazanih detalja” ili se odnosi na djelo kojemu „niti samo djelo niti bilo koji njegov dio ne predstavlja ili ne simbolizira objekte vidljivoga svijeta”.<sup>167</sup> U Strayerovu pojmovnom sustavu razlikuju se nefigurativna [non-figurative], nereprezentacijska [non-representational] i neobjektivna [non-objective] umjetnost. Iz filozofske pozicije on zaključuje kako se u umjetnosti pojmovi ne koriste uvijek jasno tako da je nekada teško sa sigurnošću odrediti granice pojmova i odvojiti bitno od nebitnoga. Iz toga razloga uvodi sintagmu esencijalistička apstrakcija prema čijem tumačenju ono što vizualno ostaje kao

---

<sup>166</sup> Strayer, J., *Subjects and Objects: Art, Essentialism, and Abstraction*, Brill, Leiden/Boston 2007, 17.

<sup>167</sup> *Isto*, 14.



rezultat umjetnikova djelovanja nije bitno za identifikaciju umjetničkog djela s određenim predmetom koji se možda predstavlja.

#### 5. 4. Redukcija motiva kao predigra apstraktnom modusu reprezentacije

Kandinski i Maljevič su do apstraktnih slika došli na različite načine. No, oba autora dala su Davidu W. Galensonu povod da u njima vidi (arhe)tipske primjere za tezu o dvije vrste umjetničkih inovatora – eksperimentalne i konceptualne.<sup>168</sup> Eksperimentalni su inovatori umjetnici koji novost u umjetnost unose postepeno temeljem dugoga rada i istraživanja, dok su konceptualni oni kod kojih se novina zasniva na teorijskoj podlozi. Kandinskog, pri tome, uzima kao predstavnika eksperimentalista, a konceptualnog inovatora vidi u Maljeviču. Maljevičeva je umjetnost uistinu potekla iz teorijske refleksije. On nije, poput Kandinskog, apstrakciju otkrio posredno preko figurativnog slikarstva, nego je suprematizam razvijao kroz teorijska razmišljanja.

Takvih primjera u hrvatskom slikarstvu prve četvrtine 20. stoljeća nalazimo primjerice kod Emanuela Vidovića, a unutar zapadne slikarske tradicije primjera ne manjka. U okviru historiografskoga pristupa tu su već spomenute slike Josepha Mallorda Williama Turnera (*Brod robova*, 1840.; *Kiša, para i brzina: velika zapadna željeznica*, 1844.) ili Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera (*Nokturno u crnom i zlatnom: padajuća raketa*, 1874.). U okrilju modernoga slikarstva sličnoj vrsti likovnog jezika nesumnjivo pripadaju snježni pejzaži Claudea Moneta (primjerice *Zimski pejzaž kod Argenteuila*, 1875.) te, naravno, prikazi provansalskoga krajolika Paula Cézannea (*Vrt u Les Lauvesu*, 1906.). Premda čvrsto ukorijenjena u tradicionalnoj reprezentacijskoj paradigmi, navedena su djela bila prožeta reduktivističkom logikom vizualizacije realnosti i kao takva smatraju se morfo-stilističkom prethodnicom kasnije logike čistih oblika. Povijesni pregled promjena koje su zahvatile jezik slike pokazuje da su se značajni pomaci u pravilu događali u onim žanrovima koji u normativnom sustavu *decorum*-a nisu bili postavljeni visoko na vrijednosnoj skali, a među njima se u gotovo svim epohama (izuzev flamanskog renesansnog slikarstva ili romantizma) nalazio pejzaž. Iz toga razloga treba istaknuti kako je pejzaž odigrao krucijalnu ulogu i u

---

<sup>168</sup> Galenson, D. W., “Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich”, *Russian History* 35 (2008) 1/2, 235-250.

razvoju analitičke linije moderne umjetnosti, a poslužio je i hrvatskim slikarima da metamorfiziraju tradicionalni vizualni jezik.

Kao što je i ranije nekoliko puta istaknuto, apstraktni vizualni jezik ne donosi raskid s predmetnim svijetom, nego nastaje kao „rezultat elaboracije stvarnosnih podataka”<sup>169</sup> s jedne strane, dok s druge strane može proizlaziti iz pogleda u samu esenciju stvari, bilo materijalne bilo nematerijalne supstancije. U tom su slučaju prevladavala dva oprečna pristupa. Jedan je bio usmjeren prema izoliranju detalja i fokusiranju na nj što zorno pokazuju Glihine *Gromače* ili neka djela Ljube Ivančića, a slične se primjere početkom sedamdesetih nalazi u slikama ranog Josipa Alebića i danas mladog Luke Kuševića. Drugi je pristup uključivao element uzdizanja motrišta čime je vizualna reprezentacija, iako oslonjena na vidljivo, progovarala kroz naoko čiste forme. Ovaj su pristup osobito njegovali Babićevi studenti poput Frana Šimunovića i Iva Dulčića. Nije stoga čudno da je upravo pejzaž „kao *pars pro toto* Zemlje, tj. kao *pars pro toto* planeta, od svega pojavnog najneposrednije zrcalio ono univerzalno i nije slučaj da su pejzažisti utrli pute astratizmu”.<sup>170</sup> U skladu sa svojom umjetničkom prirodom i težnjom da prekinu s ustaljenim modelima reprezentacije te ponude neke nove, ovakvi su pejzaži oblikovali drugačije obrasce vidljivosti približavajući predmetnu reprezentaciju čistim vizualnim formama.<sup>171</sup> Usporedne primjene vidljivosti kasnije se može naći i u korpusu uporabnih slika kojima je svojstveno ponavljati već usvojene načine vizualizacije vidljivoga. Martin Kemp ih, primjerice, vidi u NASA-inim satelitskim snimkama koje su prilikom javnoga objavljivanja u jednom novinskom članku uspoređene s Turnerovim slikama.<sup>172</sup>

Regina – Nino Mion u tekstu *Representational Abstract Pictures* polazi od teze da i apstraktne slike mogu biti reprezentacije te imati sadržaj koji može biti a) apstrahiran iz figurativnoga, b) duhovni sadržaj ili c) da je on s formalne strane proizvoljan (npr. ornament).<sup>173</sup> Ona, dakle, potvrđuje gore iznesene teze kako apstraktno i figurativno može i treba živjeti u ikoničkom suživotu. U prilog svojim tezama, Mion poseže i za zaključcima Lamberta Wiesinga koji u knjizi *The Visibility of the Image* piše kako su apstraktne slike ustvari apstrakcije figurativnoga, odnosno da su reducirane iz objektivnih/figurativnih

---

<sup>169</sup> *Isto*.

<sup>170</sup> Zidić, I., *Granice i obrostrano – studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća u Hrvatskoj*, Art studio Azinović, Zagreb 1996, 465.

<sup>171</sup> Na sličan način jednom dijelu hrvatskog pejzažnog slikarstva pristupa Grgo Gamulin spominjući u tom kontekstu, doduše, samo tri slikara, Frana Šimunovića, Otona Glihu i Jozu Jandu. Gamulin, G., *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća. Svezak II.*, Naprijed, Zagreb 1988, 463-515.

<sup>172</sup> Majetschak, *Pravila vidljivosti*, 70-73.

<sup>173</sup> Mion, R. – N., “Representational Abstract Pictures”, u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 77-85.

fenomena [das gegenständliches Bild] te da se referiraju na objekte koje slika prikazuje. Iz toga razloga Wiesing apstraktnu sliku smatra dijelom odsutne cjeline, točnije rečeno sastavnim dijelom (odsutne) objektivne figurativne slike.<sup>174</sup> Jedna od temeljnih teza o kojima se u ovom tekstu piše usmjerena je na propitivanje prirode apstraktnoga jezika i njegovog odnosa prema figurativnom predmetnom svijetu. Međutim, suvremena tehnologija sposobna je proizvoditi slike koje prikazuju nešto stvarno, ali istovremeno ljudskom oku nevidljivo. Taj je aspekt nove apstraktne vizualnosti analizirao Yanai Toister u članku *Coda: Vizualizing the End of Visibility: M87\*Event-Horizon Image*.<sup>175</sup> Osvrćući se na fenomen suvremenih slika crnih rupa iz galaksije Messier 87 objavljenih u travnju 2019. godine, Toister donosi primjer digitalnih algoritamskih apstraktnih vizualizacija fenomena koji objektivno postoje, ali nisu i još uvijek ne mogu biti viđeni ljudskim okom, odnosno ne mogu se podvesti pod pojam predmetne reprezentacije. Razlika između slika o kojima Toister govori i umjetničkih apstraktnih slika je u tome što se digitalne, algoritamski dobivene slike oslanjaju na konceptualnu konstrukciju koja vizualizira određenu stvarnost – u ovom slučaju crnu rupu – pomoću VLBI tehnologije. I ranije su slike svemirskih prostranstava predstavljale važan segment promišljanja o vizualizaciji postojećih, ali nevidljivih stvarnosti kao što su slike sa svemirske misije *Megellan* čiji je zadatak bilo radarsko mapiranje površine planeta Venere ili pak s *Galilea* kada se mapirao Jupiter. Spomenuti povjesničar umjetnosti Martin Kemp je prikaze s Venere usporedio s tradicijom europskoga slikarstva nazvavši ih „remek-djelima uglavnom anonimnih majstora galaktičkog pejzažnog slikarstva”.<sup>176</sup> Oksfordski je profesor, naravno, bio svjestan da su se vizualni podatci koje su NASA-ini znanstvenici prikupili vizualno prilagođavali načinima vidljivosti koji su nam tradicionalno razumljivi i čije utemeljenje pronalazimo u pravilima vidljivosti na koja su ljudi već dijelom naučeni. Toister na istom tragu promišlja problematiku suvremene apstraktne vizualizacije navodeći da današnja iskustva pokazuju, kao što je primjer s vizualizacijom crnih rupa, da je moguće vizualizirati nevidljivo što otvara pitanje je li to paradoks ili pak činjenično pokazuje da nam nedostaju pojmovi kojima bismo mogli oblikovati i izraziti vlastito iskustvo svijeta što u konačnici naš vid kao pretpostavljeni najpouzdaniji izvor percepcije i znanja o svijetu čini ne baš tako pouzdanim.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> *Isto*, 78.

<sup>175</sup> Toister, Y., “Coda: Vizualizing the End of Visibility: M87\* Event-Horizon Image”, u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 260-267.

<sup>176</sup> Preuzeto iz: Majetschak, „Pravila vidljivosti”, 72.

<sup>177</sup> Toister, “Coda: Visualizing the End of Visibility: M87\* Event-Horizon Image”, 265-266.

## 5. 5. Geneza apstraktnoga vizualnog jezika

Ubrzo nakon što je objavljena disertacija Wilhelma Worringera *Apstrakcija i uživljanje* (1907.) pokazali su se važnima zaključci proizašli iz njegovih teza prema kojima je „poriv za apstrakcijom” bitan aspekt čovjekove prirode. Worringer smatra kako spomenuti poriv proizlazi iz ljudske psihološke potrebe da se stvarnost predstavi na duhovniji i spiritualniji način. Worringerovo je promišljanje apstrakcije ahistorijsko i autor je određuje kao čovjekovu vlastitost u odnosu prema stvarnosti u kojoj živi tako da ju se ne može promatrati isključivo kao vizualni jezik vezan uz neko povijesno razdoblje. Apstrakcija je posljedica čovjekova duhovnog odnosa prema svijetu, a „prvotni umjetnički nagon nema ništa s oponašanjem prirode”<sup>178</sup> što pokazuju već rani paleolitski crteži. Worringerov antimimetizam proizlazi iz tradicije bečke škole povijesti umjetnosti<sup>179</sup> te je direktna referencija na Aloisa Riegla čije su knjige *Pitanja stila* (1893.) i *Kasnorimska umjetnička industrija* (1901.) u to doba predstavljale važan doprinos povijesnoumjetničkim istraživanjima. Poput Rieglove analize nefigurativnih i ornamentalnih pojava u umjetnosti provedenih u *Pitanjima stila*, Worringerovo tumačenje apstrakcije polazi i završava na proučavanju ornamentike. Njemački se povjesničar umjetnosti, dakle, ne osvrće na problem apstraktnog jezika kao vizualnog jezika, nego mu pristupa kao čovjekovoj vlastitosti koja se, između ostalog, iskazuje i kroz umjetničko oblikovanje predmeta. Nasuprot Worringeru, slikari poput Kandinskog, Maljeviča, Mondriana i drugih prvaka apstraktne vizualnosti pokušavaju pronaći poveznicu apstraktnoga i figurativnog pristupa (ne)reprezentaciji te pokazati njihovu temeljnu isprepletenost u okviru analize osnovnih kategorija isključivo vizualnog jezika kao posrednika između vidljivog materijalnog svijeta i neopipljivih misaonih sfera.

Suvremeno viđenje Worringerove uloge u oblikovanju ideje apstrakcije predstavio je Anselm Treichler u članku *The Founding of Apstraction*. Autor u tekstu polazi od pretpostavke kako kod Worringera postoje dva pristupa promišljanja apstrakcije. Prvi naziva ekspresivnom, a drugi geometrijskom apstrakcijom. Uz ekspresivnu apstrakciju Treichler vezuje ekspresionistički pravac, dok mu kao primjeri za geometrijsku apstrakciju služe

---

<sup>178</sup> Worringer, Wilhelm, „Apstrakcija i uživljanje”, u: Marcel Bačić (ur.), *Duh apstrakcije*, IPU, Zagreb 1999, 48.

<sup>179</sup> Usp. Treichler, A. “The Founding of Abstraction: Wilhelm Worringer and the Avant-Garde”, u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 42.

suprematizam i konstruktivizam. Treichler smatra da je pojam apstrakcije i proces apstrahiranja shvaćen u Worringerovu smislu primjenjiv ne samo za suvremenu umjetnost i estetiku, nego da njegova primjena može biti produktivna za analizu povijest umjetnosti općenito. Apstrakcija, naime, nije samo ona „apsolutna apstrakcija”, već i ona koja se otkriva kao proces apstrahiranja, odnosno redukcije koji se u umjetničkim djelima očituje kroz njihov nabijeni odnos s prirodom.<sup>180</sup> U Worringerovu sustavu kreativni nagon čovjeka je osnovni element kreacije i ovisi o umjetnikovoj volji, a upravo je ta volja, shvaćena kao „poriv”, temelj apstrakcije. Činjenica je da ni ekspresivnoj ni geometrijskoj apstrakciji nije cilj ilustracija nekog prirodnog oblika što je u konačnici značilo da apstraktan likovni jezik na određeni način napada ideju o linearnoj progresiji umjetnosti koja polazi od prvenstva naturalističkoga pristupa reprezentaciji. Međutim, apstrakcija nije samo dovela do prekida iscrpljivanja umjetnika u preslikavanju stvarnosti, nego je u pozitivnom smislu označila zaokret prema aktivnom umjetničkom procesu kojim se određenim stvarima želio dati idealniji izraz. Apstrakcija je u okviru likovnoga jezika afirmirala ideju istraživanja oblika potvrđujući Kleeovu misao kako je umjetnost tu da bi stvari činila vidljivima. Točnije, umjetnost je „ingeniozna interpretacija realnosti koja implicira njezin vlastiti način prepoznavanja stvarnosti”.<sup>181</sup> Treichler se u svom tekstu poziva na esej *On Shapes and Mass Distribution in Images* (1901.) slikara Adolfa Hölzela koji je shvatio da praznine između figura u kompoziciji slike imaju važnu ulogu u doživljaju cjeline vizualnog prikaza tako da motivi (tj. tematski oblici) i prostor između njih imaju jednaku važnost. Iz toga razloga važni su aspekti apstrakcije odustajanje od prostornosti unutar slike te naglašavanje njezine plošnosti.<sup>182</sup> Afirmacija površine platna ujedno znači i davanje inferiorne uloge motivu slike.

Na razumijevanje geneze apstraktne vizualnosti u modernoj umjetnosti značajno je utjecao Filiberto Menna tumačenjem analitičke linije modernoga slikarstva. Sastavni dio Mennina razumijevanja analitičke linije u modernom slikarstvu čini analiza apstraktnog pristupa vizualnoj reprezentaciji. Osnovna teza njegova teksta pretpostavka je da se moderni umjetnici sve manje bave problemima vezanima uz postupke gradnje vizualnoga prikaza te da težište prebacuju na analizu slikarskoga jezika, prirode slike i samoga procesa umjetničke proizvodnje. Drugim riječima, sintezu oblika postupno zamjenjuje analiza, a to nesumnjivo započinje u okviru impresionističke poetike. Može li, međutim, slika posjedovati metavizualnu razinu te staviti sebe i način svoga postojanja u središte analize? Rodonačelnik

---

<sup>180</sup>*Isto*, 34.

<sup>181</sup>*Isto*, 36.

<sup>182</sup>*Isto*, 38.

vizualnih studija Mitchell je u eseju *Metaslike*<sup>183</sup> pokazao kako metaslikovnost – uz to što je vlastitost slike – nije privilegija samo moderne umjetnosti. Ipak, u kontekstu tradicije prošlog stoljeća samoanalitičnost je slike dublje penetrirala u domenu teorijskih rasprava o umjetnosti i slici općenito. Menna svoju analizu započinje slikom *Nedjeljno popodne na otoku Le Grande Jatte* (1884. - 1886.) Georges-a Seurata. Na njoj se prvi puta uočava kako slikar svjesno raščlanjuje prizor na sastavne elemente od kojih je slika sastavljena, a to su boje (točkasto nanese na platno) te kolorističko-kompozicijski sklad između njih koji oblikuje konačni prizor kao posljedicu njihova rasporeda i odnosa.<sup>184</sup> Ovaj primjer, koji još radikalnije razrađuje Paul Cézanne u svojim kasnim djelima, pokazuje kako su umjetnici modernizma i dalje bili oslonjeni na sustav klasične vizualne reprezentacije te ih autor smješta u kategoriju *ikoničkih* slikara analitičke linije. Osim ikoničke, Menna spominje i *aikoničku* liniju kojoj pak pripadaju djela na kojima se prikaz ne odnosi na konkretnu izvanjsku stvarnost. U toj su skupini slike umjetnika poput Josefa Albersa, Kazimira Maljeviča, Pieta Mondriana, Ada Reinhardta ili Roberta Rymana. Mennino istraživanje svjedoči da se već u drugoj polovici 19. stoljeća teorija reprezentacije počela mijenjati te da fenomen viđenja stvarnosti više nije bio objašnjiv isključivo kroz domenu fiziologije oka ili neurološke aspekte čovjekovog optičkog sustava na što su dijelom utjecala i devetnaestoljetna istraživanja na području fiziologije i optike.

Još dugo nakon objavljivanja eseja *O duhovnom u umjetnosti* (1912.) Kandinski se nije prestajao na teorijskoj razini baviti vizualnim jezikom i njegovim apstraktno-figurativnim potencijalom. U pismu gospođi Burckhardt iz prosinca 1937., Kandinski piše: „Apstraktna ili ne-figurativna ili ne-objektivna umjetnost (koju osobno najradije nazivam konkretnom) razlikuje se od ranijih izražajnih oblika, a danas od nadrealizma, po tome što *ne polazi od 'prirode' ili od predmeta* [kurziv I. L.], već svoje izražajne oblike na razne načine 'pronalaži' sama”.<sup>185</sup> Kandinski je, međutim, u praksi pokazao kako je *konkretnost* njegova likovnog jezika još dugo nakon objavljivanja eseja bila ukorijenjena u domeni reprezentacije što dokazuju oblici na njegovim apstraktnim djelima koji podsjećaju na kuću, dugu, brežuljak ili puteljak. Slikarstvo se Kandinskog bez imalo dvojbe može svrstati u analitičku liniju modernizma. No, kod daljnjeg određenja statusa ikoničkog u njegovim djelima ne postoji

---

<sup>183</sup> Mitchell, W. J. T., „Metaslike”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 24-57.

<sup>184</sup> Menna, F., *Analitička linija moderne umjetnosti*, Clio, Beograd 2001, 102. Prijevod citata prilagođen je hrvatskom standardnom jeziku. [op. a.]

<sup>185</sup> Preuzeto iz: Bihalji – Merin, O., *Savremena nemačka umjetnost*, Nolit, Beograd 1955, 69. Prijevod citata prilagođen je hrvatskom standardnom jeziku. [op. a.]

strogo i kategoričko pristajanje uz jedan model budući da se djela Kandinskog iz kasnijih faza mogu pozicionirati i u sferu čiste aikoničnosti. Slikar je postepeni obrat od figurativne umjetnosti prema ne-figuraciji ili apstrakciji<sup>186</sup> u svojim esejima teorijski elaborirao pri čemu je evidentno kako je osnovu za vlastite teze nalazio u teozofskom učenju i njegovim izvedenicama poput antropozofije Rudolfa Steinera.<sup>187</sup> Kandinski u odustajanju od dominantnog modela reprezentacije vidi mogućnost da ono realno (no ne nužno i materijalno) snažnije djeluje na čovjeka usavršavajući ga na duhovnom planu. To realno postupno se otkriva pri kretanju prema višim razinama svijesti i postojanja, a kretanje kroz koje biva otkriveno zapravo je „kretanje spoznaje”.<sup>188</sup> Problem kojeg je Kandinski bio svjestan počivao je na nespremnosti tadašnjeg čovjeka da iskusi unutrašnji život slike pa ona na njega najčešće ni ne može djelovati. Potraga za čistim oblicima bila je u slučaju Kandinskog, dakle, potraga za jednim vidom okultne spoznaje. „Slikarstvo je govor”, reći će Kandinski, „koji putem isključivo njemu svojstvenih oblika svakodnevno hrani našu dušu; naša duša može svakodnevno biti nahranjena samo na ovaj način i isključivo na ovaj način”. Pri tome i boja služi kao sredstvo kojim se utječe na ljudsku dušu: „Boja je tipka. Oko je čekić. Duša je glasovir s mnogo struna”.<sup>189</sup>

## 5. 6. Slikarstvo i spiritualizam – izazovi bespredmetnoga svijeta (Kandinski, Maljevič, Mondrian)

Jedno od najčešće spominjanih mističnih učenja koja se povezuju s pojavom apstraktnoga slikarstva svakako je teozofija te antropozofijska misao Rudolfa Steinera kao jedna od njezinih modifikacija. Brojni su istraživači ukazivali na povezanost teozofije i umjetnosti, napose teozofije i umjetnika. Početci idejnih interakcija vežu se već uz neke elemente simbolističkog pokreta i secesije čiji su predstavnici često bili pripadnici slobodno zidarskih i okultističkih krugova. Dokazano je i potvrđeno brojnim relevantnim istraživanjima kako se dio umjetnika u drugoj polovici 19. te na početku 20. stoljeća ozbiljnije počeo interesirati za psihologiju, misticizam i okultizam inspiriran snažnim pokušajem odmaka od

---

<sup>186</sup>O utjecaju teozofskih ideja na umjetnike povezane s apstraktnom umjetnošću u svojoj doktorskoj disertaciji govori Delalande, Marie-José, *Le mouvement théosophique en France 1876-1921*, Université du Maine, Francuska 2007, 21 i 110.

<sup>187</sup> Kriška, Marko; Loinjak, Igor, „Teozofija i apstrakcija – utjecaj doktrine na slikarsku praksu”, *Artos* 5 (2016) 2.

<sup>188</sup> Kandinski, V., „O duhovnom u umjetnosti”, u: Marcel Bačić (ur.), *Duh apstrakcije*, IPU, Zagreb 1999, 143.

<sup>189</sup> Preuzeto iz: Ruhrberg, „Slikarstvo”, 161.

postojećega prirodoznanstvenog pozitivizma. Kako je spomenuto, najvećeg je odjeka na područje vizualne umjetnosti ostavila teozofija budući da se uz nju vezuju imena Vasilija Kandinskog, Františka Kupke, Kazimira Maljeviča, Pieta Mondrian i brojnih drugih umjetnika koji su težište reprezentacijskoga okvira slike s predmetnoga prebacili na onaj nematerijalni, duhovni segment. Temeljna teza u teozofskom promišljanju umjetnosti bazira se na činjenici kako je umjetnost specifična ljudska djelatnost koja služi izražavanju ideala kojega se povezuje s ljepotom i istinom. Reginald Machell u tekstu *Theosophy and Art*, pozivajući se na učenje o dvojnoj prirodi Manasa izneseno u knjizi *Tajna doktrina* rodonačelnice teozofskoga pokreta Helene Petrovne Blavatsky, ističe kako umjetnik svojim djelovanjem teži dosegnuti pravi Ego kako bi otkrio ideal, ljepotu i istinu.<sup>190</sup> Umjetnik shvaćen na ovakav način interpretator je ideala skrivenoga u činjenicama i događajima fizičkoga svijeta te ima ulogu lučonoše u otkrivanju „duše Prirode“<sup>191</sup> i esencije stvari. Njegovo je djelovanje „zlatni ključ“<sup>192</sup> za otvaranje vrata ljepote i harmonije svemira koja se nameće kao početna stanica na putu uzdizanja duše k višoj razini. „Slikarstvo je umjetnost“, ističe Kandinski, „a umjetnost nije sve u svemu besmisleno stvaranje djela što se umnožavaju pomoću ispraznog, ali određenom cilju usmjerenog utroška energije; namjera je umjetnosti služenje razvoju i usavršavanju ljudske duše“.<sup>193</sup> U članku koji je autor ovoga teksta pisao u suradnji s Markom Kriškom pod nazivom *Teozofija i apstrakcija – utjecaj doktrine na slikarsku praksu* fokus se stavio na trojicu slikara – Vasilija Kandinskog, Kazimira Maljeviča i Pieta Mondriana – koji su svojim umjetničkim djelovanjem utjecali na otvaranje reprezentacijskoga okvira slike području nepredmetnoga. Dakako, nepredmetni se svijet nije na slikarskim umjetničkim platnima spomenut pojavio odjednom, nego je ideja o napuštanju tradicionalne reprezentacije u njihovu opusu postupno sazrijevala – najduže kod Kandinskog, a najkraće kod Maljeviča.

Teorijski je okvir svojih slikarskih nastojanja Kandinski zabilježio u tekstu *O duhovnom u umjetnosti*.<sup>194</sup> Ondje je jasno vidljivo da slikar odbacuje larpurlartizam, a *spiritus*

---

<sup>190</sup> Machell, R., *Theosophy and Art*, 3. siječnja 2023., <http://hpb.narod.ru/TheosophyAndArtRM.html>

<sup>191</sup> *Isto*.

<sup>192</sup> *Isto*.

<sup>193</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo“, 105.

<sup>194</sup> Dosta duboku analizu slikarstva Vasilija Kandinskog dao je Michel Henry u djelu *Seeing the Invisible: On Kandinsky*. “If the rationality of the principles of abstract painting is the rationality of all paintings – since it is the rationality of painting's own possibility and since *all paintings is abstract* – then its power of clarification is not limited to Knadinsky's work, however well it may clarify his work”. Henry, Michel, *Seeing the Invisible. On Kandinsky*, Continuum, London/New York 2009, 3.



*movens* umjetnosti vidi u njezinu pokušaju poticanja kretanja duše prema istinskoj spoznaji.<sup>195</sup> U tom je tekstu Kandinski iscrpno analizirao razloge svog zaokreta od figurativne umjetnosti prema nefigurativnoj reprezentaciji, to jest apstrakciji. Teško se oteti dojmu kako se kroz čitav tekst osjećaju snažne referencije na knjige gospođe Blavatsky, iako se u njegovoj osobnoj biblioteci moglo naći i drugih autora od kojih je najvažniji za istaknuti Rudolf Steiner.<sup>196</sup> Najočitiiji utjecaj Rudolfa Steinera na Kandinskog vidljiv je u razmatranju teorije boja. Steiner je između 1883. i 1898. priređivao izdanje Goetheovih sabranih znanstvenih spisa među kojima i esej o teoriji boja.<sup>197</sup> Treba napomenuti kako je Goethe u velikoj mjeri utjecao na Steinera, osobito njegov nauk o prirodi te o teoriji boja.<sup>198</sup> Kandinski u izbacivanju predmetnoga svijeta sa slikarskog platna vidi mogućnost da ono realno najsnažnije djeluje na čovjeka i to poput „laboratorija za usavršavanje i rast duše”.<sup>199</sup> Problem je ležao jedino u tome što promatrači njegova doba, kako sam priznaje, nisu bili u stanju iskusiti unutrašnji život slike pa ona na njih najčešće nije mogla djelovati. Iz spomenutog je jasno kako je Kandinski bio jedan od umjetnika koji su čvrsto vjerovali da se putem umjetnosti može, ukoliko se želi, dostići stanje koje čovjeka uzdiže iznad svijeta materijalnosti. Njegova umjetnička usmjerenost k višim razinama postaje jasnijom kada se promatra u duhu vremena i okviru miljea kojem je Kandinski pripadao. Među umjetnicima je krajem 19. i početkom 20. stoljeća bio prisutan snažan interes za misticizam i okultizam prvenstveno zbog izraženog antipozitivističkog stava pa shodno tome sociolog Edward Tiryakian govori o „kulturi ezoterije”<sup>200</sup> koja se provlači svijetom umjetnosti *fin de siècle*-a. Rose-Carol Washton Long navodi kako su u razdoblju prije Prvog svjetskog rata okultističke grupe poput teozofa i rozenkrojčera proklamirale stav da upućenost u mudrost ezoterijskih učenja može pomoći

---

<sup>195</sup> Kandinski, „O duhovnom u umjetnosti”, 143.

<sup>196</sup> U ranoj se fazi Kandinski intenzivno bavio proučavanjem sibirskog folklor. Taj je dio detaljnije obrađen u: Weiss, P., *Kandinsky and Old Russia: The Artist at Ethnographer and Shaman*, New Haven, USA, 1995.

<sup>197</sup> Bitno je ovdje spomenuti kako je na teoriju boje razvijenu kod Kandinskog utjecalo i djelo teozofa A. Beasant i Leadbeatera, C. W., *Thought-Forms* koje je 1908. i prevedeno na njemački. O tome detaljnije u: Kramer, H., *Triumph of Modernism: The Art World 1987-2005*, University of Michigan, USA 2006, 9-10.

<sup>198</sup> Kramer, A., Goethe and the cultural project of German modernism: Steiner, Kandinsky, Fridelander, Schwitters and Benjamin. *Publications of the English Goethe Society*, 71, 2002, 20. Kramer dalje na dvadesettrećoj stranici istog teksta dodaje: “It was in the years following his encounter with Steiner and Steiner's reading Goethe, that Kandinsky developed a pioneering aesthetic, which became crucial of the development of abstract art in the twentieth century”. Brojni autori, neki sa sigurnošću, a neki sa skepsom, navode kako je vrlo vjerojatno da je Kandinski prisustvovao brojnim javnim predavanjima koja je Steiner održao u Njemačkoj. O tome gdje je sve Kandinski crpio inspiraciju detaljno u doktorskoj disertaciji raspravlja Benito, J. M., *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*, Universidad de Salamanca, Španjolska 2011.

<sup>199</sup> Visser, R., *Kandinsky and the Spiritual Task of the Artist Today*, 3. siječnja 2023., <http://www.alastairmcintosh.com/kandinsky/rick-visser-kandinsky-in-govan-keynote.pdf>

<sup>200</sup> Henderson, L. D., “Mysticism and Occultism in Modern Art”, *Art Journal*, 1987, 46 (1), 6–7.

čovječanstvu da se uspe na višu razinu svijesti<sup>201</sup>, a vizualizacija je toga uzdizanja uglavnom bila predstavljena kroz svijet čistih oblika, odnosno kroz apstrakciju.

Za razliku od Kandinskog, Maljevičev svjetonazorski okvir nije bio u tolikoj mjeri povezan s teozofijom koliko se nadahnjivao idejama misticizma pravoslavlja. Poznata anegdota kaže da je prva apstraktna slika Kandinskog nastala tako što je slikar, radeći dokasno jedan pejzaž platno ostavio okrenuto naopačke te ujutro, vrativši se u atelijer, isprva nije prepoznao motiv, nego je vidio samo određene oblike. Osvjestivši tada činjenicu kako reprezentacijski aspekt slike ne počiva samo na podražavanju vidljive stvarnosti, Kandinski je postepeno počeo pojednostavljivati oblike na svojim platnima dovedoći ih nakon nekog vremena do posve apstraktnih formi. Njegov *Pogled na Murnau s vlakom i dvorcem* (1909.) još je uvijek posve u duhu figurativnoga slikarstva, dok je u *Improvizaciji „Klanac”* (1914.) trag figurativnog puno teže zamjetljiv. Ipak, “čiste” apstraktne slike u slikarevu opusu – kao krajnji rezultat njegova eksperimentiranja oblicima i bojama – nastaju tek u ciklusima *Improvizacije, Kompozicije i Impresije*. Iako je i Maljević početkom stoljeća slikao djela na tragu impresionizma, on apstrakciju nije otkrio posredno preko figurativnog slikarstva, nego je svoju inačicu apstraktnoga slikarstva nazvanu suprematizam razvijao kroz vlastita teorijska razmišljanja. „Postalo mi je jasno”, zapisao je Maljevič, „da treba stvoriti novi sustav čistoga kolorističkog slikarstva, konstruiranog prema zahtjevima boje; zatim, boja treba napustiti slikarsku smjesu i postati samostalnim čimbenikom tako što će stupiti u konstrukciju kao samostalna jedinka u sustavu kolektiva, sa svojom vlastitom nezavisnošću”.<sup>202</sup> Maljeviča je zanimala ideja nepredmetnog slikarstva te je smatrao da je odstranjivanje predmetnoga iz slike jedini izlaz za daljnji život slikarstva.<sup>203</sup>

Često je u esejima bio hermetičan i nejasan te su mnogi suvremenici njegove tekstove teško razumijevali doživljavajući ih suviše mističnim.<sup>204</sup> Maljevičeva je teorija umjetnosti temeljena na teoriji kozmosa u kojem čovjeku pripada posebna uloga: „Temelj i porijeklo života je uzbuđenje (...) Budući da se uzbuđenja zbivaju u ljudskoj unutrašnjosti, čovjek teži za unutrašnjim savršenstvom. Unutarnje određuje vanjsko, jer čovjek nastoji da vanjsko

---

<sup>201</sup> Waston Long, R. – C., “Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky’s Art of the Future“, *Art Journal* 1987, 46 (1), 39.

<sup>202</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo“, 161.

<sup>203</sup> Možda je to i glavni razlog što ga Natalia Smolianskaia navodi kao umjetnika koji najbolje svjedoči o krizi referentnog oblika u umjetnosti na početku 20. stoljeća. Autorica ističe kako je početkom prošlog stoljeća zbog mnoštva raznovrsnih –izama došlo do krize u ustaljenom načinu pristupanja umjetnosti, odnosno do „crise du cadre”. Smolianskaia, N., *Crise du cadre (Art et langage)*, Université de Paris, Pariz 2006, 308-309.

<sup>204</sup> Košćević, Ž., *Nedovršene teme prošlog stoljeća*, Meandarmedia, Zagreb 2002, 186.

oblikuje prema unutarnjim uzorima”.<sup>205</sup> On također piše o umjetničkom djelovanju kao povlaštenom činu, no još radikalnije od Kandinskog savjetuje umjetnicima, slikarima i pjesnicima oslobađanje od svakodnevnih obveza te potpuno posvećivanje problemima koje pred njih stavlja proces umjetničkoga stvaranja. Na koji je način to najlakše učiniti? Maljevič odgovara: odrecite se predmeta jer „samo tako je omogućeno djelovanje svemira. To zajedničko djelovanje apstraktnih pojava mora postati cilj ljudskog razvoja”.<sup>206</sup> Ovaj je umjetnik uistinu bio očaran snagom nepredmetne umjetnosti. Opravdano se zapitati je li takav stav proizašao iz teozofskog učenja o fizičkom iskustvu i fizičkom svijetu ili ortodoksnog misticizma kojemu je bio osobito sklon, no činjenica je da je kod njega naglašena potreba za odbacivanjem te fizičke razine stvarnosti. U nizu je istraživanja pokazano da je Maljevič u velikoj mjeri bio oslonjen na misao ruskog ezoterika i mistika Petra Demjanoviča Uspenskog koji je vlastiti doživljaj misticizam ponajviše razvijao kroz djela *Tertium Organum* i *Novi model univerzuma*. Nadalje, Maljevič je bio duboko oslonjen na misao Georgija Ivanovića Gurdijeva te vrlo blizak teozofiji tako da Tetyana Ogarkova piše o njegovoj „la mystique 'théosophique'”.<sup>207</sup> Maljevič je intenzivno djelovao u predoktobarsko doba pa su neki istraživači njegov radikalizam povezivali i s političkim okolnostima tadašnje Rusije te viđenjem uspostave novoga sovjetskog društva. Međutim, kod Maljeviča zaokupljenost mistikom beskompromisno dominira nad političkom mišlju premda pokušaj oblikovanja „novog čovjeka” ostaje važan faktor u ostvarivanju kojega mu pomaže umjetnost koja više ne traži ni znanje ni moć oponašanja fizičke realnosti. Umjetnost od sada „pokušava pokazati uzbuđenje”, odnosno „temelj i podrijetlo života”.<sup>208</sup> Potraga za time vodila je Maljeviča prema krajnjim granicama slikarstva već 1913. kada je izradio *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*,<sup>209</sup> da bi se na samom rubu ponora našao 1917. sa slikom *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi*. Lišavanje slike predmetnih aluzija doživjelo je tada svoj vrhunac koji Karl Ruhrberg objašnjava riječima 'asketizam' i 'prodor do granice Ničega'.<sup>210</sup> Međutim, ono što Ruhrberg označava riječju „Ništa” za Maljeviča predstavlja upravo ono „Sve”, to jest „Nešto” što je mnogo dragocjenije i trajnije od ikojeg prikaza na tragu bilo kakve figuracije.

---

<sup>205</sup> Maljevič, K., „Suprematizam kao nepredmetnost”, *Život umjetnosti*, 1968, 7/8, 103.

<sup>206</sup> *Isto*, 107.

<sup>207</sup> Ogarkova, T., *Une autre avant-garde: la métaphysique, le retour à la tradition et la recherche religieuse dans l'oeuvre de René Daumal et Daniil Harms*, Université de Paris-XII Val-de-marne, Pariz 2007, 65. Autorica ističe kako se utjecaj Ouspenskog na Maljeviča najbolje ogleda u slikarevu promišljanju Boga kao neosjetilne stvarnosti koju je zbog toga najbolje prikazati ne-figurativnim prikazom. *Isto*, 501.

<sup>208</sup> Kandinski, „O duhovnom u umjetnosti”, 143.

<sup>209</sup> Koščević, *Nedovršene teme prošlog stoljeća*, 186.

<sup>210</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo”, 164.

Piet Mondrian je za razliku od Kandiskog i Maljeviča bio službeni pripadnik teozofskoga društva te silno zanesen teozofijskom mišlju i misticizmom. Smatran glavnim predstavnikom pokreta *De Stijl*, Mondrian je uz pomoć umjetnosti nastojao postići stanje opće sreće ljudskoga roda. Apstrakcija je na tom putu bila samo olakotnu okolnost jer „za Mondriana, nestanak realno vidljivog iz slike nije imalo samo estetsko značenje, već je predstavljao i njegov svjetonazor”.<sup>211</sup> Slika, lišena svih predmetnih aluzija, postaje površina koja potiče na meditaciju, a osebujnom kombinacijom vertikalnih i horizontalnih linija te korištenjem tek osnovnih boja i neboja: plave, crvene, žute, crne, bijele i sive, trebalo je dotaknuti ljudsku dušu i zblížiti čovjeka sa svemirom.<sup>212</sup> Poput Kandinskog i Maljeviča, Mondrianovi su početci vezani uz predmetno slikarstvo te je sve do prvih godina 20. stoljeća vezan za pejzažno slikarstvo nastalo na tradiciji flamanske pejzažistike. Misaoni poticaj Mondrianovim umjetničkim promišljanjima dao je njegov prijatelj, matematičar, filozof i teozof M. J. H. Schoenmakers, ujedno i tvorac termina neoplasticizam. Mondrian u apstrakciji vidi mogućnost lakšeg pristupa univerzalnom jer je figuracija suviše opterećena subjektivnošću. Na sadržaj se slike ne gleda kao na nešto vrijedno, osobito kada se govori o *čistoj umjetnosti* ili *čistoj plastici*:

„Za čistu umjetnost siže nikada ne može biti dodatna vrijednost: linija, boja i njihovi odnosi moraju izazvati čitav osjećajni i intelektualni registar unutrašnjeg života (...), a ne predmet (...) Potpuno odmaknuti svaku predmetnost od djela ne znači odijeliti svijet od duha, već postaviti ga s njim u položaj ravnoteže, budući da su i jedan i drugi pročišćeni. Time se stvara savršeno jedinstvo među dvjema suprotnostima.”<sup>213</sup>

Mondrian je odbacivanjem fizičkoga svijeta sa slikarskog platna mislio da će moći jasnije izraziti esenciju slike koja je posve neovisna o prikazu fizičkoga svijeta. Do te se esencije dolazi pomoću oblika i boja pri čemu drugoj komponenti pripada osobita važnost jer, kao što Kandinski piše, „općenito uzevši, boja je dakle sredstvo izravnog utjecaja na dušu. Boja je tipka. Oko je batić. Duša je klavir s mnogo žica. Umjetnik je ruka koja ljudsku dušu pritiskom na ovu ili onu tipku *svrhovito* dovodi do vibriranja”.<sup>214</sup> Iz svega dosada spomenutog uočava se Mondrianova poetička povezanost s Kandinskim i Maljevičem, ali i ovisnost spomenute trojice umjetnika o okultističkim učenjima. Međutim, okultna učenja za koja su se interesirali pojedini umjetnici – od kojih su ovdje spomenuta samo trojica premda ih je bilo

---

<sup>211</sup> *Isto*, 168.

<sup>212</sup> Horvat Pintarić, V., *Tradicija i moderna*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2009., 190. – 194.

<sup>213</sup> Mondrian, P., „Odgovor časopisu: Cahiers d’art”, *Život umjetnosti*, 1968, 7/8, 126.

<sup>214</sup> Kandinski, „O duhovnom u umjetnosti”, 168.

puno više – nisu bila jedini impetus razvoju umjetnosti čistih oblika i boja. Problematika apstraktoga slikarstva puno je dublja i šira te nije vezana isključivo uz antipozitivistički svjetonazor kraja 19. i početka 20. stoljeća.

#### 5. 7. Istočnjaka filozofija u službi “totalne” slike [all-over painting]

*The All-Over Image: Meaning in Abstract Art* članak je Davida Clarkea u kojem autor predstavlja uplive istočnjačke misli u neke segmente američke umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata. Vlastito promišljanje Clarke započinje pozivanjem na modernističkoga gurua Greenberga ističući njegov stav kako modernističko slikarstvo, za razliku od onog ranijeg, prvi puta postaje samokritičko. Taj se samokritika, po Greenbergovu mišljenju, odnosi samo na probleme vezane uz slikarsku praksu, ali ne i uz pitanje teorije umjetnosti.<sup>215</sup> Spomenuti stav iznesen u eseju *Modernist Painting* ublažen je u tekstu *The Crisis of the Easel Picture* u kojem američki kritičar piše da mu se čini kako u suvremenom senzibilitetu ne postoje hijerarhijske razlike te da intrinzično gledajući ni jedno područje nije superiornije od drugoga.<sup>216</sup> Posljednja je misao temelj Clarkeova članka u kojoj vidi jednu nit koja ga oslanja na Greenberga, premda u svojoj studiji Clarke izričito nastoji pokazati kako su svijet umjetnosti i svijet ideja, odnosno određenih za umjetnost inspirativnih teorija međusobno isprepleteni. Pri tome za argumentaciju koristi primjere “totalnog” slikarstva Marka Tobeya i Ibrama Lassawa.

Umjetnicima koji su slikali „totalne” slike cilj nije bio baviti se predmetnošću u tradicionalnom smislu, nego su svijet umjetnosti pokušali isprepleti sa svijetom ideja. Na sličan način kako je i ranije pisano o odnosu rane modernističke apstrakcije i spiritualnih pokreta s kraja 19. i početka 20. stoljeća, konkretno teozofije, tako je u i ovom slučaju umjetnost shvaćena kao jedan put kojim se može predstaviti univerzalno poimanje svijeta, no ovoga puta duboko oslonjeno na izvornu istočnjačku filozofiju. I Tobey i Lassaw su pokazivali zanimanje za istočnjačku misao pokušavajući kroz svoje slike predstaviti vlastito razumijevanje stvarnosti utemeljeno na orijentalnim kozmološkim idejama i koncepcijama. Fenomenologija istočnjačke filozofije ne poznaje statičnu stvarnost, nego prihvaća stvarnost u procesu neprestane mijene. Shodno tome, ona nema svoju trajnu esenciju kao ni

---

<sup>215</sup> Clarke, D., “The All-Over Image: Meaning in Abstract Art”, *Journal of American Studies* 27 (1993) 3, 357.

<sup>216</sup> *Isto*, 372. Greenberg pri tome govori o monističkom naturalizmu (a monistic naturalism) koji sve uzima zdravo za gotovo i u kojem više ne postoje ni prve ni posljednje stvari.

nepromjenjivi oblik i strukturu. Na ovakvo funkcioniranje stvarnosti ukazuje koncept samsare<sup>217</sup>, odnosno vječni i neprekinuti krug rađanja i smrti, preporoda materijalnih bića te nepostojanost pojava. S druge strane, u hinduizmu se često prikazuje bog Šiva u divljem kozmičkom plesu (tāndava) kojim neprestano uništava svijet te sve oblike života u njemu ciklički mu dajući priliku za obnavljanjem.<sup>218</sup> Kineska filozofija na sličan način pristupa stvarnosti ukazujući kako je ona utemeljena u relacijama i dinamizmu, a ne u statičnim stvarima.<sup>219</sup> Clarke piše i o velikom utjecaju Dharmadhatu učenja predstavljenog u Avatamsaka Sutri koja pripada korpusu spisa mahajanskog budizma, a kao prilog tome navodi činjenicu da je Lassaw jednu svoju skulpturu iz 1975. godine nazvao *Dharmadhatu*. Neosporno je da je dio umjetnika u New Yorku bio inspiriran mislima istočnjačke filozofije. Daisetz T. Suzuki priređuje u to vrijeme brojne publikacije koje se bave ovom temom te ih objavljuje u SAD-u gdje nalaze put do pripadnika njujorške neoavangarde koji te misli nastoje inkorporirati u vlastiti umjetničku praksu. Među njima se ističu John Cage, Philip Guston, Ibram Lassaw, Ad Reinhardt i brojni drugi umjetnici, a u Europi osobitu naklonost prema učenju zen budizma pokazivao je Yves Klein. Istočnjački holistički pristup stvarnosti koja je neprestano u relacijskim i dinamičkim procesima ogledala se i u umjetnosti. Sve je postalo bitno. Nije više bilo razlike između predmeta i pozadine, čovjeka i prirode, čvrste materije i zrakopraznog prostora ili etera budući da se svaki dio cjeline stvarnosti mogao osjetiti kao jedinstven te biti perceptivno naznačen. Način da se to postigne pružao je nepredmetni vizualni jezik, apstraktan izraz u kojem su pojednostavljenje i redukcija bili u službi otkrivanja punine kozmičkih odnosa.

## 5. 8. Apstraktna slika i njezina logika

Iako ga se ponekad nastoji tumačiti ahistorijski, fenomen apstraktnog jezika unutar područja vizualnih umjetnosti povijesno se povezuju s razdobljem moderne. Pioniri takvoga slikarstva koji su na dosljedan način u slikarskoj praksi počeli afirmirati svijet čistih oblika i boje bili su Mikolajus Čurljonis, Arthur Dove, Adolf Hölzel, Vaslij Kandinski, František

---

<sup>217</sup> Daisetz T. Suzuki o poimanju i značenju samsare (samskara ili sankhara) u budističkoj misli piše u knjizi *The Essence of Buddhism* (1968.). Preuzeto iz: *Isto*, 359.

<sup>218</sup> *Isto*.

<sup>219</sup> O tome piše Joseph Needham pozivajući se na modernog kineskog mislioca Zhang Tongsuna. Neddham navodi kako je “cjelokupna europska filozofija realnost nastojala pronaći u supstanciji, dok ju je kineska filozofija tražila u relacijama”. Preuzeto iz: *Isto*, 359.

Kupka, Kazimir Maljevič, Katharine Schöffner<sup>220</sup> te još nekolicina drugih koji su u svojim djelima problematizirali i nadilazili tradicionalnu reprezentacijsku logiku slike smatrajući da je albertijevski renesansni *credo* prema kojemu se slika doživljava kao *finestra aperta* postao nedostatan da bi se obuhvatila sva raznolikost novih načina na koji se vidljivi svijet mogao prikazivati. U klasičnim je teorijama površina slike predstavljala odslik stvarnosti. Ona je bila mjestom realizacije mimetičkog zakona prema kojem između stvarnosti i slike postoji vizualni, ali ne i ontološki paralelizam. Predstavljena je realnost slike nužno opipljiva jer pripada materijalnome svijetu. U dualističkoj podjeli svijeta Platon slici nije ostavio mogućnost direktnog odslikavanja esencija iz svijeta Ideja, nego je princip slikovnoga mimetizma funkcionirao isključivo u odnosu između realnog predmeta u svijetu osjetilnosti te same slike kao odslika toga predmeta. Modernistička paradigma slike opsegom je prerasla zatvoreni pojmovni okvir Platonove mimetičke paradigme što je omogućilo otvaranje i otkrivanje njezinog vlastitog vizualnog jezika koji čini poseban svijet semantički utkan u semiotički sustav znakova koji nisu vezani isključivo uz odslikavanje predmeta iz stvarnosti. Autonomna površina slike prestala je služiti reprezentiranju vanjskoga svijeta<sup>221</sup> te je uz pomoć logike ikoničkog oblikovala vlastiti vizualni svijet.<sup>222</sup> U ranijim se paradigmama pojam reprezentacije povezivao s pojmom istine (ἀλήθεια) tako da je spoznajna dimenzija slike unatoč dvojnosti epistemoloških oblika – spoznajno-realističnog i spoznajno-idealističkog – obuhvaćala „odredbe sličnosti i istoznačnosti koje se posreduju putem djelatnosti subjekta spoznaje”, a opažanje i zamjećivanje predmeta bilo je omogućeno mentalnom slikom budući da se slika odnosila na realnost kao mentalna slika realnosti.<sup>223</sup> Temeljiti i konačan raskid s reprezentacijskom paradigmom nastupio je u kasnim osamdesetima i devedesetima kada se javila umjetnost digitalnog doba koja svoje utemeljenje ima u slici shvaćenoj poput simulakruma koja više nije kompatibilna istini svijeta, nego oblikuje svoju vlastitu istinu predstavljajući kopije bez originala. Međutim, pojam reprezentacije doveden je u pitanje već unutar stare paradigme zbog pojave vizualnoga jezika kojim se negirao pojam slike na način na koji ju je shvaćala renesansa.

---

<sup>220</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo”, 101.

<sup>221</sup> Briski Uzelac, S., *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2008, 73-76.

<sup>222</sup>“(…) slike posjeduju vlastitu, samo njima pripadajuću logiku. Pod logikom razumijemo konzistentno stvaranje smisla pomoću izvorno slikovnih sredstava (...) Poznato je da slike imaju vlastitu snagu i vlastiti smisao. To je znanje prastaro i dijelili su ga mnogi ljudi još od prapovijesti”. Boehm, G., „S onu stranu jezika? Bilješke o logici slike“, u: *Europski glasnik* 10, 2005, 459-469.

<sup>223</sup>*Usp.* Sachs-Hombach, K., *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, AntiBarbarus, Zagreb 2006, 87-88.

Majetschak u *Pravilima vidljivosti* pristupa analizi pojma piktoralne reprezentacije razmatrajući načine na koje se naša stvarnost i sve što joj pripada mogu svesti pod vizualnu logiku vidljivoga. Pri tome uočava kako se u tradicionalnim teorijama vidljivosti temeljna distinkcija stavlja na *sliku* koju čovjek vidi te *predmet* koji vidi, a slika ga prikazuje.<sup>224</sup> Prešuto se taj odnos smatrao jednoznačnim premda nije takav jer je uvjetovan subjektivnom pozicijom promatrača koji promatrano doživljava i analizira služeći se prethodno usvojenim znanjima i iskustvima. Martin Kemp, produbljujući tezu o nepostojanju nevinoga oka o čemu ranije piše Gombrich<sup>225</sup>, pokazuje kako je ona u praksi neodrživa budući da je čin percipiranja uvjetovan ciljem na koji se odnosi te je u skladu s tim selektivan neovisno o tome je li čovjek toga svjestan ili nije.<sup>226</sup> Katarina Rukavina na tom tragu piše: „Viđenje, određeno znanjem i poviješću, predstavlja subjektivno i promjenjivo poimanje zbilje. Ukoliko naše razumijevanje zbilje ima socijalne konotacije, ono ima povijest i ono se mijenja, a u ekonomiji reprezentacije i spektakla suvremene kulture zadobiva nove razine interpretacije”.<sup>227</sup> Čovjeku način na koji gleda svijet nije dan *apriori*, nego je kulturološki i vremenski uvjetovan te je kao takav podložan promjenama. Iz toga se razloga i slike u različitim epohama i kulturnim krugovima ne gledaju uvijek jednako, a nerijetko i one same definiraju vidljivost transformirajući prirodne fenomene u vizualne vrijednosti. U klasičnim paradigmatima reprezentacije ono što je prikazano na slikama nalikuje samoj vidljivoj stvari čime se uspostavlja paralelizam između slike i predmeta. Međutim, taj paralelizam ne mora uvijek biti utemeljen na nužnom ostvarivanju identičnosti među njima. Majetschak je inzistirao na podjeli slika na umjetničke i uporabne navodeći da umjetničke – za razliku od uporabnih kroz čija se pravila vidljivosti nameću ustaljeni načini gledanja – nastoje ukazati na vlastitu vidljivost i prekinuti s konvencionalnim skopičkim režimima<sup>228</sup> oblikujući nova pravila vidljivosti te drugačije načine gledanja slika. Pojava apstraktnog jezika u slikarstvu bitna je zato što je – možda ne prvi puta u praksi, ali prvi puta na svjesnoj razini u povijesti

---

<sup>224</sup> Majetschak, Stefan, „Pravila vidljivosti”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 60.

<sup>225</sup> „Gombrich je bio najrječitiji predstavnik tvrdnje da ne postoji pogled bez nakane, kako je nevinno oko slijepo”. Mitchell, *Ikologija. Slika, tekst, ideologija*, 46. Vidi: Rukavina, K., „Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi. Analiza pojma u antičkoj, novovjekovnoj i postmodernoj misli”, *Filozofska istraživanja* 127-128 (2012) 3/4, 541.

<sup>226</sup> Majetschak, „Pravila vidljivosti”, 61.

<sup>227</sup> Rukavina, „Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi. Analiza pojma u antičkoj, novovjekovnoj i postmodernoj misli”, 541.

<sup>228</sup> O fenomenu skopičkih režima vidjeti: Jay, M., „Skopički režimi moderniteta”, u: Aleksandar Matijević (ur.), *Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije*, ICR, Rijeka 2012, 129-145; Rukavina, „Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi. Analiza pojma u antičkoj, novovjekovnoj i postmodernoj misli”, 539-556.



zapadnjačke umjetnosti – osviještena činjenica o autonomiji vizualnog jezika čiji temelj vidljivosti sada više nije bio definiran reprezentacijom postojećih predmeta. Za afirmaciju slike važna je njezina samoanalitička priroda koju su slikari redovito otkrivali unutar onog dijela umjetnosti u kojem se nastojalo nadići ustaljene načine gledanja i prikazivanja stvarnosti te uspostaviti vizualnu i stilističku inovativnost.<sup>229</sup> Autonomija slike, pak, moguća je zahvaljujući *ikoničkoj razlici* o kojoj je u svojim tekstovima iscrpno pisao Gottfried Boehm.

U eseju *Povratak slika*, Boehm navodi kako je tzv. obrat prema slici započeo već u slikarstvu 19. stoljeća, a u sklopu njega je došlo do isticanja slike kao predmeta koji posjeduje autonomnu logiku i strukturu. Pod pojmom ikoničke razlike Boehm podrazumijeva činjenicu kontrasta između slike i svega onoga što ona nije. On ju definira kao „moć da se pokretno polje opažanja svakodnevnog gledanja sa svojim otvorenim rubovima, svojom fleksibilnom prilagodbom na nove situacije, prestilizira u ograničeno i stabilno polje slike, da se oblikuje kao slikarsko djelo (...)”.<sup>230</sup> Ikonička razlika ukazuje na činjenicu da je slika površina izdvojena iz kontinuiteta realiteta i predstavlja samu sebe. U tom slučaju reprezentacija vidljivog svijeta nije nužan, pa čak ni dovoljan uvjet da bi se nešto definiralo kao slika. Sličnu misao iznio je i Martin Seel ističući da je mogućnost reprezentacije predmetnoga svijeta tek dodatno postignuće koje pripada slici, no da je primjer paradigmatičke slike upravo mimetički čista, apstraktna slika jer „u kontekstu pitanja o konstituciji i percepciji slike, takozvana apstraktna slika dokazuje se kao najkonkretnija i stoga paradigmatička slika”.<sup>231</sup> Poput Boehma, Seel sliku smatra generatorom razlike temeljem koje vizualni fenomeni postaju vidljivijima i koji bez slike ne bi postali dijelom čovjekove vizualne svijesti i kulture.

Svjestan važnosti ikoničke razlike i samopredstavljajuće prirode slikovne površine, Krešimir Purgar je na primjeru slikarstva Julija Knifera analizirao sastavne odrednice ontologije slike te njezinu korelaciju s reprezentacijskim, odnosno nereprezentacijskim potencijalom upisanim u njezinu prirodu. Purgar predlaže da se pojam *antislike*, koji je sâm Knifer koristio za svoje meandre, zamijeni pojmom *apsolutne* slike. Pojam antislike – u smislu u kojem ga koristi Knifer u kontekstu meandara – svoje opravdanje ima isključivo ako ga se promatra kroz povijesnoumjetničku metodologiju utemeljenu na analizi stilskog razvoja

---

<sup>229</sup> Majetschak, „Pravila vidljivosti”, 75.

<sup>230</sup> Boehm, G., „Povratak slika”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 16.

<sup>231</sup> Preuzeto iz: Purgar, K., „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 393.

umjetnosti takva vrsta stilske transformacije svoju konačnu točku dostiže u Maljevičevu monokromnom kvadratu kao primjeru „posljednje slike”. Međutim, Kniferovi meandri nastaju nakon Maljeviča, ali i nakon „crnih slika” Ada Reinhardta koje, pak, Filiberto Menna naziva krajnjom točkom stilskega poništenja slike. Iako Reinhardt polazi od Maljeviča, u njegovim se „crnim slikama” dodatno nivelira kontrast između figure (kvadrata) i pozadine (okvira slika) te se dolazi na „granično opažanje figure i pozadine, obje uronjene u *crno* i, prema tome, stiže do granice neopažajnosti. Ad Reinhardt pomiče slikarstvo s onoga što je osjetilno na ono što je apstraktno i pripada području koncepta (...)”<sup>232</sup> U Kniferovu je slikarstvu naglasak stavljen upravo na tu razliku tako da se njegove slike mogu smatrati „paradigmatskim primjerom ustrajavanja na nesukladnosti slike i svijeta, na način kako to podrazumijeva pojam 'ikoničke razlike’”.<sup>233</sup> Slika koju bi se iz povijesnoumjetničke metodološke pozicije moglo smatrati antislikom i u kojoj je reprezentacija svedena na nulti stupanj još se uvijek tumači kao sliku koja ima svoje ikonološko utemeljenje.<sup>234</sup> Kod meandara je istaknuta važna karakteristika slike koja afirmira njezinu esenciju, a vezana je uz ukazivanje slike na samu sebe te uz direktno isticanje odijeljenosti od stvarnosti koja je izvan nje same. Kao u apstraktnom, i u figurativnom jeziku slike važno je isticanje vlastitosti kroz koju se upućuje na njezinu proizvedenost. Ipak, dok apstraktna slika ističe sebe i afirmira pojam slike, figuralna se slika nastoji približiti realitetu koji je izvan nje oponašajući ga čime automatski podjarmljuje svoju vlastitost. Iz toga razloga Purgar, suprotno povijesnoumjetničkim tezama i samom Kniferu, antislikama ne naziva platna na kojima se dokida model reprezentacije, nego su antislike one slike u kojima se ukida svijest o slici kao diferencijalnom predmetu unutar kontinuuma realiteta. U svojoj analizu stoga obrazlaže predloženu tezu na sljedeći način:

Mogli bismo postaviti tezu da slika gubi suštinu, tj. da postaje anti-slikom ili ne-slikom, ukoliko se maksimalno približava oponašanju realiteta izvan slike, a ne time što se od tog realiteta udaljava. Razmišljajući slikovno-teorijski, povijest umjetnosti ukazuje nam na sličan fenomen i kada su, s jedne strane, barokne iluzionističke freske zakomplicirale odnos slikovne površine i prostorne dubine, kao i onda kada je radikalno apstraktno slikarstvo dovelo do stvaranja potpuno ne-reprezentacijskih slika. I jednu i drugu vrstu slikovnih fenomena možemo nazvati antislikama:

---

<sup>232</sup> Menna, *Analitička linija moderne umjetnosti*, 138-139.

<sup>233</sup> Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije”, 382.

<sup>234</sup> O ikonologiji apstraktne umjetnosti vidjeti u: Krešimir Purgar (ur.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021. Za ovu je temu osobito važan članak “The Iconology of Malevich's Suprematist Crosses” autorice Marie Gasper – Hulvat iz ovdje spomenute knjige urednika Purgara.

iluzionističko slikarstvo zato što ukida razliku između slike i kontinuiteta izvan slike, a monokromatsku apstrakciju zato što postizanjem nepredmetnosti na samoj granici vizualne percepcije ukida premisu od koje je pošla i utoliko se dovršava u sebi samoj.<sup>235</sup>

U povijesnoumjetničkoj su hermeneutici Kniferova djela tumačena kao oblik krajnjeg udaljavanja od modela reprezentacije, no stvar je u tome da smisao meandara, tvrdi Purgar, nije u udaljavanju od reprezentacije jer je ona do svog radikalnog oblika došla već kod Maljeviča i Reinhardta. Meandri, štoviše, na najdosljedniji način ukazuju na sebe kao sliku afirmirajući u potpunosti pojam ikoničke razlike. Iz toga su razloga upravo oni apsolutne slike jer se odnose na same sebe te postoje „izvan diskursa o reprezentaciji, nalikovanju i simboliziranju; oni nemogu [sic] biti zamijenjeni za nešto drugo, niti se izvanslikovna stvarnost na njih na bilo koji način odnosi”.<sup>236</sup> Utemeljenje njihove apsolutnosti Purgar elaborira u svojim dvanaest teza koje temelji na semiotici Charlesa Sandersa Piercea i Winfrieda Nötha.<sup>237</sup>

„Poznato je da slike imaju vlastitu snagu i vlastiti smisao”<sup>238</sup>, piše Boehm. Teza od koje švicarski povjesničar umjetnosti polazi je da slike posjeduju svoju vlastitu logiku koja pripada samo njima, a ta logika podrazumijeva konzistentno oblikovanje smisla uz pomoć primarno slikovnih sredstava koji se realizira prilikom opažaja.<sup>239</sup> Kako bi se logika slike uspjela shvatiti, Boehm smatra nužnim shvatiti pojam ikoničkoga koji pak počiva na fenomenu diferencije, odnosno razlike od nečega drugoga što nema obilježje ikoničkoga. U temelju ikoničkoga leži također i ideja o odsutnosti što nas opet vraća na promišljanje o temeljnom Derridinom pojmu *différance* kroz koji je francuski poststrukturalist kritički tumačio odnos između teksta i njegova značenja.<sup>240</sup> „Nijedna slika ne dolazi bez toga neotklonjivog odstupanja”, piše Boehm, „i nijedna ne stvara prisutnost bez neizbježne sjene odsutnoga”.<sup>241</sup> Slika realizira odsutno zahvajujući čovjekovoj moći imaginarnog promišljanja stvarnosti jer „bez raznolikosti, mnogoznačnosti, smislenoga ili viška vrijednosti ne može se doista razmišljati o slikama”<sup>242</sup> tako da slika postaje slikom tek kada ju se vidi, kada je viđena. Slika bez pogleda ne postoji, kao ni tekst bez čitatelja. Boehm ističe kako je upravo paleolitski

---

<sup>235</sup> Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije”, 385.

<sup>236</sup> *Isto*, 397.

<sup>237</sup> Detaljnu Purgarovu elaboraciju teza o meandru kao apsolutnoj slici vidjeti u: *Isto*, 396-401.

<sup>238</sup> Boehm, „S onu stranu jezika? Bilješke o logici slike”, 459.

<sup>239</sup> *Isto*.

<sup>240</sup> Derrida, J., *Pisanje i razlika*, BTC Šahimpašić, Zagreb 2007.

<sup>241</sup> Boehm, „S onu stranu jezika? Bilješke o logici slike”, 461.

<sup>242</sup> *Isto*, 466.

*homo pictor* bio prvi koji je otkrio snagu i moć slike budući da je uz pomoć nje uprisutnio ono što je bilo odsutno.

## 5. 9. Filozofske konture apstrakcije

Jeffrey Strayer pokušao je odrediti granice apstraktne umjetnosti, no budući da je problemu pristupio koristeći filozofsku metodologiju, shvatio je kako zadaća filozofije nije određivanje granica umjetničkim djelima, nego se prvenstveno treba baviti onime što je potrebno da bi se određeno umjetničko djelo stvorilo i shvatilo. Tako će zapisati: „Djelo čija je svrha utvrđivanje esencijalnih elementa potrebnih za stvaranje i razumijevanje umjetničkih djela, kao i za identificiranje osnovnih uvjeta kojima se ti elementi moraju prilagoditi te određenih neizbježnih činjenica koje se na njih odnose jest filozofsko, a ne umjetničko”.<sup>243</sup> S druge strane, djelo kojemu je cilj estetsko istraživanje minimalističkih principa koji se tiču subjekta i objekta svakako pripada području umjetnosti, a ne filozofije. Potrebno je stoga prepoznati razliku između ciljeva, sredstava, mogućnosti i predmeta ovih dviju disciplina u njihovom odnosu prema esencijalističkom istraživanju granica apstrakcije. Umjetnost je sposobna predstaviti stvari koje filozofija ne može, a isto tako filozofija može dati rezultate koje umjetnosti ne može proizvesti. Na tom se tragu Strayer zapitao jesu li granice apstrakcije već dostignute ili se i dalje može ići k stvaranju novih vrsta objekata ili proizvođenje objekata sastavljenih samo od bitnih elemenata. Na umu su mu dakako bila djela minimalističke i konceptualne umjetnosti koja su dovedena do razine neperceptivnosti. Minimalisti su, kao i konceptualisti, afirmacijom ideje i djela poistovjećenog s neperceptivnim objektom nastojali nadići granice tradicionalne percetivne apstrakcije otvarajući jedan novi horizont tumačenja objektnosti u umjetnosti koji je konačno doveo do ideje o dematerijaliziranom umjetničkom objektu kao konačnom stadiju misaone apstrakcije.

## 5. 10. „Posljednje slike” i kraj slikarstva

S pojavom aikoničke apstraktne slike, opravdano se postavilo pitanje o budućnosti slikarstva jer je bila narušena vrlo duga tradicija reprezentacijske vizualizacije stvarnosti. Problem „posljednjih slika” javio se u okrilju ruske avangarde čak puno prije no što ga je formulirao Clement Greenberg u svojim analizama modernističkoga slikarstva. Premda je

---

<sup>243</sup> Strayer, “Subjects and Objects: Art, Essentialism, and Abstraction”, 26.

Greenbergov esej *The Crisis of the Easel Picture* iz 1948. godine ostavio najviše traga na zapadnu kritiku i povijest umjetnosti kada je u pitanju promišljanje modernističkoga odnosa prema slici kao dvodimenzionalnoj površini, četvrt stoljeća ranije slična se promišljanja mogu naći u tekstu ruskog kritičara Nikolaia Tarabukina. Tarabukin je u Moskvi 1923. godine objavio knjigu *Od štafelaja do mašine* u kojoj se dotiče nekih od glavnih problema slike koji su kasnije bili i dio Greenbergovih preokupacija. Temeljna komponenta o kojoj Tarabukin piše je naglašavanje materijalne komponente slike, to jest isticanje boje, teksture, konstrukcije, materijala i drugih gradivnih komponenti slikarskoga prizora koje, prema Tarabukinu, dosljedno počinje afirmirati Cézanne.<sup>244</sup> Zvonko Maković u knjizi *Tabula rasa* navodi kako je prijelomi trenutak za rađanje „posljednje slike” bila moskovska izložba 5 x 5 = 25 održana u jesen 1921. godine. Petero je umjetnika<sup>245</sup> izazvalo veliko zanimanje, napose Tarabukina koji je mjesec dana po otvorenju izložbe održao predavanje *Posljednja slika je naslikana*. Povod je Tarabukinovu predavanju bio Rodčerkov monokrom *Čista crvena boja* (1921.) o kojoj je u spomenutoj knjizi objavljen dvije godine kasnije zapisao:

To je bilo maleno, gotovo kvadratično platno obojano isključivo jednom crvenom bojom. To je platno iznimno značajno za evoluciju umjetničkih oblika koju umjetnost doživljava posljednjih deset godina. Ono nije samo stupanj poslije kojega će uslijediti novi, već predstavlja posljednji i konačan korak na dugom putu, posljednju riječ poslije koje slika mora utihnuti, posljednju „sliku” koju je stvorio umjetnik. To platno rječito pokazuje da je slikarstvo kao predstavljачka umjetnost – a takvo je ono uvijek bilo – sebe ukinulo. Ako je Maljevičev „Crni kvadrat na bijeloj osnovici”, usprkos siromaštva svojeg umjetničkoga značenja, sadržavao neke slikarske ideje koje je umjetnik nazivao „ekonomija”, „peta dimenzija”, tada je Rodčerkovo platno, koje je ispražnjeno svih sadržaja, lišeno svakog značenja, glupi, slijepi zid.<sup>246</sup>

Nije samo Tarabukin u Rodčerkovim monokromima vidio primjere „posljednjih” štafelajnih slika i otvorio pitanje kraja slikarstva u tradicionalnom smislu. Svojih je zasluga za aktualizaciju ove teme bio svjestan i sam slikar. O monokromima *Čista crvena boja*, *Čista plava boja* i *Čista žuta boja* Rodčenko je zapisao: „Reducirao sam sliku do njezina logičkog kraja i izložio tri platna: crveno, plavo i žuto. Potvrdio sam: to je kraj slike. To su primarne

---

<sup>244</sup> Maković, Z., *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti. Posljednje slike, kraj slikarstva?*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2014.

<sup>245</sup> Aleksandra Ekster, Ljubov Popova, Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova i Aleksandr Vesnin.

<sup>246</sup> Tarabukin, N., „From the Easel to the Machine”, u: Francis Francina i Charles Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Harper & Row, New York 1986, 139.

boje. Svaka je ploha čista ploha i više neće biti predstavljanja”.<sup>247</sup> Dok je Maljevičev odnos prema kvadratima i križevima još uvijek bio ispunjen određenom simbolikom i semantički nepročišćen do kraja, Rodčenkov je monokrom, kako ističe Maković, slika koja „u konvencionalnome smislu zadovoljava sve kriterije toga medija”.<sup>248</sup> Da Maljevičevi oblici nisu posve semantički prazni, pokazala je u svom tekstu *The Iconology of Malevich's Suprematist Crosses* Marie Gasper-Hulvat. Slikar je svoja djela smatrao suvremenim ikonama, no Gasper-Hulvat ističe kako oni to nisu jer im primarno nedostaje ljudska figura kao neophodan element utemeljenja ontološke esencije pravoslavne ikone. Međutim, Charlotte Douglas pretpostavlja da je njegovo korištenje forme križa svjesno kako bi se u misli ruskog pravoslavnog čovjeka potaknulo oblikovanje „osjećaja arhetipske bezvremenosti”.<sup>249</sup> Maljevičeva se djela ustalilo promatrati kao primjere apstraktne umjetnosti unatoč tome što je u njih utkan određeni oblik simboličkoga diskursa te se koristi tematika križa tako da se u povijesti umjetnosti interpretacija njegovih djela opirala ikonološkoj prosudbi. Tome je pridonio sam Panofsky jer je iz svoje ikonološke teorije maknuo područje apstrakcije upozoravajući na ograničenja koja apstraktna umjetnička djela imaju u odnosu na konvencionalnu tematiku tradicionalnoga slikarstva. Gasper-Hulvat zaključuje kako je Maljevič nenamjerno u svojim djelima oblikovao simboliku koju je istovremeno nastojao nadići snagom vlastitoga umjetničkog izraza jer je umjetnost doživljavao kao duhovan i mističan put prema naprijed.<sup>250</sup> Kod Rodčenka je stvar mnogo simplificiranija jer se u njegovim monokromima ne nalaze ni natruhe simboličkoga, nego usmjerenost vizualnoga isključivo prema fizičkim komponentama plohe. S Rodčenkovim je nastojanjima ovakav oblik promišljanja slike na neko vrijeme bio posve zanemaren, a u to ga se vrijeme u zapadnoj umjetnosti koja je dvadesetih godina počela oživljavati razne oblike realizma i klasicizma uopće nije moglo vidjeti unutar umjetnosti. No, nešto više od četvrt stoljeća kasnije, zapadnjačka se umjetnost u, doduše posve drugačijim okolnostima, iznova vratila ovom poglavlju. Pedesetih se godina u okrilju relativno uskog njujorškoga slikarskog miljea ponovno afirmiralo pitanje monokromatskoga slikarstva razvijenog na ideji redukcije,

---

<sup>247</sup> Buchloch H. D., B., “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”, *October* 37, ljeto 1986, 44.

<sup>248</sup> Maković, *Tabula rasa*, 20.

<sup>249</sup> Gasper-Hulvat, M., “The Iconology of Malevich's Suprematist Crosses”, u: Krešimir Purgar (ur.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 54. “(...) to produce in the native viewer the sensation of an archetypal timelessness”.

<sup>250</sup> *Isto*, 60.

minimalističkog pristupa, postslikarskih praksi, konceptualnoga slikarstva – te konačno – onog analitičkog.

Jedno od ključnih slikarskih imena u kontekstu reafirmacije monokromatskoga slikarstva zasigurno je ono Ada Reinhardta. Reinhardt već pedesetih godina počinje oblikovati cikluse monokromnih slika utemeljenih na vlastitom slikarskom кредu o kojem piše u eseju *On Art and Morality*. „Kontrola i racionalnost dijelovi su svakog morala (...) Kist mora biti nov, čist, plošan, ravan, širok jedan inč i čvrst (...) Boja bi trebala biti trajna, bez primjesa, miješana i čuvana u posudama (...) Vezivo bi trebalo biti što je moguće bistrije i čistije (...) Lijep umjetnički atelje trebao bi imati nepropustan zastakljen krov, i biti 25 stopa širok i 30 stopa dug, s posebnim prostorom za skladištenje i sudoperom”.<sup>251</sup> Na kraju, krajnji rezultat tako strogog i jasnog pristupa radu su i Reinhardtove stroge slike za koje kaže: “Ja samo radim *posljednje slike* [op.a.] koje svatko može učiniti”. *Ultimate Paintings*, koje Reinhardt aktivno radi između 1960. i 1967. godine tvorne su slikarske realizacije umjetnikova promišljanja slikarskoga procesa i plohe. Čitav je ciklus temeljen na korištenju crne boje, odnosno ne-boje, s ciljem stvaranja bezbojnih djela, slika s kojih je i pojam boje odsutan. Upravo iz toga ga razloga Menna stavlja na začelje, to jest kao posljednju slikarsku figuru koja zaokružuje njegovu studiju o aikoničkoj analitičkoj liniji moderne umjetnosti. Menna piše kako Reinhardt „ide na graničko opažanje figure i pozadine, obje uronjene u crno i, prema tome, stiže do granice neopažajnosti. Ad Reinhardt pomjera slikarstvo s onoga što je osjetilno na ono što je apstraktno i pripada domeni, nalazeći, on također, jasno utvrđen termin pozivanja na Duchampa koji je postavio problem nadilaženja osjetilne ('od mrežnice oka') granice slikarstva”.<sup>252</sup> U težnji za stvaranjem posljednjih slika Reinhardt nije bio sam, nego je uza sebe imao niz modernističkih slikara koji su mu pomogli reaktivirati ideju konačne slike i fenomen kraja slikarstva.

Ideje i odluke modernističkih slikara poput Reinhardta duboko su bile obilježene i mišlju tada najznačajnijeg kritičara modernističke umjetnosti Clementa Greenberga. Njegov formalistički pristup uvelike je odredio i smjer tadašnjega slikarstva u kojem se slika tretirala kao objekt za sebe te u krajnje redukcijskom promišljanju pokazuje kako je „neumoljiva suština likovne umjetnosti sadržana u samo dvije konvencije: plošnost i uokviravanje plošnosti”.<sup>253</sup> Ploha slike dobiva puno veću važnost no što ju je imala ranije. Ona nije više

---

<sup>251</sup> Rose, B., *Artas Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Viking Press, New York 1975, 153.

<sup>252</sup> Menna, *Analitička linija moderne umjetnosti*, 139.

<sup>253</sup> Greenberg, C., “After Abstract Expressionism”, u: John O'Brian (ur.), *Collected Essays and Criticism, vol. 4., Modernism with a Vengeance 1957 – 1969*, The University of Chicago Press, Chicago 1993, 131.

samo podloga, nego je i dio sadržaja i semantike umjetničkoga rada. O dubljim implikacijama ove pojave Nadja Gnamuš piše:

Na taj način reduksijske tendencije ustvari konkretiziraju epistemološki temelj slikarstva i predlažu *konceptualizaciju* slikarstva, u kojem se ideja *što* je slika unutar okvira rješavaju i koje su njene granice unutar okvira rješavaju u programskoj afirmaciji površine slike. Fokusiranje na frontalnost i dvodimenzionalnost podloge slike, borba protiv svih oblika iluzionizma, postaje simptomatična. U slikarstvu šezdesetih, sadržaj se najčešće izražavao kroz analizu medija i dekonstrukciju autoreferentnih svojstva slike. Taj pristup usvojili su potpuno različiti umjetnici kao što su, Frank Stella, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Brice Marden, Jo Baer i drugi. U toj samokritici koja je definirala bit slikarstva slika je dovedena do ruba, gurnuta je do krajnjih granica razotkrivanjem njene materijalne osnove s jedne strane, a istodobno je s druge strane najavljena njena skora smrt.<sup>254</sup>

Međutim, Gnamuš je svjesna kako je problem posljednjih slika i kraja slikarstva puno dublji te da ga je nemoguće riješiti samo na području slikarske prakse ili samo u domeni teorije umjetnosti i estetike. U tekstu pisanom za zbornik *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije* autorica koristi primjer Kniferovih meandara kako bi pojasnila neke od neodrečenosti povezanih s posljednjim slikama. Gnamuš smatra da je pitanje posljednje slike prije svega ontološko pitanje jer se direktno tiče njezina bivanja. Premda su umjetnici „posljednjih slika” s platna odstranjivali svaku sadržajnu i semantičku komponentu, oni su i dalje slikali slike u doslovnom smislu te riječi. Inzistirajući na negacijskom diskursu prema slici, članovi grupe BMPT u *Statement*-u kažu: „Mi nismo slikari”.<sup>255</sup> Reinhardt sliku također definira nižući uz nju različite negacije pišući da je ona „nepredmetna, neprikazivačka, nefiguracijska, neslikovna, neekspresionistička, nesubjektivna”.<sup>256</sup> Činjenica je da negacijski odnos prema slici nije ukinuo sliku, kao što nije doveo ni do kraja slikarstva. Najdalekosežnije posljedice ovoga procesa ostvarene su u okviru konceptualnoga i analitičkog slikarstva premda i u tom slučaju slika nije izgubila svoj ontološki temelj, dok je – štoviše – njezina epistemološka dimenzija postala dominantnijom u odnosu na prijašnje pokušaje destrukcije tradicionalne slike. U tom kontekstu, pisat će Gnamuš, ni Kniferovi meandri u okviru ideje o posljednjim ili – kako ih je on nazivao – antislikama iz vida nisu izgubili pojam klasične slike kao svojevrsne paradigme koju se, doduše, u dadaističkom *anti-*

<sup>254</sup> Gnamuš, N., „Modernistička etika slike. Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 58-59.

<sup>255</sup> Buren, D.; Mosset, O.; Parmentier, M.; Toroni, N., „Statement“, u: Charles Harrison i Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 1990: An Antology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford/Cambridge 1993, 850.

<sup>256</sup> Reinhardt, A., „Art as Art”, *Art International* 6, no. 10, (1962).



raspoloženju napada. Kniferova „antislika ne predstavlja *posljednju* sliku već jednu ideju slikarstva kao iznutra motiviranog procesa, koji postoji i pojavljuje se iznova bez stilističkog progresa i evolucije u kojoj su kronologija i razvoj nevažni”<sup>257</sup>, a naglasak dobiva koncept koji se nameće nad zanatsko slikarsko umijeće.

Kniferova antislika u okviru modernističke poetike nameće se prije svega kao koncept, ideja koja simbiotski živi na paradigmi klasične slike jer bez nje ne može postojati. Katarina Rukavina se u *Antisllici kao konceptu* u više navrata poziva na Dantoa i njegov stav prema slikovnoj reprezentaciji. Reprezentacija prema njegovu mišljenju treba nešto učiniti prisutnim, ali i ukazati na fenomen odsutnosti. Greenbergova modernistička teorija slike na Kantovu tragu afirmira pojam autonomije slike koja je određena isključivo estetičkim užitkom. Nulti stupanj reprezentacije ne označava negaciju slike, nego afirmaciju njezine čistoće i medijske autonomnosti.<sup>258</sup> Greenberg kao preduvjete za ostvarivanje te čistoće navodi plošnost i dvodimenzionalnost jer su te komponente svojstvene isključivo slici kao mediju. Vrhuncem ranog modernizma stoga smatra Maljevičeva djela koja nemaju ilustrativnu namjeru te nisu u službi nečega izvan sebe samoga. Oslobođenje od referencije, odmak od reprezentacije te davanje autonomije znaku u odnosu na narativ, dovelo je do snažne afirmacije apstraktne slike jer je posjedovala nešto samo sebi svojestveno što je nije povezivalo ni s kojim drugim medijem. „Posljednja” slika mogla bi se smatrati, dakle, slikom u svom najčišćem obliku, slikom u kojoj se nalazi odraz Ideje te “emanacija njezine čiste ontološke biti”.<sup>259</sup>

Pojam antislike ne znači ukidanje slikarstva i slike u tradicionalnom smislu – što se dosljedno, ali ipak neuspješno nastojalo učiniti u okrilju konceptualne umjetnosti – nego da je problematika kraja slike dovela do intenzivnijeg promišljanja o prirodi samoga medija. Veliki dio slikarstva u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća nalazi se na razmeđu visokomodernističkog i neoavangardističkog shvaćanja. Modernistički se aspekt u Greenbergovu i Friedovu stilu poziva na sliku kao autonoman estetski objekt koji je plošan, dvodimenzionalan i antiiluzionistički, a predstavljaju ga djela umjetnika poput Franka Stelle. Neoavangardistički se aspekt može smatrati prethodnicom minimalizma i konceptualizma koji su bili utemeljeni na kritici grinbergovskih ideja o estetiziranom modernizmu, a kao istaknuti se predstavnici ove linije mogu navesti Carla Andrea i Donalda Judda. Njegovo poimanje promjena u svijetu umjetnosti šezdesetih godina temelji se na tezi da upravo tada dolazi do

---

<sup>257</sup>*Isto*, 64.

<sup>258</sup> Rukavina, K., „Antislika kao koncept. Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 145-146.

<sup>259</sup>*Isto*, 157.

promjene paradigme i prijelaza iz visokoga modernizma u suvremenost. U prilog vlastitoga stava Dedić se poziva na Jacquesa Rancièrea i njegovu tezu o krizi „estetičkoga režima umjetnosti”. Pojavom minimalizma dolazi do situacije u kojoj umjetnički predmet prestaje biti nužno i estetski pa može biti zamijenjen i običnim svakodnevnim predmetom. Estetski segment, dakle, biva nadomješten društvenim, a “estetski” režim umjetnosti zamjenjuje onaj „etički”.<sup>260</sup> Visokomodernistički je pristup razumijevanju prirode slike i njezina nastanka te funkcije koju ona ima u okvirima globalne suvremenosti, doveo epohu štafelajnog slikarstva kao autonomne ekspresivne prakse do svog kraja. Presudan je u tome bio prijelaz načinjen u minimalističko-konceptualističkoj praksi i koji je stvorio uvjete u kojima je bilo moguće u saržajnom smislu napraviti paradigmatički zaokret od umjetničkog predmeta kao estetskog objekta prema umjetničkom predmetu kao društvenom faktoru. To, međutim, ne znači da je cjelokupna umjetnička praksa nakon šezdesetih skrenula u domenu društvenog, nego da je taj paradigmatički okvir postao teorijski relevantniji od onoga koji je uključivao estetički segment. U tom kontekstu su i slikari težili stvoriti „autentičniju” sliku od one teatralne koja je dominirala za vrijeme „estetičkoga režima”. Analitičko se slikarstvo tada pokazalo kao idealan recept za afirmaciju klasične slike u „etičkom režimu”. To se slikarstvo nije više odnosilo na stvaranje slike kao slike tradicionalnoga slikarstva već je proces slikanja postao autorefleksivan i metaslikovni čin unutar kojega se provodilo preispitivanje slikarstva kao društvene institucije (primjerici u slikarstvu Borisa Demura), a fokus se prebacio od slike po sebi na proceduralni put dolaska do slike kao rezultata procesa slikanja. Analitički umjetnici tako više nisu radili sa slikom i slikarstvom, već s konceptima slike i slikarstva što je rezultiralo činjenicom da je njihov umjetnički rad postajao oblik jezika, filozofske rasprave ili teorijskog istraživanja. Drugim riječima, estetika je ustupila mjesto jednoj teorijski utemeljenoj diskurzivnoj razini. Vidljivo je, dakle, kako je u promišljanju i pisanju o analitičkom procesu istraživanja slike primarna metapikturalna dimenzija budući da su analitičke slike u najdosljednijem smislu slike o slikama, a ne tekstovi o slikama tako da je i diskurs u koji se analitičko slikarstvo uvlači metaslikovni diskurs. Međutim, izraz metaslikovni u ovome kontekstu treba razlikovati od onoga kako ga koristi u svojim analizama W. J. T. Mitchell, no o tome će razlikovanju detaljnije biti pisano u posljednjem dijelu disertacije posvećenom analizi metaslikovnog utemeljenja analitičkoga slikarstva kao izraza metapikturalnih elemenata slikovne ikoničnosti kroz praksu tradicionalnoga slikanja.

---

<sup>260</sup>*Isto*, 87-88.

## 6. Od minimalizma do konceptualnoga slikarstva

### 6. 1. Od objekta prema konceptu

Zamor se visokomodernističkim apstraktnim ekspresionizmom u pedesetim godina nazirao u pokušajima umjetnika da umjetničko djelo sve više približe pojmu objekta. Između 1947. i 1954. godine američkom je umjetnošću vladalo akcijsko slikarstvo čiji je najvažniji zagovornik među kritičarima bio Harold Rosenberg. Sve elemente takvoga slikarstva, odnosno apstraktnog ekspresionizma ponajbolje u svom opusu prikazuje Jackson Pollock. Uz njega važni su bili i Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko i niz drugih slikara kod kojih je u tom razdoblju semantička snaga ekspresije vlastite unutrašnje snage te geste i dalje imala presudnu ulogu. Međutim, vrlo se brzo spomenuti kružok počinje osipati tako da se Meyer Shapiro Rothka vrlo brzo izdvaja od ostalih, a Hjørvardur Harvard Aranson ga naziva „apstraktnim imažinistom” [Abstract Imaginist]. Nasuprot apstraktnom ekspresionizmu u Europi se javlja pokret utemeljen na geometriji te oslonjen na tradiciju konstruktivizma i neoplasticizma koji je i u SAD-u pronašao svoje pobornike poput Leona Smitha, Ellsworth Kelly i Ada Reinhardta čija se zajednička izložba otvorila u Betty Person Gallery. Uz njih se kasnije pojavljuju Alexander Liberman, Agnes Martin i Sidney Wolfson čija djela kalifornijski kritičar Jules Langsner naziva „hard-edge” slikarstvom.

Ready made je pružao sigurno tradicijsko uporište za takav pokušaj, no bilo je potrebno i lingvistički odrediti što bi takav drugačiji predmet bio kada već nije posve uklopljen u uobičajenu definiciju umjetničkog djela. Novi je odnos prema umjetničkom artefaktu bio uvjetovan njegovom objektnošću više nego li artistskim potencijalom koji je svojom vizualnom pojavnošću nosio sa sobom. O povojima onoga što kasnije nazivamo minimalističkom umjetnošću dominiraju umjetnički stavovi uz pomoć kojih su umjetnici legitimirali oblike koje su u tadašnjoj umjetničkoj praksi formirali. Do današnjih se dana fenomen minimalizma povezuje s nealuzivnom i doslovnom materijalnošću umjetničkog objekta koju je svojom praksom predstavljao Donald Judd te fenomenološkim tumačenjem objektnosti u tezama Roberta Morrisa. Judd i Morris stoje stoga na početku svake ozbiljnije analize minimalističke umjetnosti. U vremenu minimalističkih istraživanja još se uvijek ne govori o mogućnostima neobjektne umjetnosti premda se već tada pretpostavlja kako se

potencijalna nepredmetnost<sup>261</sup> vizualnoga artefakta temelji na činjenici da uz vizualne postoje i drugi čimbenici likovnoga djela koji promatraču mogu pružiti snažne estetske doživljaje neovisno o reprezentacijskim čimbenicima – štoviše, mogu ih pružiti čak i u njihovoj potpunoj odsutnosti. Suvremena je estetika prevrednovala stvar, umjetnički predmet, počevši ju gledati isključivo kao predmet estetskoga diskursa<sup>262</sup> ili teorije.<sup>263</sup>

Apstraktna umjetnost nakon Drugog svjetskog rata bila je obilježena čišćenjem od metafizičkoga sadržaja dajući prvenstvo vizualnim efektima same umjetnosti. Opskurno i ono što bi se moglo povezati s frejdovskim *unheimlich* zamjenjeno je konkretnim, jasno naznačenim i lišenim nepotrebne iluzije. Izmjenjeni je odnos prema vizualnom prikazu apstrakciju učinio esencijalnijom brišući iz nje raznovrsne asocijacije, no to ju je s druge strane učinilo statičnijom i njemijom.<sup>264</sup> Iz tako shvaćenog esencijalnog odnosa prema (apstraktnom) umjetničkom djelu mogli su se razviti temelji za oblikovanje linije minimalne umjetnosti, odnosno minimalizma koji se već pedesetih godina na njujorškoj likovnoj sceni počinje širiti i zauzimati prostor dominancije. U minimalizmu su se umjetnost i objektnost pobrkali te se naglasak stavio na samoidentitet fizičkoga, a „svođenje umjetničkog djela na njegov fizički identitet svodi ga na identitet njegovoga medija”.<sup>265</sup> Na taj se način reprezentacijski element figurativne umjetnosti isključuje dovodeći objekt do „fizičkog transcendentalizma” o kojem govori kipar Umberto Boccioni.

Genezu prvih strukturiranih razmatranja fenomena minimalističke umjetnosti donose dvije izložbe održane 1966. godine. Riječ je o izložbama *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*<sup>266</sup> kustosa Kynastona McShinea postavljenoj u njujorškom Jewish Museum od travnja do lipnja te *Systematic Painting* kustosa u Solomon R. Guggenheim Museum gdje je izložba bila predstavljena publici od rujna do studenog. Promjene u senzibilitetu vidljive su već i nekoliko godina ranije što je bio pokazatelj promjena koje će iznjedrili drugačiji ukus tadašnje njujorške publike. U The Jewish Museum 1963. godine otvorena je izložba kustosa Bena Hellera pod nazivom *Toward a New*

---

<sup>261</sup> Mieczyslaw Wallis se za utemeljenje izraza „nepredmetna umjetnost” [non-objective art] poziva na knjigu Kazimira Maljeviča koja je u njemačkom prijevodu nosila naziv *Die gegenstandslose Welt* objavljenju 1927. godine. Wallis, *The Origin and Foundations of Non-Objective Painting*, 67.

<sup>262</sup> Umberto E., *Povijest ljepote*, Hena com, Zagreb 2004, 402.- 405.

<sup>263</sup> Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, 191.

<sup>264</sup> Kuspit, D., “Authoritarian Abstraction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977) 1, 26.

<sup>265</sup> *Isto*, 26.

<sup>266</sup> Isti je muzej 2014. godine napravio reizdanje ove izložbe pod nazivom *Other Primary Sculptures*. Uz zapadne umjetnike, na ovoj su izložbi uključeni oni iz Azije, Latinske Amerike, Afrike, Istočne Europe i s Bliskoga istoka, a izložene su njihove skulpture nastale šezdesetih godina prošloga stoljeća. Ovim je činom napravljena izložbena alternativa izvornoj izložbi iz 1966. s ciljem davanja šire umjetničke slike toga vremena te s tendencijom predstavljanja umjetničkih djela utemeljenih na promišljanju temeljnih oblika i struktura.

*Apstraction*. Godinu dana kasnije Clement Greenberg priređuje izložbu *Post Painterly Abstraction* u Country Museum of Art u Los Angelesu. Iste 1964. godine u The Hudson River Museum predstavlja se 8 *Young Artist* među kojima su bili Robert Barry i Robert Huot. Da je umjetnička javnost inzistirala na ovakvom doživljaju tadašnje američke umjetnosti pokazuje i angažman Kennetha Noland na Venecijanskom bijenalu koji je 1964. dobio pola izložbenoga paviljona, a već iduće godine priređena mu je retrospektiva u The Jewish Museumu. U Washington Gallery of Modern Art otvorena je 1965. godine izložba *The Washington Color Painting* što je bio još jedan pokazatelj da se interes javnosti s apstraktnog ekspresionizma pomaknuo prema drugom obliku apstrakcije kojoj je teorijske temelje već od sredine četrdesetih pripremao Clement Greenberg. Kroz postslikarsku apstrakciju, napuštena je ekspresivna linija apstrakcije za što je Greenberg utemeljenje pronašao i u Wölfflinovoj teoriji o cikličkoj izmjeni slikarskog i linearnog stila pri čemu je slikarski apstraktni ekspresionizam ustupio mjesto novim linearnim tendencijama.

Analizi preduvjeta razvoja minimalističke umjetnosti poželjno je pristupiti kroz okvir esencijalizma, prije svega onog estetičkog. Esencijalistička se filozofija fokusirala na estetsko istraživanje minimalističkih principa koji nisu vezani isključivo uz opazajnu dimenziju umjetničkoga djela. Filozofski je pristup posve drugačiji od umjetničkoga te koristi različite metode i načine istraživanja. Esencijalističko istraživanje apstrakcije utemeljeno je na estetici, a estetika esencijalizma nije ograničena samo na opazajno, nego u jednakoj mjeru koristi ideje i pojmove. Filozofija može samo navesti pretpostavke od kojih polazi esencijalistička apstrakcija, no ne može proizvesti djela u kojima su granice apstrakcije esencijalno identificirane.<sup>267</sup> Modernizam utemeljen na greenbergijanskim idejama „kritike iznutra” i zaokupljene samoanalizom intrinzičnih obilježja fokusirao se na istraživanje komponenti svake umjetničke grane, dok se esencijalizam bavio karakteristikama, uvjetima i odnosima subjekta i objekta koji su osnova za analizu identifikacije umjetničkih djela s objektima općenito te su kao takvi potrebni za razumijevanje s kojim se objektima umjetnička djela trebaju identificirati. Esencijalizam se od modernizma u umjetničkom smislu razlikuje po opsegu interesa te u propitivanju prirode objekta i njegovog odnosa prema subjektu. Taj je odnos do bazične razine doveden unutar minimalističkoga pristupa umjetničkoj strukturi.

---

<sup>267</sup> Strayer, “Subjects and Objects: Art, Essentialism, and Abstraction”, 29.

## 6. 2. Minimalistička umjetnost i redukcijske tendencije

Minimalističke su se tendencije unutar američke umjetnosti počele javljati krajem pedesetih godina, dok su šezdesete bile s njima snažno obilježene. Ovaj je pravac proistekao iz iskustava neokonstruktivizma i neoplasticizma te različitih inačica apstraktne geometrijske umjetnosti. Budući da se vrlo brzo u ranim šezdesetima javila i konceptualna umjetnost, prožimanje je ovih pravaca bila logična posljednica njihovih sukladnih i sličnih stremljenja. Odnos minimalizma i konceptualne umjetnosti vrlo je složen i slojevit tako da će se u narednom dijelu ovoga rada više pažnje posvetiti upravo konceptualnoj umjetnosti. Minimalna umjetnost ili minimalizam samo je jedan od naziva koji se vezuju uz ovaj segment umjetničke produkcije. Uz njih se mogu spomenuti nazivi poput primarne strukture, doslovna umjetnost, umjetnost sustava, reduktivna umjetnost, serijalna umjetnost, objektna umjetnost, ABC umjetnost, specifični objekti i slično.<sup>268</sup> Prvi puta se termin *minimalna umjetnost* koristi u tekstu *Minimal Art* (1965.) Richarda Wollheima. Wollheim je u njemu tragao za minimalnim uvjetima koji su potrebni da bi se nešto moglo nazvati umjetničkim djelom i prihvatiti kao takvo. Pri svojoj se analizi oslanja na ideju ready madea Marcela Duchampa, ali i na Rauschenbergove neodadaističke i popartističke predmete te upravo u njima pronalazi koncepciju minimalnog. Djela minimalne umjetnosti opiru se granicama i autonomiji umjetničkih disciplina, ne radi se ni o slikama niti o skulpturama, njihova snaga ne prebiva u semantičkoj slojevitosti već u doslovnosti i relacijskim odnosima prema drugim objektima.

Minimalnom umjetošću kao umjetničkom pojavom, nazivaju se umjetničke prakse koje se bave izvođenjem objekata ili rasporeda objekata u prostoru (situacije, instalacije, ambijenti) koji naglašavaju primarne geometrijske oblike i odnose, a sam konkretan umjetnički rad je u ekspresivnom smislu realiziran na neutralan način. Reći da su djela minimalne umjetnosti neutralna u ekspresivnom smislu, znači ukazati na različitost od gestualne ekspresionističke stilske izražajnosti, a ne negirati njihovu vizualnu specifičnost, agresivnost, upečatljivost. Objekti i njihove relacije u prostoru i s okružujućim prostorom ne ekspliciraju objekt, relacije i prostor kao sustav prikazivanja, tj. ne prikazuju nešto drugo, već doslovno i tautološki pokazuju da objekt=objekt, konkretna materijalna površina=površina, materijal=materijal, relacija=relacija, prostor=prostor.<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art As Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004.

<sup>269</sup> Šuvaković, M. *Konceptualna umjetnost*, Orion art, Beograd 2012, 161.

Predmeti ili relacije između objekata nisu sami po sebi umjetnički objekti, nego ih umjetničkim čini koncepcija koja se otkriva u projektu strukturiranosti objekata ili relacija predmeta u prostoru. Na toj logici se zasnivaju brojna djela Carla Andrea, Dana Flavina, Donalda Judda ili Sola LeWitta iz toga razdoblja. Formalna je redukcija objekata u prvom redu proizlazila iz bavljenja geometrijskim oblicima i objektima koji izlaze iz područja strogo umjetničkog tako da se njihova vizualna pojava nekada znala svesti na nacrt, skicu, projekt, tekst i slično. Primarne su strukture na kojima se minimalizam temelji rezultat atomističkoga zahtjeva utemeljenog na logičkom atomizmu prema kojem se svijet može beskonačno dijeliti. Sukladno tome, umjetničko je djelo također svedivo na primarne elemente i njihovu strukturnu sastavljenost od osnovnih gradivnih čestica. Na teorijske obrasce minimalizma veliki je utjecaj imala Wittgensteinova filozofija. Njegova djela poput *Tractatus Logico-Philosophicus* i *Filozofijska istraživanja* su bila bitna referencija, no također treba uzeti u obzir kako su tumačenja odnosa između minimalne umjetnosti i Wittgensteinove filozofije vrlo različita. Barbara Rose piše: „Ako bilježnice Jaspera Johnsa izgledaju kao parodiranje Wittgensteina, onda Juddove i Morrisove skulpture često izgledaju kao ilustracije filozofovih propozicija”.<sup>270</sup> Jedna značajna dimenzija minimalističke umjetnosti odigrala je važnu ulogu u kasnijem razvoju konceptualizma, a onda i analitičkoga slikarstva, a to je drugostupanjska<sup>271</sup> problematizacija same umjetnosti, njezine prirode i koncepcija na kojima se oblikuje. Ona je osobito vidljiva u procesima vizualizacije primarno nevizualnih pojava poput teksta, matematičkih i logičkih formula i drugih nevizualnih fenomena koji su bivali preoblikovani u svoju vizualnu inačicu. Ista se stvar događala i s Wittgensteinovim propozicijama. Donald Kuspit u tekstu *Wittgensteinian Aspects of Minimal Art*<sup>272</sup> zaključuje kako je iz toga razloga u minimalizmu došlo do pretakanja iz filozofije u umjetnost i iz umjetnosti u filozofiju. Kuspit svoje teze temelji na Wittgensteinovom modelu autokritičnosti navodeći da autokritika u modernističkom slučaju usmjerava umjetničku aktivnost prema istraživanju samoga medija, minimalizam traži mogućnost da postane nešto različito od umjetnosti. Modernistički pristup predstavlja pozivanjem na Maneta kod kojega je slikarstvo „još bilo povezano s realnošću

---

<sup>270</sup> Rose, B., “ABC Art“, u: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art/A Critical Anthology*, E. P. Dutton&Co/INC, New York 1968, 291.

<sup>271</sup> „Drugostupanjska problematizacija minimalne umjetnosti, tj. pokretanje pitanja o prirodi umjetnosti, njejoj metodologiji i konceptualnim okvirima, tj. o smislu umjetničkog rada, naznačena je autorefleksivnim preispitivanjem procedura, koncepata i perceptivnih uvjeta vezanih za rad minimalne umjetnosti. Sve veći stupanj konceptualizacije i lingvističke formalizacije procedura vizualizacije i autorefleksivne drugostupanjske problematizacije vodio je k postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti“. Šuvaković, *Konceptulana umetnost*, 169-170.

<sup>272</sup> Kuspit, D., “Wittgensteinian Aspects of Minimal Art“, u: *The Critics is Artist: The Intentionality of Art, Contemporary American Art Critics (no. 2)*, UMI RESEARCH Press 1984, 243-252.

dosežući do nje, da upotrijebim Wittgensteinov termin. U minimalizmu, umjetnost više nije povezana s realnošću, više ne doseže do nje. Umjetnost je postala tautologija preokupirana autoidentitetom”.<sup>273</sup> Težnja utkana u minimalističku poetiku nije nova te ju se može pratiti od impresionističkoga vremena preko rane apstraktne umjetnosti Kandinskog te konstruktivizma i plasticizma. No, nov je način upotrebe temeljnih pojmova vizualnosti. Kuspit vezano za to piše:

Ambicija minimalizma nije nova. Onda datira od Seurata kao i od Kandinskog i De Stijla. Nov je, međutim, koncept konstituenata jezika. Dok su oni još prostor, površina, oblik, boja, itd., ne razmatraju se kao granični uvjeti, već kao sredstva. Konsekvencije proboja značenja su revolucionarne. One nadilaze semantički plan. Dok su u modernizmu ograničavajući uvjeti medija objekt njegovih radova, u minimalizmu preokupacija instrumentalizacijom slike indicira novi perfekcionizam. Wittgenstein se u *Tractatus Logico-Philosophicusu* „bavi uvjetima koji trebaju biti ispunjeni logički savršenim jezikom”, a u *Filozofskim istraživanjima* on postaje svjestan “mnogostrukosti sredstava u jeziku”, „mnogostrukosti jezičkih igara”. Kako se jezik razvija, logički savršen jezik postaje primitivniji što se postiže ograničavanjem broja pravila u umjetnosti-igri. Nastaje ekskluzivni jezik prije nego li jezik koji je forma života. Za kasnog Wittgensteina svi jezici-igre su životne forme, a za minimaliste, sve igre-slikarstva su primitivne savršenosti.<sup>274</sup>

Krajnje je idealizirana zamisao prema kojoj je slika savršeni jezik, odnosno slika shvaćena kao savršeni jezik utemeljena je na logičkom apsurdu što pokazuje i minimalistička umjetnost. Problem je minimalističke umjetnosti što inzistiranjem na logičkom savršenstvu umjetnosti odbacuje mogućnost da umjetnost postoji kao apstraktna analogija nekoj konkretnoj realnosti. Iz toga se može zaključiti kako minimalizam ne priznaje postojanje skrivene realnosti iza umjetničkog djela što ga čini semantički hladnim i jednoobraznim. Kuspit smatra da umjetnost i svijet trebaju korespondirati kroz imaginarnu rekreaciju svijeta u umjetničkom djelu. Međutim, minimalna umjetnost daje objekt koji se više ne percipira kao objekt u lancu povezivanja (umjetničkoga svijeta), nego ga se percipira kao konkretni objekt svijeta. Djela minimalne umjetnosti bolje se mogu identificirati s Wittgensteinovim terminom svijet, nego slika tako da Wittgensteinov stav da je svijet cjelokupnost činjenica može biti analogna ideji da je i djelo minimalne umjetnosti cjelokupnost činjenica, ali ne i slika cjelokupnosti ili fragmetarnosti istih tih činjenica kao što pretpostavlja starija teorija umjetnosti.

---

<sup>273</sup>Isto, 246.

<sup>274</sup>Isto, 247.



Odnosom minimalne umjetnosti i modernizma u svom se tekstu *Art and Objecthood* bavio teoretičar Michael Fried. On smatra kako je doslovnost minimalne umjetnosti u pitanje dovela mogućnost definicije umjetničkoga objekta što u modernizmu nije bio problem jer je modernizam inzistirao na definiranju granica i prirode medija. Narušavanjem stabilnosti medija poljuljale su se granice i specifičnosti umjetnosti same što je pokazalo da su „zahtjevi umjetnosti i uvjeti objektnosti u vrlo direktnom sukobu”.<sup>275</sup> Minimalizam je prešao granicu autonomije umjetničkoga objekta svodeći umjetničko djelo na situaciju i prekoračujući granice pojedinačnih medija. Konačni razvoj minimalističkoga otpora prema modernizmu javio se u dematerijalizaciji umjetničkog objekta čime je učinjena radikalna revizija umjetnosti započeta još s Duchampom. Međutim, odnos minimalizma i modernizma nije bio jednostavan jer ni sam modernizam nije bio unisoni pokret harmoničnih sukladnosti. Charles Harrison je pišući o djelovanju grupe Art&Language istaknuo da unatoč tome što se o modernizmu može govoriti kao o jedinstvenoj i konzistentnoj pojavi, unutar njega je moguće uočiti takozvana dva glasa modernizma. Prvi je glas obojan pretpostavkama greenbergijanskog reduktivističkog modernizma, dok je onaj drugi kritički usmjeren s naglašenim dekonstrukcijskim diskursom. Harrison piše:

Ali svatko tko bi pokušao stvoriti sveobuhvatnu sliku kulture modernizma sredinom šezdesetih godina, naišao bi na nekoherentnu priču jer je bilo i drugih imena koja su komplicirala situaciju ili čak bila u kontradikciji s tom maticom. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Ad Reinhardt i Frank Stella bili su među onim aktivnim umjetnicima pedesetih i ranih šezdesetih godina koji su istraživali i izlagali figuralni jezik diskontinuiteta, paradoksa i anomalije. Oni su umjetnici čija je praksa naizgled bila suprotna reduktivnoj logici Greenbergove modernističke teorije ili ju je pomjerala prema prirodnom kraju.<sup>276</sup>

Harrison navodi kako je odnos između dominantne i alternativnih linija u šezdesetima isprepleten tako da nije lako odrediti koji umjetnici pripadaju kojoj liniji i nije li dominantna linija intrinzično posjedovala subverzivnu komponentu ideološki bližu onim alternativnima. Jedan od smjerova koji su otvoreni unutar alternativnih linija modernizma vodio je prema konceptualnoj umjetnosti čije se početke s LeWittovim djelima može pratiti još od postminimalističkih i protokonceptualističkih pokušaja. Jasna granica između postminimalizma i protokonceptualizma zapravo ni ne postoji jer je Sol LeWitt unutar onoga

---

<sup>275</sup> Fried, M., “Art and Objecthood”, u: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art/A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co./INC, New York 1968, 125.

<sup>276</sup> Harrison, Ch., “Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten year”, u: *Art&Language – The Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels 1987, 6-7.

što se smješta u kategoriju postminimalizma provukao glavne teze konceptualne umjetnosti, kako kroz svoju umjetničku praksu tako i kroz teorijske tekstove poput *Odlomaka o konceptualnoj umjetnosti*<sup>277</sup> i *Stavova o konceptualnoj umjetnosti*<sup>278</sup>.

### 6. 3. Od minimalnog do konceptualnog u praksi umjetnika – Morris, Judd, LeWitt, Kosuth

Umjetnički je rad Roberta Morrisa oslonjen na neoavangardno podržavanje Duchampovih ideja na koje svjesno aludira u svojim djelima poput *Plus and Minus Box* (1961.), *Three Rulers* (1963.) ili *Swift Night Ruler* (1963.). Još se direktnije na Duchampa nadovezuje u djelima *Fontaine* (1963.) i *Wheels* (1963.) jasno se pozivajući na Duchampovu *Fontanu* (1917.) i *Bicycle Wheel* (1913.). Za razliku od ostalih minimalista, Morris nije toliko inzistirao na intrinzičnoj samokritici medija poput slike i skulpture, nego je više pažnje posvećivao njegovanju neoavangardističkog stava čemu je djelomično pridonosila i njegova formalna izobrazba. Vlastitu poetiku formulirao je u Bilješkama o skulpturi, a kroz istraživanja je došao i do fenomena antiforme zasnovane na korištenju nestabilnih materijala što je umjetničko djelo činilo fleksibilnim i fluidnim. Morrisova su istraživanja bila utemeljena na iskustvenom doživljaju fenomenologije skulpture koja je iz zone statičnosti počela prelaziti u sferu procesualnosti. Put od materijalne redukcije do procesualnoga pokazuje Morrisov pomak od umjetničkog djela kao objekta do umjetničkog objekta kao dematerijaliziranog (sada ne više isključivo vizualnog) fenomena.

Za razliku od Morrisa, Donald Judd nikada nije odlučio napustiti sferu objektnosti, ali je odustao od klasične upotrebe termina poput skulpture ili slike zalažući se za koncepciju *specifičnog objekta*. Judd u eseju *Specific Object* (1965.) polazi od činjenjice da se u ranim šezdestima dobar dio najboljih umjetničkih ostvarenja ne može podvesti ni pod sliku ni pod skulpturu.<sup>279</sup> S druge strane, u tada suvremenoj umjetničkoj produkciji nije bilo moguće naći oznake općeg stila, nešto što bi bilo uniformno i kao takvo predstavljalo jasnu dominantnu stilsku tendenciju. Jasno izražen individualizam čini srž Juddova umjetničkog pristupa, ali ne u romantičarskom smislu, nego u smislu prihvaćanja aktualnog stanja stvari u kojemu umjetnici stvaraju neopterećeni zadanim okvirima nekog općeg stila. Bitna karakteristika

---

<sup>277</sup> Tekst je objavljen u *Artforumu* 1967. godine i u njemu se prvi puta upotrebljava naziv *konceptualna umjetnost*.

<sup>278</sup> *Stavove o konceptualnoj umjetnosti* LeWitt je objavio u prvom broju časopisa *Art&Language* i u njima se snažno oslanja na ranije *Odlomke*.

<sup>279</sup> Judd, D., "Specific Object", u: *Complete Writings 1959-1975*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York, 1975., 181.

specifičnog objekta njegova je jednostavnost. Judd svojim djelima oduzima bilo kakvu transcendentalnu dimenziju te im uskraćuje kontemplativnu ili semantičku nadogradnju. Njemu nije bitno da se njegov rad percipira kao umjetnost ili nešto drugo, nego da ga promatrač doživi kao specifičan objekt koji je različit od bilo kojeg drugog objekta. Pitanje je li specifičan objekt umjetničko djelo ili ne, manje je važno. Na takvoj se postavci temelji suvremena teorija slike kakvu zastupa Gotfried Boehm ističući ikonički razliku ili ikonički kontrast kao osnovu za mogućnost razlikovanja slike i svega drugoga što slika nije.<sup>280</sup> Juddova pozicija može se analizirati i kroz estetički stav Morris Weitzza ili pak Richarda Wollheima. Weitz zastupa tezu da nije moguće odrediti definiciju umjetnosti, odnosno odrediti pojam koji bi opsegom obuhvatio sve ono što umjetnost jest. Pojam umjetnost nema svoju ontološku osnovu pa shodno tome pruža različite mogućnosti poopćavanja.<sup>281</sup> S druge strane Wollheim navodi kako je bitno obilježje umjetnosti intencionalnost te da „ako želimo nešto reći o umjetnosti, kako bismo bili sigurni da je to istinito, trebali bismo prihvatiti tvrdnju da je umjetnost intencionalna”.<sup>282</sup>

Zahtjev intencionalnosti (osobito ako je u pitanju intencionalnost umjetnika) u dosluhu je s tezama Arthura C. Dantoa i može ga se analizirati kroz Dantoove teze iz već spomenutoga eseja *The Artworld*. Osim samoga objekta, Judd kao važnu komponentu umjetničkoga djela navodi način prezentacije djela i okružje u kojemu se ono nalazi. O problemu fizičke prisutnosti objekta u ambijentu Judd piše u tekstu *Indefence of My Work*, a prostorima izlaganja bavi se u *On Instalation*. Prostor u kojemu je djelo izloženo, kaže Judd, od presudne je važnosti za djelo. U okviru vlastitoga promišljanja, umjetnik se negativno osveće na politiku umjetničkih institucija koje loše i kratkotrajno izlažu umjetnička djela. Judd u ovom tekstu zalazi na područje instutucionalne kritike navodeći da većina muzeja suvremene umjetnosti i njihovi kustosi „postoje zbog mene i još nekoliko umjetnika. Mi smo jedina aktivnost koju izvodi nizašto. Polovica zarađenoga novca odlazi trgovcima koji načešće traže više. Polovicu koju dobijem trošim na svoje radove i njihov postav te me još tri vlade i posrednik arogantski oporezuju”.<sup>283</sup> Takav odnos unutar umjetničkoga svijeta, međutim, nije pokolebao Judda da kontinuirano stvara nova djela, nego i da ih teorijski promišlja. Pri tome

---

<sup>280</sup> Ovih se problemom Boehm intenzivno bavi u tekstu „Povratak slika”. Boehm, *Povratak slika*, 3-23.

<sup>281</sup> Weitz, M., “The Role of Theory in Aesthetics”, u: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts/Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1987, 143-153.

<sup>282</sup> Wollheim, R., “The Work of Art as Object”, u: *On Art and Mind*, Cambridge/London, Harvard University Press 1983, 112.

<sup>283</sup> Judd, D., “In Defence of My Work”, u: *Complete Writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1987, 10.

su osobito važne njegove autorefleksivne rasprave u kojima se bavi temeljnim ideja i principima nastanka umjetničkih djela. Harrison ga upravo zbog toga aspekta njegove djelatnosti navodi kao važnog predstavnika kritičke linije modernizma u kojoj su ideje i umjetnički principi prethodili umjetničkom djelu, dok je u onoj dominantnoj liniji modernizma djelo prethodilo diskursu. Ipak, Juddova umjetnička produkcija pokazuje da se radi i o umjetniku kojemu je objekt važan i čini temelj njegova vizualnog doživljaja umjetničkoga svijeta.

Sola LeWitta se može svrstati među umjetnike kod kojih je minimalizam postepeno prelazio u konceptualnu umjetnost. Naznake napuštanja čistog jezika minimalizma zapazila je i teorijski razradila Lucy Lippard premda nikada nije koristila pojmove poput postminimalizam ili protokonceptualizma. Lippard je u jeziku minimalizma uočila tendenciju reduciranja oblika koja je vodila s onu stranu objektnosti. Takav se redukcionizam može smatrati i evolucijom minimalizma koji završava u dematerijalizaciji. Važnu teorijsku osnovu spomenutih kretanja dali su autori okupljeni oko časopisa *October* unutar čijih se rasprava o konceptualnoj umjetnosti velika pažnja posvećuje njezinim postminimalnim i protokonceptualnim aspektima. Transformacija logike grinbergovskog modernizma, kao i pojavljivanje graničnih primjera modernističke prakse i teorije pokazali su kako su umjetnici u šezdesetim godinama tragali za nekim oblikom logičkoga istraživanja protkanog otkrivanjem relacijskih točki i reda u aktualnom vizualnom algoritmu. Poput niza drugih teoretičara, Benjamin Buchloh je pokazao da je oblikovanje konceptualne umjetnosti započelo čitanjem minimalističkih poetika predstavljenima kroz skulpturu i sliku.<sup>284</sup> Umjetnici koji su sredinom šezdesetih započeli protokonceptualističku transformaciju minimalističkih načela bili su, tvrdi Buchloh, Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Morris i Ed Ruscha premda su njihova izvorišta prilično drugačija. Dok se čvrsti nastavak minimalizma uočava kod Bochnera i LeWitta, Morris se oslanja na minimalizam protkan dišanovskim neoavangardnim elementima, a Ruscha zalazi u sferu pop-arta i njegove konzumerističke ideologije. Uz navedena imena nedostavno bi bilo kada se ne bi naveli i Roberta Barrya, Dana Grahama, Douaglasa Hueblera, Josepha Kosuta ili Lawrencea Weinerja.

Sol LeWitt je bitnog traga ostavio na planu teorijskog i kritičkog razumijevanja konceptualne umjetnosti. On na tragu kasnih minimalističkih opservacija dolazi do zaključka da fizička opstojnost umjetničkoga objekta koji zauzima određeno mjesto u prostoru više ne

---

<sup>284</sup> Buchloh, H. D. B., "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)", u: *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Pariz 1990, 42.

mora biti uvjet definicije umjetničkog objekta kao takvog. Na mjesto njegove objektivnosti stavlja se zamisao, projekt, metoda stvaranja rada koja proizlazi iz ideje ili koncepcije. „Vrstu umjetnosti kojom se bavim”, piše LeWitt, „označio bih kao konceptualnu umjetnost. U konceptualnoj umjetnosti ideja ili koncepcija najvažniji je aspekt djela. Kada neki umjetnik upotrebljava konceptualni okvir umjetnosti to znači da su sve zamisli i rješenja prethodno izrađeni, a izvođenje je čisto mehanička stvar”.<sup>285</sup> U ovim se LeWittovim nastojanjima uočava oslanjanje na tradiciju konstruktivističkoga pristupa radu, ali ističe i projektnost i industrijski karakter minimalne umjetnosti. Oslanjanje na geometrijsku strukturu kocke i njezinu modularnu varijetetnost, umjetnik ne nastoji provesti sintezu matematike i logike s umjetnošću. *Modularna podna struktura* (1966.) naglašava modularnu prirodu komada<sup>286</sup> od kojega se djelo gradi te ističe njegovu strukturu. U ovakvim je djelima LeWitt još duboko oslonjen na minimalističku poetiku zadržavajući elemente serijalnosti, modularnosti, baratanje primarnim formama geometrije lišenima ekspresivnoga naboja.

Važna razlika LeWittove pozicije u odnosu na, primjerice Greenbergovu, u tome je što Greenberg ističe da je umjetnost stvar iskustva, a ne principa, dok LeWitt naglašava kako je umjetnost upravo stvar principa, tiče se znanja te nastaje iz principa i znanja te doslovno pokazuje njihovu isprepletenost. U djelu *Četiri osnovne vrste pravih linija i sve njihove kombinacije u petnaest dijelova* (1969.) LeWitt razvija jednu procesualnu igru povlačenja linija u udređenim smjerovima – 1.) vertikalno, 2.) horizontalno, 3.) dijagonalno iz lijevoga u desni kut lista i 4.) iz desnoga u lijevi – te iz osnovnih poteza radi kombinaciju njihovih temeljnih suodnosa. Rastere njihovih kombinacija označava brojevima osnovnih tipova poput 12, 13, 123, 124, 134, 234, 1234 itd. navodeći u nazivima svakoga modula koji su od četiri temeljna modula prisutni. Već se u ovom radi vrlo dobro vidi prisutnost analitičkoga pristupa u kojemu nazivi pojedinih struktura sugeriraju vizualne reperkusije odabranih linija. LeWitt nikada nije odustao od osjetilne reprezentacije umjetničkoga djela kao što su to čini Kosut, Weiner, Huebler ili Barry te umjetnici okupljeni oko Art&Languagea. Osobito su mu važni bili crteži i skice kojima obiluju njegove knjige koje je intenzivno oblikovao između 1966. i 1977. godine. Između gotovo tridesetak knjiga nastalih u tome periodu, vidljivo je da umjetnik formu *art book*-a ne tretira kao klasični samizdat, nego je riječ o knjigama objavljivanima u visokotiražnim edicijama. Njegove su knjige nosile direktne informacije o

---

<sup>285</sup> Lewitt, S., „Odlomci o konceptualnoj umjetnosti“, *Student* 30 (1976), 10.

<sup>286</sup> Komad kao višedimenzionalna pojava objekta ili instalacije nije bitan zbog svojih materijalno-prostornih osjetilnih i ekspresivnih parametara, nego po načinu na koji je oblikovan i koncipiran kao struktura ili dio nekog šireg sustava.

njegovim koncepcijama i projektima te su bile poveznica između umjetnikovih zamisli te njihove vizualne pojavnosti predstavljene promatraču. Odmak od knjige kao sastavnog aspekta umjetničkoga djela LeWitt čini oblikujući neke svoje tekstove kao samostalna vizualno-umjetnička djela. Tekst se u LeWittovim radovima koristi na više načina. Ponekad je on samo vizualni predložak, nekada dio strukture i kojoj se iznosi iskaz koji čini glavni sadržaj rada, a može biti i perceptivno i značenjski uspoređan s onim vizualnim. Njegova knjiga *The Location of Lines* (1975.) oblikovana je tako da se tekstualno opisuje položaj svake linije koju je povukao na stranici knjige spajajući linije i objašnjenje njezina kretanja.

Na sličan način predstavlja svoje koncepte u knjizi *The Location of Straight, Not Straight & Broken Lines and All Their Combinations*.<sup>287</sup> Logika koju ovdje koristi nalik je onoj hrvatskog slikara Josipa Vaniše koji je u „Izložbi bez izložbe” (1962.) umjesto slika izložio njihove detaljne opise. Interesantno je zamjetiti kako se kod Sola LeWitta tekst kao diskurzivni element isprepleo s onim vizualnim spajajući se u jednu sinergijsku tautologiju. Taj je tautološki aspekt konceptualna osnova analitičkom pristupu slici koji će se kroz slikarski medij dosljedno predstaviti kroz djela Roberta Rymana, no nije na odmet istaknuti poveznicu između ovdje iznesenih konceptualnih elemenata LeWittova rada na kojima teorijski počiva cjelokupna slikarska praksa analitičkoga usmjerenja. To je razlog zbog kojega se nastoji ukazati na isprepletenost minimalističkih i konceptualnih umjetničkih strategija i njihovu presudnu ulogu u oblikovanju nečega iz čega će se analitičko slikarstvo izroditi i bez čega ono neće biti u širem kontekstu poetičkih kretanja posve razumljivo. LeWittu je medij uvijek bio važan u najmanju ruku kako bi prezentirao koncept koji ipak ima veću važnost od objekta. Za razliku od drugih predstavnika minimalne umjetnosti, LeWittu nije bio navažniji objekt, nego način na koji se kroz njega realizira koncept, ali je činjenica da objektost umjetničkoga djela nikada nije napustio.

Poput LeWitta, i u Kosuthovu se slučaju uočava tijesna povezanost teorije i umjetničke prakse. Više riječi o njegovim teorijskim određenjima konceptualne umjetnosti bit će u jednom od narednih poglavlja, a ovdje će se naglasak staviti na neke aspekte njegove umjetničke produkcije. Kosut je svjestan naslijeđa iz kojega je proizašao pa tako pišući za *Art&Language* 1970. godine tekst *Introduction Note by the American Editor* navodi tri tipa

---

<sup>287</sup> Lewitt, S., *The Location of Straight, Not Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, John Weber Gallery, New York 1976. U njoj kao jedan od primjera strategije koju koristi kaže: „Prava linija koja je jednaka polovici dužine polovice udaljenosti između centra strane i točke na polovici puta između srednje točke desnog ruba i gornjeg desnog ugla, nacrtana je u smjeru sredine lijevog ruba stranice iz točke koja je na pola puta između središta desnog ruba stranice knjige i gornjeg desnog ugla, a nalazi se na pola puta između centra stranice knjige i polovice desnog ruba stranice”.

američke umjetnosti – estetsku, reaktivnu i konceptualnu. Reaktivnu umjetnost prema njegovu mišljenju predstavljaju sve one tendencije postminimalističkoga predznaka koje su utemeljene na upotrebi različitih materijala i novih morfoloških mogućnosti koje su kroz šezdesete ušle u sferu vizualnih umjetnosti. Reaktivna je umjetnost označila odmak od ranijih formalističkih pristupa utemeljenih na osnovnim proceduralnim karakteristikama medija poput slikarstva i kiparstva, dok je reaktivna umjetnost tražila otvoreni prostor i slobodne proceduralne koncepcije. U sklopu toga otvorile su se mogućnosti za istraživački rad te odmak od klasičnih vizualnih segmenata djela prema onim konceptualnim. Kroz Kosutovu se praksu neprestano provlači ideja o umjetničkom djelu kao segmentu istraživanja, a ne kao o gotovom produktu. U tome je smislu za razumijevanje njegova ranog djelovanja važno uočavanje analitičke baze od koje kreće u realizaciju djela ranog konceptualizma. U okviru ovoga teksta njegovo je prvo razdoblje djelovanja važnije od kasnijeg jer u početku koristi analitički model izveden iz logičkoga pozitivizma i analitičke filozofije, dok je u kasnijem periodu fokus stavio na antropološki model utemeljen na neomarksističkoj filozofiji i tezama socijalne antropologije.

Prvo djelo koje je u svom opusu Kosuth smatrao konceptualnim je *Clear, Square, Glass, Leaning* (1965.) Četiri prozirna stakla prislonjena na zid i svako s ispisanom jednom riječi iz naslova pokazala su da Kosutov interes isprepliće diskurzivni tekst i nediskurzivni aspekt vizualnoga. *Čisto, kvadratno, staklo, prislonjeno* ispreplitalo je semantičku i objektivu komponentu djela razvivši čisti tautološki odnos. Tautologiju Kosuth preuzima od Wittgensteina. Nastavno na ranije spomenuto djelo, i ona poput *Neon Eletrical Light, English Glass Yellow Eight* (1965.) ili *Self-defined Object (Orange)* (1966.) propozicije su koje opisuju riječima ono što vizualno predstavljaju. U analizu Kosutova odnosa prema Wittgensteinu Purgar s pravom navodi jednu bitnu razliku između onoga o čemu govori austrijski filozof i umjetnosti Josepha Kosuta. Ideja koju Wittgenstein iznosi u svome *Tratatus-u* u kojoj kaže: „Iskaz je slika stvarnosti: jer ako razumijem iskaz, poznajem situaciju koju on predstavlja”.<sup>288</sup> Koliko god, međutim, želio izjednačiti područje jezika i slike, činjenica je da se Kosuth kao i svi ostali konceptualni umjetnici nikada nisu maknuli od vizualne dimenzije svoga djela. Čak i u najreduciranijem obliku, djelo konceptualne umjetnosti i dalje je u svojoj biti vizualno te svoje postojanje zahvaljuje percepciji.<sup>289</sup> S druge

---

<sup>288</sup> Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus (s uvodom Bertranda Russella)*, Moderna vremena, Zagreb 2003, 4.021.

<sup>289</sup> Purgar, K., „Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti. Kosut, Martek, Wittgenstein, Mitchell”, u: Mirela Ramljak Purgar (ur.), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, CVS, Zagreb 2021, 171.

pak strane, Kosuth nikada ne odustaje od slikarskog/umjetničkog poimanja slike, dok taj pojam u Wittgensteinovu značenju ima puno širi opseg. U djelima s neonskim cijevima, staklom i tekstom Kosuth je napravio pomak od minimalnog prema konceptualnom zadržavajući Juddov „specifični objekt” i dalje kao umjetničku osnovu koja nosi značenje, a samim time i definiciju umjetnosti. Amblematski značaj njegovog djela *Jedna i tri stolice* (1965.) pokazuje način tautološkog promišljanja utkanog u Kosuthovu poetičku logiku. Znak jednakosti stavljen između konkretnog objekta, fotografije i rječničke definicije nadilazi pojam redukcije i dematerijalizacije ostavljajući djelo u prostoru tradicionalne objektivnosti. Ovo nam djelo pokazuje da Kosuthov način shvaćanja umjetnosti morfologiju objekta doživljava kao usputnu i ne uvijek nužnu pojavu u procesu realizacije umjetničkoga artefakta. Nužan je samo koncept, a u njegovu se slučaju taj koncept konstruira na temelju lingvističkih obrazaca i pod direktnim diktatom filozofije jezika, odnosno Wittgensteinovog poimanja slike i njegove upotrebe u okviru „jezičnih igara”.

Već spomenute teze Krešimira Purgara ponovno vraćaju pitanje statusa slike u Kosuthovu slučaju na početak. On sliku povezuje prvenstveno „morfološkim osobinama slikarske slike (*painting*)” što ga u ontološkom doživljaju slike udaljava od Wittgensteina: „Dok se za Wittgensteina slika pojavljuje u kontinuiranom procesu imaginiranja i odslikavanja stvarnosti u umu (...), Kosuth sliku razumije kao specifičnu činjenicu koja se nalazi između materijalnih objekata na jednoj strani i njihovih intersemiotičkih pretvorbi na drugoj”.<sup>290</sup> Nastavak Kosuthovih istraživanja u okviru lingvističkih analiza i ontologije umjetničkog predmeta vidljiv je u seriji radova koje naziva *Istraživanja*. U njoj je praksu proizvodnja umjetničkih djela pomaknuo prema čistom istraživanju, a rezultati se toga procesa nisu izlagali kao uobičajena umjetnička djela, nego kao izložbe, eseji, oglasi u novinama, plakati, vizuali ili tekstovi na reklamnim panoima i slično. I u ovom je slučaju važan Wittgenstein jer Kosuth pojam istraživanja preuzima iz filozofova autorefleksivnog koncepta istraživanja filozofije pri čemu je rezultat istraživanja drugostupanjski u odnosu na prvotnu ideju predmeta koji je u fokusu istraživanja.

Kosuthova umjetnička praksa u drugoj polovici šezdesetih i u sedamdesetim je godinama određena kritičkim odnosom prema visokomodernističkom poimanju umjetničkog djela kao transcendentalne stvarnosti. Njega je prvenstveno zanimala mreža relacija u koje je djelo uklopljeno te unutar kojega stvara širi kontekst značenja koje nije tek produkt djela,

---

<sup>290</sup>*Isto.*



nego je uvjetovano kulturnim okvirom u kojem sudjeluje kako umjetnik tako i recipijenti koji su sudionici u gradbi značenja i definiranju njegove recepcije.

#### 6. 4. Konceptualna umjetnost kao odgovor na visoki modernizam

Na umjetničkim scenama Zapada početkom šezdesetih godina počeo je jačati otpor umjetnika prema modernističkim poetikama koje su zagovarale autonomiju umjetnosti lišavajući je u potpunosti političkog karaktera. Umjetnici radikalnih usmjerenja proizašlih iz iskustava povijesnih avangardi razvijaju otpor prema visokomodernističkom shvaćanju umjetnosti koji mistificira materijalne osnove nastanka umjetničkog djela. Tako shvaćenom pojmu umjetnosti trebalo je proširiti semantičke granice. Cilj *drugog glasa* modernizma, nastalog na marginama visokog modernizma, bila je dekonstrukcija hijerarhijski vertikalno uspostavljenih vrijednosti kulture hladnog rata i otkrivanje kulturne determiniranosti modernizma kao projekta. Do tada prihvaćeni pojam umjetnosti umjetnici su smatrali ograničenim pa su ga nastojali proširiti. Inzistiranjem visokog modernizma na isključivo estetskim kategorijama dolazilo je do sve očitijeg raskoraka između teorije, kritike i aktualne neoavangardne produkcije budući da se nova umjetnost više nije zasnivala samo na „osjetilno predočivim objektima”.<sup>291</sup>

Sredinom stoljeća došlo je do prijelaza s koncepcije „umjetnost kao djelo” na „umjetnost kao sustav” koji je dodatno određen kontekstom i upotrebom jezika te misaonim djelovanjem umjetnika. Izgubivši utemeljenje u svakom vladajućem poretku, umjetnici su, kao i tijekom cijelog prošlog stoljeća, „bili obavezni konstruirati svoj privatni sustav pravila, često uvodeći vlastiti rječnik i gramatiku kao osnovu osobnog i često kritičkog jezika”.<sup>292</sup> Kada su jezične propozicije zamijenile umjetnički objekt, polje se formalističke visokomodernističke grinbergijanske kritike našlo u ozbiljnim problemima jer rječnik koji se temeljio na „prevođenju vizualnih metafora, opisivanju osjećanja, formalnoj analizi harmonije, nije omogućavao pristup radovima konceptualne umjetnosti”.<sup>293</sup> Glavno je težište ranih djela konceptualnih umjetnika bilo stavljeno na jezičnu i značenjsku preobrazbu fizičkog umjetničkog objekta u određeni oblik tekstualne analize koja u svojim temeljima sadrži teorijsku refleksiju o umjetnosti. S pojavom konceptualne umjetnosti dolazi do posve

<sup>291</sup> Unterkofler, *Grupa 143: kritičko mišljenje na granicama konceptualne umjetnosti 1975. – 1980.*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 18.

<sup>292</sup> Alica Legg (ed.), *Sol LeWitt*, Museum of Modern Art, New York 1978, 18.

<sup>293</sup> Unterkofler, *Grupa 143: kritičko mišljenje na granicama konceptualne umjetnosti 1975. – 1980.*, 30.

drugačijeg shvaćanja statusa umjetnosti i umjetničkoga djela. Pokazuju se nedostatnima te odbacuju ili redefiniiraju tradicionalni povijesnoumjetnički temelji i pojmovi te se prihvaćaju nove strategije koje su prodirale iz područja koja nisu bila u interesu dotadašnje povijesti umjetnosti i likovne kritike.<sup>294</sup> Peter Osborne ističe kako konceptualna umjetnost nije bila samo još jedna u nizu posebnih vrsta umjetnosti sa svojim specifičnim obilježjima, nego je predstavljala „pokušaj temeljite redefinicije pojma umjetnosti kao takve”<sup>295</sup> jer se promjenio odnos umjetničkog djela prema onom vizualnom i estetskom. Promijene su zahvatile umjetnički sustav u cjelini. Brojne teorijske rasprave o statusu umjetnosti, njezinoj biti, značenju ili ulozi u društvu, pokušale su razjasniti i opravdati umjetnost u obliku u kojemu se ona do tada pojavljivala u galerijama i muzejima. Sve se češće postavljalo pitanje što obilježava kvalitetno umjetničko djelo. Ovo je pitanje ubrzo dobilo još radikalniju formu pa su se teoretičari i estetičari pitali što umjetnost uopće jest. Adekvatna su se rješenja nagomilanim problemima i nedoumicama pokušala naći unutar analitičke estetike osobito razvijene u anglosaksonskom intelektualnom krugu. Analitički su se filozofi oslanjali na teze Ludwiga Wittgensteina pomoću kojih su se nastojali kritički osvrnuti na klasičnu idealističku estetiku zapadne filozofije. Unutar analitičke estetike tražio se filozofski opravdan model mišljenja koji bi staru paradigmu estetičke teorije utemeljenu na idealističkim pojmovima ljepote sveo na antiesencijalistički model koji je Wittgenstein pronašao unutar teorije jezika i razradio u *Filozofijskim istraživanjima*. Time problem umjetnosti nije bio u potpunosti riješen jer se ubrzo uvidjelo kako ne postoje „neke esencijalne, osobite karakteristike umjetnosti, već upravo suprotno”.<sup>296</sup> Unutar analitičke estetike odustalo se od potrage za univerzalnom definicijom umjetnosti kako bi se prednost dala istraživanju metadiskurzivne analize uvjeta u kojima moguće definicije pojma umjetnosti nastaju. Uz zaslužne analitičke filozofe poput Teda Cohena, Georgea Dickiea ili Morrisa Weitzza, svojim se radom osobito istaknuo Arthur C. Danto.

Danto je postavio tezu kako umjetničko djelo ne čini samo objekt, nego je uz njega nužno dati interpretaciju koja značenjski iz njega proizlazi. Prateći aktualna kretanja u umjetnosti svoga doba, napose pojavu reaktualizacije dišanovskog ready madea, Warhola i pop arta, minimalizma te rane konceptualne umjetnosti, Danto u uvodu *Preobražaja*

---

<sup>294</sup> Buchloh, H. D. B., “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, Cambridge – London, 55, 1990, 105.

<sup>295</sup> Osborne, P., “Conceptual Art and/as Philosophy”, u: Michael Newman i Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London 1999, 48.

<sup>296</sup> Dedić, *Utopijskiprostori umetnosti i teorije posle 1960.*, 176.

*svakidašnjeg* u hegelijanskom duhu ističe kako je povijest umjetnosti došla do svog svršetka i to ne samo u onom obliku u kojem se promatrala u prijašnjim razdobljima, nego uopće: „Ona [povijest umjetnosti] se nije *zaustavila*, već je završila, u tom smislu što je prešla u neku vrstu svijesti o samoj sebi i pretvorila se, opet na neki način, u svoju vlastitu filozofiju...”<sup>297</sup> Njegova teza o svršetku povijesti umjetnosti ipak nije pesimistična kako se ponekad tumači na temelju tek letimičnog uvida u citirani tekst. Pozivajući se na Wittgensteinove teze, Danto se priklanja filozofovu mišljenju da se definiciju umjetnosti ne može formulirati jer nedostaju nužni i dovoljni uvjeti za definiciju, kao i kriteriji na koje bi se ona oslanjala. Dok su u prijašnjim razdobljima sva djela koja su željela dobiti status umjetnosti morala posjedovati jasno određena svojstva, s umjetnošću povijesnih avangardi to ne prestaje biti tako. Danto se stoga zalaže za tezu prema kojoj je pojam umjetničkog djela relacijski ističući time da nešto po svojim vizualnim svojstvima u isto vrijeme i može i ne mora biti umjetničkim djelom.

## 6. 5. Unutarnje logika svijeta umjetnosti

Problemom se integracije novih predmeta u svijet umjetnosti Danto opširno bavio u tekstu *The Artworld* pitajući se što čini razliku između običnih i umjetničkih predmeta te kakav mora biti kontekst u koji umjetnik djelo stavlja da bi ono moglo biti prepoznato kao umjetničko. Analizirajući prvo pitanje, Danto zaključuje kako se novi predmeti mogu integrirati u svijet umjetnosti proširivanjem samoga pojma pri čemu proširenje ne nastaje promjenom ukusa u nekom povijesnom trenutku, nego preispitivanjem i promjenom do tada važećih teorijskih obrazaca korištenih u procesu definiranja pojma umjetnosti. Nadalje, u pristupu kritici modernističkoga formalizma Danto u pitanje dovodi formalističku tezu kako umjetničko djelo određuje samo njegova materijalna pojavnost. On zaključuje da je uz nju potreban i teorijski okvir u koji je umjetničko djelo postavljeno jer da bi djelo „bilo prepoznato kao umjetnost potrebno je uvidjeti nešto što oko ne vidi – a to je atmosfera teorije umjetnosti, znanje povijesti umjetnost: jedan svijet umjetnost”.<sup>298</sup> Primjenjujući Dantoovu misao na Duchampove ready made objekte, može se postaviti pitanje jesu li oni uistinu umjetnička djela ili ne. Ako jesu, što je to što promatraču omogućava da ih tako shvati. Odgovor koji Danto daje na prethodno pitanje leži u *objašnjenju* ili *tumačenju*.

---

<sup>297</sup> Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, XVIII.

<sup>298</sup> Danto, Arthur C., “The Artworld”, u: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1987, 154-167.

Onoga trenutka kada se nešto počne smatrati umjetničkim djelom ono postaje predmet interpretacije. Ovoj činjenici djelo duguje svoje postojanje kao umjetničko djelo, a kada tvrdnja da je baš ono umjetničko djelo bude oborena, djelo ostaje bez interpretacije i postaje obična stvar. Interpretacija je u određenom smislu funkcija umjetničkog konteksta rada – ona znači nešto drugo u ovisnosti o svojoj povijesno-umjetničkoj lokaciji, prethodniku i sl. (...) Umjetnost postoji u atmosferi interpretacije te je umjetničko djelo na taj način pokretač interpretacije. Procijep između umjetnosti i realnosti nalik je procijepu između jezika i realnosti. Tome je tako dijelom zbog toga što je umjetnost oblik jezika jer ono nešto govori i zato pretpostavlja tijelo onih koji prenose i onih koji interpretiraju, odnosno definiraju što je moguće interpretirati kao objekt.<sup>299</sup>

Pojam umjetničkog djela, dakle, uvijek zahtijeva objašnjenje: „Neki predmet *p* dakle predstavlja umjetničko djelo samo ukoliko je podvrgnut tumačenju *T*, pri čemu je *T* neka vrsta funkcije koja *p* preobražava u djelo:  $T(p) = D[\text{jelo}]$ ”.<sup>300</sup> U navedenom se citatu čita kako predmet koji pretendira dobiti status umjetničkog artefakta ovisi o tumačenju jer ga se tek nakon toga može smjestiti u kategoriju umjetnosti. Je li uloga tumača ili interpretatora u tom slučaju posao povjesničara umjetnosti ili promatrača općenito? Na koga god pao rezultat ove odluke, neosporno je da potencijalni tumač mora raspolagati širokim znanjem iz povijesti umjetnosti. Ako je za tumačenje i razumijevanje umjetnosti uopće važno poznavanje teorije i povijesti umjetnosti, tada se naizgled pesimistična teza o konačnom kraju povijesti umjetnosti pokazuje neodrživom. To upravo tvrdi i sam Danto dodajući da umjetnički svijet ne može postojati bez teorije umjetnosti jer ona stvari iz njihove puke običnosti premješta u područje umjetnosti. Uz objašnjenje ili tumačenje Danto donosi još jedan kriterij koji će doprinijeti razlikovanju umjetničkog djela od običnog predmeta – *naslov*. Samo djela koja imaju ozbiljne ambicije postati umjetničkim imaju pravo nositi naslov jer u njemu leži temeljna ontološka razlika između onoga što je umjetničko i onoga što to nije. Naslov je uvijek puno više od naziva ili tek pukog imena stvari. Štoviše, on u pravilu inkorporira upute za tumačenje i čitanje djela koje ponekad promatraču ne moraju biti od velike pomoći, ali postojanje naziva uvijek kaže da je djelo *o nečemu* pa čak i ako je naslovljeno *Bez naziva*. S običnim je stvarima situacija obrnuta jer njima uvijek nedostaje ono *o čemu* govore.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Danto, Arthur C., “Artworks and Real Things”, u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin’s Press, New York 1979, 98-110.

<sup>300</sup> Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, 176-177.

<sup>301</sup> *Isto*, 3-4.

## 6. 6. Umjetnost i snaga performativnosti jezičnog iskaza

Za razliku od Dantoa, Ted Cohen pod umjetničkim djelom podrazumijeva sam čin proglašenja nekog djela umjetničkim. Da bi vlastitu tvrdnju i potkrijepio, poslužio se primjerom Duchampove *Fontane* iz 1917. godine. Cohen je uvjeren kako sam pisoar nije ono što čini Duchampovo djelo umjetničkim radom. Razlog zbog kojeg pisoar zaslužuje status umjetničkog djela jedino je čin njegova izlaganja. Danto se s ovakvim stavom nije složio jer je smatrao da Cohena pri tome ne zanimaju svojstva predmeta koja ga učine umjetničkim, nego su njegov interes samo uvjeti pod kojima nešto postaje umjetničkim djelom. Dantova je teza da će promatrač drugačije reagirati na svojstva umjetničkog djela ako zna da je ono što promatra baš umjetnički artefakt, a ne običan predmet.<sup>302</sup> S jedne strane Dantou treba dati za pravo jer kod promatrača činjenica da stoji pred predmetom koji je umjetničko djelo nesumnjivo proizvodi drugačiju osnovu za doživljaj i daljnju prosudbu djela. Za očekivati je da će se promatrač drugačije postaviti prema pisoaru vidi li ga u javnom toaletu ili u izložbenoj dvorani. Ukoliko se uzme u obzir da je pisoar bio postavljen kao umjetnički eksponat u prostoru galerije, utoliko je za očekivati da je publika mogla makar pretpostaviti da se radi o predmetu koji traži pažnju za sebe. No, ako se pridoda činjenica da je izloženi pisoar kasnije zagubljen (što dosta govori i o tome kakav je bio njegov status u tadašnjoj recepciji i samih muzejskih djelatnika), tada Cohen možda i nije promašio suštinu izlaganja *Fontane* jer je ovaj objekt samo zahvaljujući kontekstu institucionalnog okvira u kojem je izložen dobio, barem za vrijeme trajanja izložbe, status umjetničkog predmeta. Izlažući *Fontanu* Duchamp je izložio umjetničku ideju, a ne umjetnički artefakt. Tome u prilog ide činjenica da je pisoar nakon izložbe izgubljen te se umjesto njega mogao uzeti bilo koji drugi takav predmet jer nije bitan objekt sam po sebi, nego ideja izlagačkoga čina kojom Duchamp dokida razliku između umjetničkog i uporabnog predmeta.

U prilog Cohenovu razmišljaju ide i osvrt na suvremenu umjetnost Borisa Groysa. Groys zapaža da se većina suvremenih umjetničkih djela svojim vidljivim svojstvima ne izdvaja dovoljno iz vlastitog okružja pa ih je potrebno staviti u prostor koji je za to namijenjen – institucionalni prostor muzeja ili galerije. Status umjetničkog djela ovisi o kontekstu u kojem se nalazi i postojanje je tog konteksta nužno jer se u protivnom izloženi predmet uopće ne bi percipirao kao umjetnički.<sup>303</sup> Ova teza na određeni način pomiruje Dantoa i Cohena jer

---

<sup>302</sup> *Isto*, 132-133.

<sup>303</sup> Groys, B., *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, MSU, Zagreb 2006, 119 i 129.

se predmetu koji je izložen u muzeju, i k tomu nosi određeni naslov, pristupa opreznije budući da promatrač zna da se pred njim nalazi umjetnost (Danto), a to pak ne isključuje činjenicu da to djelo nije moglo nastati tek pukim proglašavanjem običnog predmeta umjetničkim djelom (Cohen).

Na Cohenovu je tragu i George Dickie. Svjestan činjenice da su unutar svijeta umjetnosti vrijednosti vrlo nestabilne, a granice tog svijeta silno rastezljive, Dickie dolazi do spoznaje kako se u ovaj svijet mogu uvesti i institucionalizirati čak i najradikalniji umjetnički eksperimenti. „Umjetničko je djelo u klasifikacijskom smislu (1) artefakt te (2) sklop pojavnosti kojima je potvrđen status kandidata za njegovo priznanje od strane osobe ili osoba koji djeluju u ime određene društvene institucije (svijeta umjetnosti)”<sup>304</sup>, pisat će Dickie. Da bi umjetničko djelo postalo dijelom institucionalnog sustava treba proći kroz četiri faze, a to su: djelovanje u ime institucije, potvrđivanje statusa, kandidaturu i priznanje. Umjetnik samim činom imenovanja predlaže određeni predmet ili akciju kao kandidata za ulazak u svijet umjetnosti, a potvrdu statusa kandidata može dati isključivo kvalificirani pripadnik svijeta umjetnosti. Umjetnost tako ne čine samo umjetnička djela, nego i čitav niz institucionalnih okvira (od muzeja, galerija, teoretičara, kritičara, povjesničara umjetnosti pa do same publike) u koje potencijalno umjetničko djelo mora biti uklopljeno da bi mu se potvrdio status na koji pretendira. Iz toga su razloga institucionalni kritički okviri iznimno važni za održavanje životnosti, ali i za stabilnost svijeta umjetnosti.

Morris Wietz pozivajući se na Wittgensteinovu koncepciju *jezičnih igara* umjetnost počinje smatrati *otvorenim konceptom*. Wietzova je polazišna točka kritika tzv. esencijalističkih teorija umjetnosti koje pokušavaju dati jednu univerzalnu definiciju pojma umjetnosti kao što su to svojevremeno činili i formalisti. Njegova je pretpostavka da su sve teorije umjetnosti unatoč tome što žele biti univerzalne nužno partikularne i nepotpune. Zbog nemogućnosti davanja odgovora na pitanje *Što je umjetnost?*, Weitz odbacuje mogućnost postavljanja tako formuliranog pitanja pa predlaže formulaciju kojom se pita: Kakva je vrsta koncepta 'umjetnost'? Kao što Wittgenstein piše da nije moguće dati jednu univerzalnu definiciju igre, tako nije moguće dati ni jednu univerzalnu definiciju umjetnosti. Različite pojedinačne igre, naime, nižu se ispod nadređenog pojma igre jer postoje određena preklapanja u njihovim pravilima koja omogućavaju da se svaka pojedinačna igra stavi pod isti pojam. Isto se događa i s pojedinačnim umjetničkim djelima koja se slažu ispod

---

<sup>304</sup> Dickie, G., "What is Art?: An Institutional Analysis", u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York 1979, 82-94.

nadređenog pojma umjetnost tako da se ona, kao i pojam igre smatraju pojmovima koji imaju otvoren koncept. „Umjetnost' je po sebi otvoreni koncept. Konstantno se pojavljuju novi slučajevi i nesumnjivo će se nastaviti pojavljivati. Nove umjetničke forme i novi pokreti nastajat će i dalje što će zahtijevati dodatna određenja od strane zainteresirane publike, obično profesionalnih kritičara koji će odlučiti treba li postojeći koncept proširiti ili ne”.<sup>305</sup> Estetika stoga ne mora definirati pojam umjetnosti, nego treba dati metodološku podlogu pomoću koje će se analizirati kriteriji za prepoznavanje onoga što se naziva umjetnošću.

Osvrtanjem na niz teza analitičkih estetičara i teoretičara umjetnosti, u širem se obliku nastojalo predstaviti teorijski kontekst oblikovan na tragu diferencijacije umjetničke prakse proizašle iz iskustava povijesnih avangardi koja su nastavila živjeti kroz neoavangardne inačice i popartističku težnju za dokidanjem postojećih distinkcija između finih umjetnosti i obrta, odnosno visoke i niske (popularne) umjetnosti. Ponuđena rješenja analitičke filozofije utemeljena na filozofskom sustavu kasnoga Wittgensteina pokazala su nove smjerove u kojima se teorija umjetnosti tada mogla nastaviti razvijati u dosluhu s izazovima umjetničke produkcije, napose s minimalnom i konceptualnom umjetnošću, odnosno kompleksom pojava objedinjenih sintagmom nove umjetničke prakse. U skladu s time u nastavku će se otvoriti tema konceptualne umjetnosti ne bi li se na temelju njezinih osnovnih teorijskih težišta osiguralo potpunije razumijevanje umjetničko-kritičkih strujanja druge polovice šezdesetih i sedamdesetih godina u Hrvatskoj.

## 6. 7. Dematerijalizirana struktura umjetničkog djela – o nekim aspektima nove umjetničke prakse

Fluksusovac Henry Flynt još je oko 1963. godine upotrijebio termin *konceptska umjetnost*. Glavno obilježje takve umjetnosti počiva na činjenici da *konceptski* umjetnik u svom radu ne inzistira isključivo na fizičkim materijalima, nego djelo oblikuje posredstvom konceptata (ideja) i njihovih izraza. „Konceptska umjetnost prije svega je vrsta umjetnosti u kojoj se kao materijali koriste 'koncepti', kao što je, na primjer, za glazbu materijal zvuk. Budući da su koncepti tijesno povezani s jezikom, konceptska je umjetnost vrsta umjetnosti čiji je materijal materijalni jezik”<sup>306</sup>, piše Flynt. Šuvaković razlikuje Flyntovo shvaćanje

<sup>305</sup> Weitz, M., “The Role of Theory in Aesthetics”, u: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1987, 143-153.

<sup>306</sup> Flynt, H., „Konceptska umjetnost”, *Moment* 22, Beograd 1991, 70.

konceptske umjetnosti od konceptualne. Dok je u konceptskoj umjetnosti odnos koncepta i djela direktan i doslovan, u konceptualnoj je umjetnosti koncept stavljen u indirektan i posredan odnos prema djelu što čini osnovnu razliku između djela koje je konceptsko i djela koje je konceptualno.<sup>307</sup>

Pojavom umjetničkih praksi koje se teorijski počelo vezati uz pojam konceptualne umjetnosti postalo je nemoguće umjetnička djela umjetnika koji su djelovali na tragu takvih umjetničkih poetika opisati kategorijama stila ili drugim pojmovima korištenima u formalističkoj teoriji i kritici. O intenzitetu umjetničke revolucije do koje su doveli Duchamp s idejom ready madea te konceptualna umjetnost koja se iz toga izrodila svjedoči Robert Morris u *Statements* iz godine 1970.:

Umjetnost je u općenitom smislu uvijek bila statičan i završen objekt, čak ako se strukturalno mogla opisati ili ako je mogla egzistirati kao fragment. Napad je, međutim, na nešto mnogo više nego što je to umjetnost kao predodžba. Napadnut je racionalistički pojam da je umjetnost oblik rada koji rezultira finalnim proizvodom. Duchamp je napao marksističko shvaćanje rada kao indeks vrijednosti...<sup>308</sup>

Konceptualna je umjetnost stvarala velike poteškoće teoretičarima koji su nastojali opisati i objasniti ova djela. Najčešće su sami umjetnici ujedno bili teoretičari te su svoje umjetničke radove izvodili iz vlastitih teorija. Sintagmu konceptualna umjetnost prvi puta spominje Sol LeWitt godine 1967. On je koristi kako bi pojasnio pomak od minimalne umjetnosti, koja se još uvijek služi primarnim materijalima i prostorom, prema umjetničkoj praksi koja proizvodi djela samo iz ideje, potpuno lišena materijalne osnove. Godinu dana nakon LeWitta, Lucy R. Lippard zajedno s Johnom Chandlerom piše o pojavi dematerijalizacije umjetničkog objekta jer dolaze do zaključka da je u umjetnosti došlo do redukcije umjetničkog djela na gestu poput pokreta ruke ili oblika ponašanja. U temelju te geste stoji svjesna želja umjetnika za nadilaženjem fetišizma tradicionalnih umjetničkih predmeta i osiguravanjem njihove autonomije po uzoru na dadaistička i nadrealistička nastojanja. Izvorišta se toga nalaze u dvama novim shvaćanjima umjetnosti: umjetnost kao ideja (*art as idea*) i umjetnost kao akcija (*art as action*).<sup>309</sup> Sol LeWitt te Lucy R. Lippard i John Chandler postavili su pojmovne temelje umjetničkoj praksi nakon 1965. Lippard i Chandler su svojim tezama nastojali objasniti novonastali prijelaz s ideje o umjetničkom

---

<sup>307</sup> Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 67.

<sup>308</sup> Ursula Mayer (ed.), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York 1972, 184.

<sup>309</sup> *Usp.* Lippard R. L., *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972.*, Studio Vista, London 1973.



djelovanju koje isključivo vodi k proizvođenju predmeta, umjetničkog artefakta, na ideju o umjetničkom djelovanju kao sustavnoj konceptualizaciji ideje. Lippard u *Dematerijalizaciji umjetnosti* detaljnije pojašnjava novu koncepciju i opravdanost dematerijalizacije u umjetnosti:

Tijekom šezdesetih godina anti-intelektualni, emocionalno-intuitivni procesi stvaranja umjetnosti počeli su ustupati pred ultrakonceptualnom umjetnošću koja skoro isključivo počinje isticati proces mišljenja. Kako se djelo sve više i više zamišlja u atelijeru, a profesionalni ga pomoćnici izvode na drugom mjestu te kako predmet postaje samo konačni proizvod, jedan broj umjetnika gubi zanimanje za fizičku evoluciju umjetničkog djela. Atelijer ponovo postaje soba za učenje. Izgleda da ovakva struja izaziva duboku dematerijalizaciju umjetnosti, naročito umjetnosti kao predmeta, a ako nastavi prevladavati mogla bi dovesti do toga da predmet zastari (...) Najnovija konceptualna umjetnost neka je vrsta tumačenja u obliku crteža ili maketa skoro nemogućih projekata koji se vjerojatno nikad neće ni ostvariti ili im, u mnogo slučajeva, i ne treba nikakvo dalje razvijanje.<sup>310</sup>

#### 6. 8. Dematerijalizacija umjetnosti i hrvatska umjetnička scena

Termin dematerijalizacije u jugoslavenskim umjetničkim okvirima nije zaživio. Nasuprot njemu, preuzima se termin nova umjetnička praksa koji je ponudila Catherine Millet<sup>311</sup>, a koji se nakon izložbe *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978* u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu počinje uobičajeno koristiti pri govoru i pisanju o aktualnim neoavangardnim umjetničkim praksama u Hrvatskoj i čitavoj SFRJ. Millet piše kako je pojam konceptualne umjetnosti, pa shodno tome i prakse, vrlo otvoren jer se ne ograničava na kvalifikaciju jednoga tipa umjetničkih objekata. Štoviše, mnogi umjetnici koje se naziva konceptualnima i dalje su oblikovali objekte koji bi tradicionalnim rječnikom bili nazivani slikama. Millet dodaje da „konceptualna umjetnost ne označava samo svođenje djela na ideju, na koncept, već na 'ideju' umjetnosti, 'koncept' umjetnosti, premda su se iz oportunitizma mnogi umjetnici zadovoljili predstavljanjem ideja kao samog djela”.<sup>312</sup> Millet sumnja da će termin konceptualna umjetnost u budućnosti zadovoljavati svu raznolikost umjetničkih poetika koje iz toga krila dolaze, osobito zato što se ovaj pojam „ne može poistovjetiti s grupom umjetnika okupljenih da bi pokazali trijumf onoga što bi bila njihova 'istina'

---

<sup>310</sup> Lippard, R. L., „Dematerijalizacija umjetnosti”, *Ideje* 6, Beograd 1976, 106- 120.

<sup>311</sup> Millet, C., „Konceptualna umjetnost kao semiotika umjetnosti”, *Konceptualna umjetnost (temat broja)*“, *Polja* 156, Novi Sad, veljača 1976, 8-12.

<sup>312</sup>*Isto*.

umjetnosti. Njihova je djelatnost u biti dinamična, a njihove postavke, nasuprot postavkama tradicionalne umjetnosti, više ne donose jasno oblikovane teze”.<sup>313</sup> Ipak, kakva god bila sudbina samoga pojma, izvjesno je da će ovakva umjetnička praksa doprinijeti jednom posve novom shvaćanju pojmova umjetnosti i umjetničkoga djela, zaključuje Millet. U Jugoslaviji je pojam nove umjetničke prakse prihvatio Ješa Denegri. Do njega je Denegri došao kroz analizu vlastite teze o postojanju umjetnosti *druge linije* koja se neprestano provlači kroz modernističku paradigmu te predstavlja mjesto kritike vladajuće paradigme umjerenog modernizma.

Upoznat s problematikom vezanom uz konceptualnu umjetničku praksu Dietmar Unterkofler predlaže da se konceptualna umjetnost shvati kao „pojam koji je nadređen mnoštvu heterogenih pristupa i umjetničkih pozicija pri čemu se sama umjetnost i njezini uvjeti podvrgavaju reflektivno-analitičkim istraživanjima, kao da su teorijski objekti” pa bi se stoga moglo reći da je ona „heterogeni skup epistemoloških i interpretativnih metoda, a ne umjetnički ili kulturni pravac ili stil”.<sup>314</sup> Konceptualna je umjetnost u svojoj najranijoj fazi bila izrazito hibridna pojava pa se ponekad govori i o različitim podvrstama konceptualne umjetnosti.<sup>315</sup> Šuvakovićeva definicija konceptualne umjetnosti glasi: „Konceptualna umjetnost je naziv za autorefleksivne, analitičke, kritičke, prototeorijske i metajezične umjetničke prakse zasnovane na istraživanju karaktera, koncepta i svijeta umjetnosti”.<sup>316</sup> Takav oblik umjetničkog rada nije usmjeren na proizvodnju gotovih umjetničkih objekata jer se ono više ne smatra primarnom zadaćom<sup>317</sup>. Prvenstvo je sada dano konceptu u kojem je sadržan potencijal određenog predmeta ili događaja u nadi da će biti shvaćen kao umjetničko djelo što se nužno ne mora dogoditi. Direktan je teorijski oslonac konceptualnim umjetnicima filozofija Wittgensteina i njegova koncepcija *jezičnih igara* iz *Filozofijskih istraživanja* kojom napušta stav iz ranijeg djela *Tractatus logico - philosophicus* u kojem je tvrdio da jezik nužno preslikava i reprezentira stvarnost kojom je čovjek okružen. Konceptualni umjetnici pojam umjetnosti i umjetničkog djela tretiraju kao oblik jezične definicije čije značenje određuje

---

<sup>313</sup>Isto, 12.

<sup>314</sup> Unterkofler, *Grupa 143: kritičko mišljenje na granicama konceptualne umjetnosti 1975. – 1980.*, 24.

<sup>315</sup> Više o problematici konceptualne umjetnosti kao i o njezinim različitim podvrstama vidi u: Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, 218-234.

<sup>316</sup>Isto, 218. O tom problemu vidi i literaturu koju Šuvaković navodi u bilješkama: Ursula Mayer; Ann Goldstein; Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering The Object of Art 1966-1975*, The MOCA, Los Angeles 1996. te Alexander Albero; Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge 1999.

<sup>317</sup> „Prije svega, u osnovnim postavkama konceptualne umjetnosti dolazi do korjenite promjene u načinu funkcioniranja imaginativnog procesa: ona se sada odvija isključivo u duhu i svijesti autora, a njegovo očitovanje nije više uvjetovano potrebom plastičkog oblikovanja u nekoj od postojećih umjetničkih tehnika”. Denegri, Ješa, „Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“, *Život umjetnosti* 15/16, Zagreb 1971, 148.

kontekst uvjetovan pravilima institucija koje tvore svijet umjetnosti. Sol LeWittu nije važno da promatrač shvati umjetnikov koncept gledajući djelo jednako kao što ga shvaća umjetnik. Umjetnik nije univerzalni posjednik značenja. Nakon što ga napravi, umjetnik više „nema kontrolu nad načinom na koji će promatrač primiti njegovo djelo. Različiti će ljudi istu stvar razumjeti na različite načine”.<sup>318</sup> Millet tvrdi da usprkos tome što ideja dobiva primat smisao konceptualne umjetnosti ne leži u svođenju umjetničkog djela na koncept kao takav, nego na koncept u umjetnosti.<sup>319</sup> Kreativno se istraživanje provodi bez unaprijed zadanog cilja. Zvonko Maković se u osvrtu na konceptualnu umjetnost najviše zadržava na pitanju uspostavljanja relacije između umjetnika i publike budući da “umjetnik, reći ćemo tako, daje tek napola prerađenu sirovinu, svoje djelo, koje treba posjedovati dovoljno otvoreno polje na kojem bi svaki onaj koji s njime stupi u komunikacijsku vezu, bio u stanju izgrađivati i modelirati nove strukture, djela koja su i u kreativnom smislu u istoj mjeri i njegova kao i onoga koji mu ih je ponudio”.<sup>320</sup> Velika se važnost, kako se može vidjeti, stavlja na recipijenta koji se treba potruditi ostvariti odnos s djelom/konceptom koje je nerijetko lišeno materijalne osnove.<sup>321</sup>

Djela konceptualne umjetnosti počela su nastajati u godinama prije no što su LeWitt i Lippard oblikovali prve teorijske zapise o novom umjetničkom fenomenu. Uz njihov, neosporan je umjetnički i teorijski rad Josepha Kosutha koji 1969. godine piše *Umjetnost poslije filozofije*. Taj se zapis smatra jednim od temeljnih teorijskih tekstova za razmatranje konceptualne umjetnosti. Autor u njemu definira novi oblik umjetničkog stvaranja navodeći karakteristične primjere rada konceptualnih umjetnika, kao i svog vlastitog. Kosuth je u tekstu analizirao i pojavu Duchampova ready madea jer je priznavanje Duchampova iskoraka, kao i kod Dantoa, bilo osnova za gradnju daljnje teorije. Duchamp je svojom koncepcijom prvi puta prirodu umjetnosti filozofski problematizirao unutar nje same, unutar umjetničkoga polja, iz pozicije umjetnosti i umjetnika. Kosuth preuzima Duchampovo iznašašće tretirajući ga na

---

<sup>318</sup> Legg, *Sol LeWitt*, 16.

<sup>319</sup> Ješa Denegri; Biljana Tomić (ur.), *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslavenskoj umjetnosti 1968-1973: katalog izložbe*, Salon muzeja savremene umjetnosti, Beograd 1973.

<sup>320</sup> Maković, Z., „Konceptualna umjetnost ili umjetnost kao definicija umjetnosti”, u: *Novine Galerije Studentskog centra 35*, Zagreb 1972, 138.

<sup>321</sup> Sol LeWitt o tome piše: „Same ideje mogu biti umjetničko djelo; one su u lancu razvoja koji možda može pronaći neki oblik. No sve se ideje ne moraju opredmetiti”. Preuzeto iz: Denegri, J. „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: Marijan Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978.*, (*Dokumenti 3 – 6*), Galerija savremene umjetnosti, Zagreb 1978, 6. Ovdje se može dodati još jedan Denegrijev citat: „Izlagati jedan koncept znači postaviti samu ideju na nivo djela”, ističe Catherine Millet (*L'art conceptuel*, Opus 15, 1969.), što ujedno govori u prilog pretpostavci da se bitnost konceptualne umjetnosti sastoji ne više u predstavljanju ili formiranju objekta, nego, naprotiv, u napuštanju objekta i oslobađanju djela od prisutnosti materijalne forme”. Denegri, *Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji*, 148.

nešto drugačiji način. Njega u prvom redu zanima pomak od forme prema funkciji i značenju umjetničkog djela što do izražaja naročito dolazi u njegovim djelima *Jedan ili tri stola* (1965.) i *Stolica* (1966.). Autor u prvom radu predstavlja stol kao fizički predmet smješten u prostor, zatim s njegove desne strane na zid vješa fotografiju tog istog stola, a lijevo od njega postavlja definiciju stola preuzetu iz rječnika. Predstavljen je, dakle, jedan fizički stol, premda i fotografija obješena na zid predstavlja stol (iako fotografija stola nije identična sa samim stolom), a isto se može reći i za definiciju stola (no ovdje opet treba naglasiti da definicija stola nije stol). Kosuth odbacuje ideju o umjetničkom djelu kao fizičkom artefaktu te inzistira na značenjskoj istoznačnosti različitih fizičkih pojavnosti jer se sadržaj umjetničkoga smisla iskazuje semantičkim pravilima koja vladaju u pisanom jeziku. Sličnu stvar radi i kod *Stolica*. Njegovo je umjetničko polazište tautologija<sup>322</sup>, a svako je umjetničko djelo zapravo tautološko budući da predstavlja namjeru umjetnika: „Djelatnost umjetnika sastoji se u tome da procjenjuje pojam umjetnosti – i da funkciju umjetnosti mijenja svojim pojmovnim rasuđivanjem”.<sup>323</sup> U tom je slučaju za neko umjetničko djelo dovoljno da postane umjetnost samo ako mu njegov autor odluči pripisati taj pojam.<sup>324</sup>

Prije pojave konceptualne umjetnosti pisani je jezik uvjetovan svojim semantičkim obrascima isključivo bio sredstvo kritike i umjetničke teorije pa nije bio direktno uključen u likovnu produkciju, osim u nekim oblicima letrizma. Podjela na tekstualno i vizualno, odnosno na jezično i slikovno u konceptualnoj je umjetnosti poništena te se kritika i teorija počinju shvaćati kao „neodvojivi aspekti produktivnog umjetničkog rada” te „čak postaju za konceptualnu umjetnost glavna tema unutar konteksta umjetnosti”.<sup>325</sup> Kosutova je pozicija također uvjetovana Wittgensteinovim utjecajem na tadašnju umjetnost. To je jasno vidljivo u *Umjetnosti nakon filozofije*. U njemu Kosuth razvija tezu o nužnosti odvajanja diskursa klasične estetike od diskursa umjetničke prakse što ga dovodi do kritike visokomodernističkog formalizma. Kosuthov je zaključak da je osnovni cilj umjetnika preispitivati prirodu umjetnosti kao zadane institucije te funkciju umjetničkog objekta unutar te institucije. Smatra da je to moguće postići pozivanjem na logičko istraživanje jezika te

---

<sup>322</sup> Kosuth u *Umjetnosti nakon filozofije* piše: „Da ponovimo: ono što je umjetnosti zajedničko s logikom i matematikom jest to da je tautologija; drugim riječima, 'umjetnička ideja' (ili 'djelo') i umjetnost su isto i mogu se vrednovati kao umjetnost bez izlaženja iz konteksta umjetnosti radi verifikacije”. Kosuth, J., „Umjetnost nakon filozofije”, u: Mirela Ramljak Purgar (ur.), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2021, 460.

<sup>323</sup> Preuzeto iz: Briški Uzelac, S., „Umjetnost kao trag kulture”, u: Tihomir Milovac (ur.) *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art = Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, MSU, Zagreb 2002, 155.

<sup>324</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo”, 535.

<sup>325</sup> Unterkofler, *Grupa 143: kritičko mišljenje na granicama konceptualne umjetnosti 1975. – 1980.*, 36.

prihvatanjem teze da je umjetnost oblik propozicije koja se nalazi unutar konteksta umjetnosti kao komentar o umjetnosti. Zanemarujući važnost konačnog objekta ili ga zamjenjujući tekstom kao jednakovrijednom stvarnošću u duhu nadolazećeg postmodernizma, umjetnost se po prvi puta smatrala oblikom diskurzivne i kulturne prakse čime je i na području kritike i teorije došlo do napuštanja tradicionalističke zablude da je umjetničko djelo prvostupanjska stvarnost, a da je kritika tek drugostupanjska razina objektivnog znanja.<sup>326</sup> Kosuth navodi da se tekstovi u kojima se piše o umjetnosti drugačije doživljavaju od tekstova koji su umjetnost te da je više nego jasno „da nije potreban objekt da bismo imali umjetničko djelo, ali moramo imati izraženu razliku da bismo ga prepoznali. Ova razlika koja odvaja umjetničko djelo od razgovora također odvaja, fundamentalno, primarnu teoriju od sekundarne teorije”. A teorija umjetnosti koju je on svojim umjetničkim radom pisao svakako je ona primarna.

#### 6. 9. Status i uloga koncepta u konceptualnoj umjetnosti

Sustavnom se komparativnom analizom vrlo lako može zapaziti da su analitičko slikarstvo i konceptualna umjetnost nerazdvojivi kako u teorijskom tako i u umjetničkom smislu. U vrijeme pojave analitičkoga slikarstva nastojalo se što decideranije odijeliti ovu pojavu od stroge konceptualne umjetnosti, no kasnije su analize, koje se ne tiču isključivo stilskih povijesnoumjetničkih kategorija pokazale kako je analitičko slikarstvo logična posljedica konceptualnoga promišljanja umjetnosti tako da je obuhvatan pristup ovome fenomenu nedostatan ako ga se ne stavi u širi kontekst konceptualne umjetnosti. Ješa Denegri se u predgovoru prve sustavnije izložbene prezentacije analitičkoga slikarstva u Jugoslaviji *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.* poziva na razlikovanje konceptualne umjetnosti i analitičkoga pristupa koje daje Filiberto Menna. Denegri preuzima poduži Mennin citat koji se ovdje prenosi u cijelosti:

Konceptualna umjetnost i novo slikarstvo usmjeravaju svoja istraživanja ka jednom istom osnovnom pravcu, mada preko postupaka koji nose obilježja vlastitih specifičnosti. Njihov zajednički imenitelj sastoji se u pojačanoj pažnji koju posvećuju jezičnim problemima i u zajedničkoj interpretaciji umjetničkih aktivnosti kao specifičnih i autonomnih praksi. Umjetnik prihvaća analitički i autorefleksivni stav, pomiče postupak sa neposredno ekspresivnog ili reprezentativog plana na metalingvistički nivo, angažirajući se u diskusiji o umjetnosti i njezinim specifičnim

---

<sup>326</sup> Kosuth, J., “The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein”, u: *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 1991, 245-250.

jezičkim instrumentima upravo u trenutku u kojem konkretno stvara umjetnost. Sljedeća zajednička odlika ta dva iskustva jest interpretacija umjetnosti kao discipline i sustava autonomnog, ili relativno autonomnog, u odnosu na druge discipline i sustave (...) Analitičko zasnivanje konceptualne umjetnosti i novog slikarstva usko je povezano s onim što je definirano kao strukturalistička avantura XX. stoljeća, a posebno sa lingvističkim strukturalizmom kao u tumačenju umjetnosti tako i u njenoj praksi kao specifičnoj disciplini.<sup>327</sup>

Unatoč brojnim poveznicama, Menna ističe kako između konceptualnoga i analitičkog postoji i jedna bitna razlika, a ona počiva na medijima kojima se ove umjetničke prakse služe. Konceptualna je umjetnost duboko teorijska te umjetnici u svojim vizualnim eksplikacijama posežu za jezikom, točnije pismom i tekstem, dok analitički slikari u potpunosti zadržavaju medij slike i proces slikanja. Međutim, čini se da spomenuta Mennina zamjedba, koju usvaja i Denegri, ali i drugi povjesničari umjetnosti poput Vlastimira Kusika, Mladena Lucića, Zvonka Makovića ili Ivice Župana, samo djelomično odgovara pravom stanju stvari. To se moglo vidjeti i u ranijem poglavlju o konceptualnoj umjetničkoj praksi u Hrvatskoj u kojem je jasno naglašeno da hrvatska konceptualna umjetnost, kao derivat različitih konceptualnih praksi zapadne umjetnosti, ne odbacuje sliku u potpunosti. S druge pak strane, rano inzistiranje na lingvističkoj, odnosno isključivo jezičnoj i misaonoj dimenziji konceptualne umjetnosti posljedica je tadašnjeg akademskog logocentrizma utemeljenog na krilima Wittgensteinove filozofije jezika i ideje lingvističkoga obrata. Iz toga je razloga postaje puno jasnije zašto su povjesničari umjetnosti pišući o konceptualnoj umjetnosti i analitičkom slikarstvu pojmovni instrumentarij i metodološki pristup umjetnosti temeljili na prevladavajućim idejama logocentrizma. Problematična je, međutim, činjenica da se njihovi teorijski stavovi nisu mijenjali ni četrdesetak godina kasnije, davno nakon što je logocentrističko poimanje svijeta zamijenio slikovni obrat i otvorio prostor videocentrizmu i novim modelima tumačenja slike svijeta i slike u svijetu.

O nekim aspektima promišljanja slike u okviru konceptualne umjetnosti pisao je Krešimir Purgar u članku *Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti (Kosuth, Martek, Wittgenstein, Mitchell)*. Autor navodi kako se, sasvim razumljivo, u prvotnim teorijskim tumačenjima slike i umjetničkoga djela u domeni konceptualne umjetnosti slika smatrala sekundarnom u odnosu na konceptualni i teorijski aspekt koji umjetničko djelo konceptualne umjetnosti intrinzično inkorporira u svom pojmu. Na ovu činjenicu ukazuju svi rani tekstovi o

---

<sup>327</sup> Mennin je citat preuzet iz: Denegri, J., „Primarno – analitičko: Modusi slikarske prakse 70-ih godina”. *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974 – 1980. (katalog izložbe)*, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek 1982, 6.

konceptualnoj umjetnosti koje su pisali Denegri, Kusik ili Maković, a koji su bili oslonjeni na već postojeću literaturu o ovom fenomenu nerijetko pisanu od strane samih umjetnika u obliku eseja ili *artist's statementa*. Vizualna se komponenta konceptualnoga umjetničkog djela smatrala „post-vizualnom” činjenicom.<sup>328</sup> Međutim, konceptualni umjetnici nikada nisu uistinu napustili polje vizualnoga tako da je post-vizualni aspekt njihova djelovanja tek teorijska tlaplja koja je u konačnici uvijek bila realizirana u nekom obliku vizualne činjenice. Kako bi dodatno pojasnio ovu tezu, Purgar se poziva na filozofa Gregoryja Currieja koji smatra da i u slučaju konceptualne umjetnosti u praksi

svaka umjetnička aktivnost ključno ovisi o relaciji medija/materijalnosti i ideje/intencionalnosti te da se ta relacija na jednako važan način uspostavlja između autora i djela, kao i povratno – između djela i promatrača. Kako tvrdi Currie (gotovo u maniri fenomenološkog a ne analitičkog filozofa), nemoguće je zanemariti aspekt „proizvodne pojavnosti” (*crafted appearance*) nekog rada jer, čak i ako umjetnik želi tautološkom ili krajnje minimalističkom metodom poništiti medijalnost iskaza, i samo poništenje iskaza na strani promatrača odvija se nužno u procesu vizualne percepcije [...] Drugim riječima, ne možemo prercipirati (tj. osjećati) *ništa* i istodobno imati iskustvo *nečega*, a pogotovo ne umjetničkog djela, koje od promatrača zahtijeva pozornost znatno veću nego što je slučaj kod percepcije svakodnevne aktivnosti.<sup>329</sup>

Nesumnjivo je kako se konceptualno-analitička retorika zaplela u diskrepancijsku mrežu nalik onoj u kojoj je svojedobno bio romantizam. Pod diskrepancijskom mrežom se misli na ambivalentan odnos između umjetničke prakse i teorijskih tekstova koji ju utemeljuju ili prate. Romantizam je, doduše, dočekaio trenutak u kojem su se teorijske teze s početka 19. stoljeća pretočile u praksu zahvaljujući povijesnim avangardama, no konceptualna umjetnost – kao oblik čiste mentalne i analitičke aktivnosti – do sada nije dobio svoju strogu praktičnu realizaciju jer bi za nju trebalo oblikovati post-vizualnu vizualnu umjetnost što se logički gledano čini svojevrsnom *contradictio in adiecto*. Purgar navodi dva razloga zbog kojih je rana teorijska misao o konceptualnoj umjetnosti zanemarivala njezinu vizualnu dimenziju. Prvi je usmjeren prema još ne postojećem sustavu u trenutku kada se konceptualna umjetnost pojavljuje kao relevantna umjetnička pojava, dok drugi problematizira nekritičko pozivanje teoretičara na filozofsko-teorijski utemeljene manifeste samih umjetnika „koji mogu, *ali i ne*

---

<sup>328</sup> Purgar, K., „Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti (Kosuth, Martek, Wittgenstein, Mitchell)”, u: Mirela Ramljak Purgar (ur.), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2021, 167.

<sup>329</sup> *Isto*, 167-168.

moraju [op. a.] biti u skladu s onime što prepoznajemo u njihovim radovima”.<sup>330</sup> Koliko god se konceptualni umjetnik trudio svesti svoje djelo na puki analitički iskaz o umjetnosti, on uvijek ostaje u domeni medija koji čak i ako nije tradicionalno likovni, ipak jest medij koji se na temelju nomenklaturne kategorizacije svrstava u područje vizualnih medija te promatrač s djelom stupa u određeni oblik vizualne komunikacije. Cilj je stoga Purgarova članka osvrnuti se „na pojam i materijalnost *slike* – ali bez namjere da time učinimo suvišnima postojeće i buduće povijesne, stilsko-formalne ili vizualno-kulturalne pristupe”.<sup>331</sup> Purgarovo će polazište u nastavku poslužiti kao jedan od temelja gradnje jednoga drugačijeg poimanja odnosa između konceptualne umjetnosti i slike, odnosno između konceptualnog pristupa vizualnome mediju i analitičkoga pristupa tradicionalnom mediju slike. Iako je u nekim interpretacijama fenomen analitičkoga, primarnog ili elementarnog u umjetnosti prošireno s tradicionalnog pojma medija slike i na druge medije, u okviru interesa ovoga teksta fokus ostaje isključivo na slikarstvu i to onome u kojemu su koncepcija, proces i krajnji rezultat umjetničkoga djelovanja neraskidivo povezani.

## 6. 10. Višeglasje modernističke poetike

Umjetnička je praksa u drugoj polovici 20. stoljeća doživjela bitne promjene pa se s vremenskim odmakom može zaključiti kako je došlo do temeljite redefinicije umjetničke paradigme. Novi oblici vizualnog izražavanja, drugačiji pristup umjetničkom proizvođenju – samom procesu i umjetničkom artefaktu – dovođenje u pitanje tradicionalnog estetskog promišljanja tog artefakta u području umjetnosti te brojne druge okolnosti zahtijevale su drugačiji metodološki pristup razumijevanju umjetničkoga djela i umjetnosti općenito. Osjećajući promjene još u prethodnim razdobljima, brojni su povjesničari umjetnosti pesimistično i gotovo apokaliptički pisali o neizbježnom kraju umjetnosti. Na tom su se području posebno istaknuli Hans Sedlmayer s kapitalnim djelom *Gubljenje središta* u kojem navodi kako je moderna umjetnost obilježena dubokim *antihumanizmom* i *dehumanizacijom*, a na sličnom su tragu bili tekstovi Filiberta Menne, Joséa Ortege y Gasseta, Giulia Carla Argana te brojnih drugih autora.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup>*Isto*, 167.

<sup>331</sup>*Isto*, 168.

<sup>332</sup> Sedlmayer samom problemu nije pristupio sa čisto povijesnoumjetničkoga stajališta što navodi u uvodu svoga djela: „Postavljanje problema u ovom radu nije povijesno-umjetničke naravi, već je to 'kritika' duha, pokušaj dijagnoze vremena, njegove bijede i njegove veličine, i to kroz prizmu umjetnosti”. Sedlmayer, Hans, *Gubljenje središta – likovne umjetnosti 19. i 20. stoljeća kao simptom i simbol vremena*, Verbum, Split 2001, 14. Argan je



Stabilnost se svijeta umjetnosti počela osjetno narušavati s pokretima europskih povijesnih avangardi. Kroz umjetničku se praksu ovih pokreta isticalo negiranje i odbacivanje građanskoga koncepta autonomije umjetnosti pri čemu „avangarde ne negiraju neki prethodni umjetnički stil, već čitavu instituciju umjetnosti koja je u buržoazijskim društvima izdvojena iz cjeline životnih praksi”.<sup>333</sup> Postojala je, dakle, želja da se praksa umjetnosti organizira kao jedna nova praksa života. Protest koji se pri tome njegovao odvijao se na dvije razine – onoj umjetničke produkcije te same recepcije umjetnosti. Uz fenomen povijesnih avangardi ovdje je još važniji fenomen neoavangardnih pokreta budući da njihova živost uvjetuje razvoj turbulencija u svijetu umjetnosti. Za razliku od Petera Bürgera koji o neoavangardama ima negativno mišljenje, Hal Foster ima pozitivan stav te nastoji primijeniti dijalektičku metodu na teze koje nudi Bürger jer su povijesne avangarde kao i sve njihove *neo* inačice

konstruirane na sličan način, kao kontinuirani proces protenzije i retencije, kao kompleksna smjena anticipiranih budućnosti i rekonstruiranih prošlosti – ukratko, u odgođenim akcijama koje odbacuju svaku jednostavnu shemu po principu onoga što je prije i onoga što je poslije, uzroka i posljedice, originala i ponavljanja.<sup>334</sup>

Foster ne gleda linearno na izmjenu povijesnih avangardi i neoavangardi, nego pokušava shvatiti genealogiju avangardnih praksi koje unutar razdoblja modernizma tvore *drugu scenu*, skup fenomena koje će Denegri nazvati *drugom linijom*. Charles Harrison modernizmu nije pristupao kao cjelovitom i zaokruženom projektu. Premda je smatrao da se radi o dominantnoj kulturi još od druge polovice 19. stoljeća, držao je da se njegovi učinci snažno prepoznaju i osjećaju u teoriji i praksi šezdesetih i sedamdesetih godina. Harrison je uveo razlikovanje između dvije različite struje, dvije linije ili dva glasa modernizma. Pod *prvim glasom* podrazumijeva visoku modernističku kulturu koja i dalje inzistira na ideji individualnog umjetnika koju zagovara Greenberg s teorijom modernizma razvijenom na modelu estetičkog formalizma kojemu je u središtu rasprave autonomija apstraktnog, neprikazivalačkog i i neiluzionističkog slikarstva. Predstavnik je toga glasa Jackson Pollock jer su njegova djela individualna, izražavaju umjetnikovu spontanost i odraz su intuicije. „Izgleda da vrijednost umjetnosti”, pisat će Harrison uz fenomen prvog glasa, „leži u njenom

---

također svjestan da je područje umjetnosti zahvaćeno krizom koja se očituje kao „jasan rascjep *umjetničkog* i *estetskog*. Treba dakle saznati dovodi li industrijsko-kapitalistički sustav u krizu samo umjetnost, kao skup tehnika što se ne mogu svesti na njegovu tehnologiju, ili putem umjetnosti dovodi u krizu estetsku vrijednost kao suprotnu svojoj slici vrijednosti”. Argan, G. C., „Umjetničko i estetsko“, *Život umjetnosti* 21, Zagreb 1974, 72.

<sup>333</sup> Dedić, *Utopijski prostori umjetnosti i teorije posle 1960.*, 71.

<sup>334</sup> Foster, H., “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, u: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 1996, 29.

bezinteresnosti, njenoj spiritualnosti i nezainteresiranosti za jezik. Iz ove perspektive, teorijsko je pravilo predstavljeno kao 'neumjetničko' i kontra-produktivno. Krićka praksa posvećena nekoj drugoj, a ne formalnoj analizi i deskripciji ili nije bezinteresna ili nije relevantna, ili nije ni bezinteresna niti relevantna".<sup>335</sup> On nastoji pokazati kako umjetnića praksa nije zatvoren sustav nego je za nju važan i izvanumjetnići kontekst „a neposredna je posljedica toga da diskurs kritike, teorije i povijesti umjetnosti nije bezinteresna".<sup>336</sup> Drugi je glas drugačiji jer kategorije prvog glasa ne priznaje opće važećima, nego kulturno i ideološki određenima. Nikola Dedić u svom osvrtu na Harrisonovu tezu ističe da iz perspektive drugog glasa krićka aktivnost nikako nije bezinteresna. Štoviše, Dedić dodaje da drugi glas modernizma zapravo obilježava pojavu ekscenih, dekonstruktivnih i krićkih praksi neoavangarde.

Shodno Harrisonovu mišljenju čitava moderna kultura (praktično od Maneta do danas) može se sagledavati u kontekstu ove dijalektiće napetosti: s jedne se strane nalazi ideal spontanosti i neposrednosti; a s druge se strane nalazi težnja za konvencionalizacijom svih sustava reprezentacije. Svaki glas reprezentira modernizam i kao oblik povijesti i kao oblik vrijednosti pri čemu ova „dva glasa", toka, nisu u potpunosti nezavisni jedan od drugog, niti čine koherentnu cjelinu.<sup>337</sup>

Peter Bürger koncepciju modernizma smatra zatvorenom provlaćeći kroz nju pravocrtan narativ koji vodi svom konaćnom cilju. Taj cilj povijesne avangarde nisu uspjele ostvariti pa se ponavljanje ovih strategija kroz neoavangarde može tumaćiti kao regres. Nasuprot njegovu stavu, Foster i Harrison ne pristaju na jednoznaćno tumaćenje modernizma i njegovog razvitka smatrajući ga nizom kontradiktornih i dijalektićkih „mikronarativa" u koje je teško ugurati ideje jedinstva i totaliteta. Ideja je modernizma, složit će se, obilježena heterogenošću i pluralnošću pa treba imati na umu da „razlićiti 'govori' modernizma, avangardi i neoavangardi nisu kontinuirani i linearni narativi/nizovi, već međusobno suprotstavljene paradigme u povijesti dvadesetog stoljeća".<sup>338</sup> Osobito se zanimljivim mikronarativom pokazala upravo umjetnića praksa „drugoga glasa" modernizma koja je uvelike bila povezana s tezama konceptualne umjetnosti i šire shvaćene nove umjetniće prakse.

---

<sup>335</sup> Harrison, Ch., *A Kind of Context, Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 2001, 6.

<sup>336</sup> Šuvaković, *Diskurzivni incidenti, rasprava diskurzivnih poredaka Charlesa Harrisona*, 113.

<sup>337</sup> Dedić, *Utopijskiprostori umetnosti i teorije posle 1960.*, 76.

<sup>338</sup> *Isto*, 77.

Iskustvo domaćih drugolinijskih umjetničkih praksi povijesnih avangardi i konstruktivizma bilo je tradicijski temelj novim vizualnim strujanjima na hrvatskom umjetničkom prostoru od sredine šezdesetih godina. Osluškivanje je umjetničkoga svijeta izvan tadašnjih granica doprinosilo spremnosti umjetnika za suočenjem s izazovima svijeta umjetnosti, ali i svijeta koji umjetnike neposredno okružuje. Određeni su poticaji već postojali, napose među umjetnicima oslonjenim na tradicijske zasade povijesnih avangardi. Društvena aktivnost umjetnika izražena kroz njihovu uključenost u svijet svakodnevice u SAD-u je već krajem prijašnjeg desetljeća postala odraz jedne nove prakse suvremene vizualnosti. Krajem četrdesetih te osobito u pedesetim godinama 20. stoljeća među dijelom mladih američkih umjetnika počeo se obnavljati interes za avangardnu umjetnost, točnije za umjetničko naslijeđe dadaizma. Revitalizacija dadaističkih ideja u njujorškom kulturnom krugu nije bila puko epigonstvo netalentiranih umjetnika. Štoviše, karakterizira je kreativno preuzimanje osnovnih dadaističkih načela prilagođenih novom duhu vremena. Neosporni je uzor bio, dakako, Marcel Duchamp. Neodadaistički se pokret u prvom redu bavio kritikom tadašnjeg američkog konzumerizma. Iz toga razloga gotovi industrijski proizvodi visokokapitalističkoga konzumerističkoga društva umjetnicima postaju bitna materijalna osnova umjetničkog izražavanja.

Među propulzivnim promotorima neodadaističke poetike ističu se Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Merce Cunningham i John Cage, a kasnije se ovoj plejadi pridružuju brojni istomišljenici. Rauschenberg i Johns umjetničke su početke posvetili tradiciji akcijskoga slikarstva Jacksona Pollocka i Willema De Kooninga. Apstraktni je ekspresionizam ostavio traga u opusima brojnih drugih umjetnika iz neodadaističkoga miljea, naročito kod onih koji su se bavili hepeningom. Interes za suvremeni konzumerizam Rauschenberga je i Johnsa približilo pop-artu budući da su obojica vlastitu umjetnost težila približiti svakodnevnom životu. Zadatak im je bio ispreplesti svijet umjetnosti i svijet svakodnevice po alkemijskom modelu koji je njegovao Duchamp, a koji se temelji na ideji da između realiteta stvarnosti i realiteta umjetničkog predmeta ne postoji razlika.<sup>339</sup> Rauschenberg se već u najranijim djelima nadovezuje na Duchampove ready made. Oslonjenost Rauschenberga na strategiju ready madea potvrđuje Harold Rosenberg nazivajući *White painting* i *Black painting* (iz 1951. godine) monokromatskim ready madeom. Ni na jednom se od ovih djela ne nazire ni najmanji trag namaza boje čime Rauschenberg svjesno ukazuje na prekid s tradicionalnim poimanjem slike koju je resemantizaciji već početkom

---

<sup>339</sup> Baignet, M.; Leigh, R., *Elikir i kamen – naslijeđe magije i alkemije*, Stari grad, Zagreb 2000.

dvadesetih godina podvrgnuo Aleksandr Rodčenko s „posljednjim slikama”, monokromima iz 1921. godine, nazvanima jednostavno *Čista crvena boja*, *Čista plava boja* i *Čista žuta boja* i izloženima u rujnu 1921. na izložbi 5 x 5 = 25.

Ubrzo nakon čistoga monokromnog slikarstva i Rauschenberg u *combine paintings* koketira s brojnim mogućnostima resemantizacije čija se uporišta mogu pronaći u kolažima Kurta Schwittersa, Duchampovim ready madeima te nadrealističkim *objets trouvés*.<sup>340</sup> Rauschenbergovi *combine paintings* temelje se na spomenutom alkemijskom modelu preplitanja stvarnosti i umjetnost u čijoj osnovi leži ključ pretvorbe otpadnoga materijala u umjetničko djelo. Promjena statusa običnoga predmeta u umjetnički ukazuje na proizvoljnost umjetničkog objekta, ali i njegovu izravnu ukorijenjenost u realitet stvarnosti: „Ja neću da slika izgleda kao nešto što nije. Hoću da izgleda kao ono što jest. Ja smatram da je slika stvarnija ako je napravljena od dijelova stvarnog svijeta”<sup>341</sup>, reći će Rauschenberg.

---

<sup>340</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo“, 312.

<sup>341</sup> Bihalji Merin, O., „Promene klime u umetnosti”, u: Anti umetnost i nova stvarnost – povratak prirodi i ne prirodi, *Umetnost*, br. 7., Beograd, 1966, 13.

## 7. Analitičko slikarstvo u kontekstu suvremene teorije slike

### 7. 1. Apstraktno – konceptualno – analitičko: Tri faze razvoja pikturalne samosvijesti

Povijest umjetnosti se kao struka kroz najvažniji razdoblje svoje formacije u 19. stoljeću prvenstveno bavila analizom stilskih promjena koje su se u umjetnosti događale tako da su u vrijeme pojave avangardnih tendencija povjesničari umjetnosti i dalje promišljali o uklopljenosti novonastalih umjetničkih poetika u postojeću stilsko-povijesni paradigmu promišljanja umjetnosti. Razvoj i mijene stilova u bliskom su odnosu s formalnim karakteristikama umjetničkih djela budući da se stil i formalne odrednice umjetničkoga jezika duboko oslanjaju jedno na drugo. Stilska povijest umjetnosti, čije zagovornike nalazimo i među najvažnijim predstavnicima bečke škole povijesti umjetnosti – jedne od nedvojbeno najznačajnijih škola povijesti umjetnosti u drugoj polovici 19. i prvim desetljećima 20. stoljeća – bila je spremna dati odgovore na pitanja vezana za razvoj stila, moguće uzroke njegovih promjena te društvene i ideološke implikacije istih, ali je pitanje samoga umjetničkoga djela uvijek ostajalo zapostavljeno. Razlog je jednim dijelom ležao u činjenici što se problemima statusa umjetničkog djela te njegovom ontološkom i epistemološkom dimenzijom bavila prije svega estetika. S druge strane, filozofsko pitanje o štovstvu umjetničkoga djela činilo se tada suvišnim jer se smatralo da umjetničko djelo postoji unutar određenoga sustava te da ono odražava isti taj sustav pokazujući vitalnost promjena koje se u njemu zbivaju i zahvaljujući kojima povijest umjetnosti opravdava smisao vlastitoga postojanja. Ako se umjetničko djelo tretira isključivo kao reprezentativni primjerak sustava, onda u fokus dolaze efemerne poetičke komponente poput stila i sižea. Međutim, pouzdamo li se isključivo u spomenute komponente nije moguće pratiti proces samoosvještenja umjetnosti.

Upravo kroz taj proces postaje jasno da djelo, kao umjetnički artefakt, u ontološkom smislu nadilazi sebe shvaćenog kao reprezenta nekog općeg ili individualnog stila, ali i kao neke tematske zabilješke, te otkriva sebe kao čistu vizualnu činjenicu – sliku. U pogledu umjetničkih kretanja od druge polovice 19. stoljeća do danas kroz praksu se jako dobro mogu pratiti tendencije kojima se djelu nastojao dati autonoman status i lišiti ga potrebe službovanja nečemu. Nadalje, nakon što je umjetnička praksa osigurala umjetničkom djelu autonomiju, različite su umjetničke teorije svojim diskurzivnim instrumentarijem dokazale kako je umjetnost u posljednjoj četvrtini prošloga stoljeća napustila paradigmu utemeljenu na

renesansnom poimanju slike kao puke reprezentacije te da je zašla u novu fazu vlastitoga samoodređenja u kojoj se stubokom promijenila i njezina ontološka pozicija.

U dosadašnjim je analizama o pojavi apstraktnog vizualnog jezika spomenuto postojanje dva moguća puta kojim su umjetnici došli do njega – put redukcije te put svjesnog odustajanja od podražavanja predmetnog svijeta. Ne dajući primat niti jednom od njih, za naše je potrebe dovoljno akceptirati činjenicu da su slikari impresionizma prvi puta nakon renesanse svjesno počeli promišljati sliku izvan kategorija sižea i stila. Impresionizam stoga ni ne treba smatrati stilom u doslovnom smislu, nego jasno određenim poetičkim pravcem koji je problem klasične reprezentacije doveo u pitanje. Razgradnjom reprezentacijskoga okvira dotadašnje umjetničke prakse, impresionistički su slikari otvorili ponor u koji je zasadena klica nove paradigme čije se stasanje trebalo pričekati nekoliko desetljeća. Impresionisti su prvi umjetnici koji su platno shvatili kao zid, a ne kao prozor u zidu kroz koji treba gledati svijet. Ta im je spoznaja omogućila da se bave zidom, a ne onime što stoji iza njega. Ova naizgled efemerna sitnica označila je radikalni preokret u promišljanju slike još u vremenu kada novi mediji (izuzev fotografije čija se tehnologija do tada već uspješno razvila) nisu bili ni zamislivi. Premda impresionisti, kao ni njihovi nastavljači – koje se skupnom odrednicom naziva postimpresionistima iako se njihove poetike prilično razlikuju svojom individualnošću pa je njihova pripadnost postimpresionističkom miljeu tek svjetonazorska odrednica – nikada nisu napustili vidljivi svijet. Međutim, svojim su promišljanjem slike kao zida stvorili jasne preduvjete za pojavu apstrakcije. Koliko god da se apstrakciju u povijesnoumjetničkom kontekstu smatra radikalnim zaokretom u načinu vizualizacije svijeta, puno značajnija dimenzija apstraktnog jezika je u tome što je oslikanoj površini dao autonomiju. Paul Crowther smatra da figuracija i apstrakcija imaju zajednički korijen u optičkoj iluziji, ali da stvarnosti izražavaju na ontološki različite načine. Apstraktna se umjetnost aktivno bavi odnosom između vizualnih pojavnosti i stvarnosti na najdubljim razinama, ona je „aluzivna prezentacija onih transperceptivnih masa, tekstura i relacija – ili, ukratko, *Ur*-prirode – od kojih je sastavljen opažajno poznati, prirodni svijet”.<sup>342</sup> Apstrakcija, dakle, nije označila samo prekid s reprezentacijom svijeta kroz sliku, nego je postavila pitanje o redefiniciji ontološkoga statusa slike što će se kroz čitavo 20. stoljeće nastaviti i dalje razvijati. Premda je postavila pitanje redefinicije ontologije slike, rana apstraktna umjetnost na njega nije uspjela odgovoriti. Ona je u najdubljem smislu ostala poriv umjetnika da gura

---

<sup>342</sup> Crowther, P., “Meaning in Abstract Art. From *Ur*-Natur to the Transperceptual”, u: Paul Crowther and Isabel Wünsche, *Meaning of Abstract Art. Between Nature and Theory*, Routledge, New York/London 2012, 281.

granicu i kolonizira granično područje oko otvora u ništavilo u kojemu može nastati nešto novo.<sup>343</sup> Taj je poriv pokretao cjelokupni modernistički duh koji je težio za regeneracijom čistog jezika umjetnosti kakav je postojao prije razdoblja renesanse.

U djelima pionira apstrakcije, napose ako se paralelno uz njih prouče i eseji umjetnika, još se uvijek vidi da je slika predmet kojim se nastoji prekinuti postojeći poredak, ali ona kao takva još uvijek pripada tom poretku. Apstraktna slika jednoga Kandinskog ili Maljeviča pokušava biti drugačija od svih dotada poznatih slika, ona se nastoji prometnuti kao tradicionalna shvaćena slika koja prikazuje nešto novo, nešto na što promatrač do tada u slikarstvu nije naviknuo. U ovoj se fazi još uvijek ne može govoriti o postojanju intrinzične pikturalne samosvijesti, nego je slika element otpora – ontološki i dalje ista kao druge slike, ali u reprezentacijskom smislu ipak različita od svega do tada viđenog. Dakle, pojava apstrakcije se može smatrati prvom fazom u procesu razvoja pikturalne samosvijesti. Da je spomenuti proces stao u ovoj ranoj etapi, gotovo se sigurno kroz umjetničku praksu ne bi otvorila neka nova poglavlja suvremene umjetnosti u kojima se dogodio zbiljski paradigmatički odmak od klasične umjetnosti i povijesnoumjetničke tradicije.

Na početku druge faze razvoja pikturalne samosvijesti nalazi se Marcel Duchamp. Obrazovan u maniri klasičnoga slikara, Duchamp je polje umjetnosti proširio do neslučenih granica otvarajući idejom ready madea posve novi pretinac u umjetničkom sustavu. U Duchampovoj umjetničkoj praksi klasična apstrakcija nije ostavila velikoga traga.<sup>344</sup> Štoviše, on je vrlo brzo napustio domenu slikarstva usmjerivši svoj interes prema objektima. Činjenica da određeni predmet iz svakodnevice snagom performativnoga iskaza može postati umjetničkim djelom, narušila je u to vrijeme svako moguće poimanje umjetničkog predmeta kao rezultata ingeniozne djelatnosti. Teoretičarima umjetnosti i estetičarima trebalo je nekoliko desetljeća da se domisle kako argumetirano opravdati Duchampovu poetičku gestu, no u području umjetničke prakse ready made je od svoga postanka slavodobitno preživljavao balansirajući između tradicionalnoga kiparstva i novonastalog shvaćanja umjetničkoga djela kao objekta. Razvijanje konceptualnog promišljanja umjetnosti u potpunosti se oslanja na Duchampa i njegovu umjetničku praksu. Kada se govori o konceptualnom pristupu umjetnosti, važno je istaknuti da on nije vezan isključivo uz jedan mediji, nego je riječ o transmedijalnoj kategoriji. U okviru ove teme neophodno je istaknuti i značaj konceptualnoga

---

<sup>343</sup> Varnedoe, K., *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2006, 43.

<sup>344</sup> Jeffrey Strayer navodi Duchampov ready made kao eklatantan primjer apstrakcije u modernoj umjetnosti. Strayer, *Subject and Object: Art, Essentialism, and Abstraction*, 18.

pristupa u mediju slikarstva, osobito ako se u obzir uzme analitičko slikarstvo koje po svojim temeljnim poetičkim načelima pripada upravo sferi konceptualnoga. Nadalje, iz Duchampove se prakse izdvojio i jedan poseban rukavac teorijsko-poetičkog pristupa umjetničkom djelu, a to je već spomenuta dematerijalizacija umjetničkoga objekta. Dematerijalizacija umjetnosti i konceptualni pristup uvelike su išli ruku pod ruku budući da konceptualna umjetnost nije potrebovala fizički objekt, nego je dovoljna bila misao o djelu, bilješka o njegovu postojanju ili tek mogućnosti postojanja jednog takvog umjetničkog artefakta. Problem konceptualne umjetnosti je taj što je ne samo jezik kojima se djelo oblikuje, već i samo djelo kao fizički objekt postalo apstrahirano. Ideja apstrakcije je, dakle, kroz jedan segment konceptualne umjetnosti prodrila i u samu materijalnu strukturu umjetničkoga artefakta lišavajući ga one njegove najekskluzivnije estetičke dimenzije, a to je osjetilna pojavnost.

Suodnos konceptualnog i analitičkog pristupa razvijen u mediju slikarstva u drugoj polovici šezdesetih godina prošloga stoljeća pokazao je do koje je mjere moguće na teorijskoj razini promišljati sliku i istovremeno u njezinu vizualnu strukturu implementirati određeni koncept ili pak čitavu teoriju. Dok je rano apstraktno slikarstvo razgradilo i pojednostavilo oblikovni jezik reprezentacije stvarnosti u slici, a konceptualni pristup odustao od artefakta nauštrb evokacije ideje, u analitičkom su se slikarstvu oni isprepleli otvarajući na području teorije slike jedno novo poglavlje čije će teorijske implikacije imati važnu ulogu u znanstvenom pristupu slici od devedesetih godina do danas. Slikarstvo apstraktnog predznaka nikada nije u potpunosti odustalo od sebe kao slikarstva, nego je bila riječ o postojanju jednog paralelnog kolosijeka koji se razvijao usporedno s klasičnim reprezentacijskim modelom. Apstraktno je slikarstvo postavilo pitanje o prirodi slikarskoga jezika, ali još uvijek nije postavilo pitanje o prirodi slike kao takve. Štoviše, s ontološke strane, pojavom apstrakcije slika se i dalje definirala na isti način. Odmak od tradicionalne definicije slike djelomično je učinjen u okviru konceptualističkoga promišljanja umjetnosti, ali je zadržan opravdani strah da u takvom sustavu u potpunosti nestane slikarstvo koje je i dalje gajilo snažnu svijest o nužnosti svoje predmetne dimenzije. U analitičkom je promišljanju slika postala predmet interesa teorije i to ne više kao prezentacija nečega (bilo da je to figurativan prikaz stvarnosti bilo apstrahirana forma lišena konkretnog referenta) nego isključivo kao slika koja sebe predstavlja kao sliku. Premda se ovdje misli isključivo na slikarsku sliku (onu predmetnu koju je Mitchell nazivao *picture*) – platno – suvremene teorije slike predmet svoga interesa određuju puno šire. „Što je slika?“, pita se John Lechte i kaže da to može biti piktogram, fotografija, film, TV, video i slično, Pozivajući se na Jamesa Elkinsa dodaje da se slikom



moгу smatrati grafovi, tabele, geometrijski likovi, notacije, planovi, karte, crteži, različiti nacrti i brojne druge vizualne činjenice koje u sebi nose ikonički potencijal.<sup>345</sup> Jedna od postavki koje treba imati u vidu kada se razmatra slika u okviru teorije slike je da ona nije isto što i medij koji je stvar pa je samim time različit od slike koja o njemu ovisi. U analitičkom se slikarstvu slika i njezin medij preklapaju. Točnije, slika u širem smislu shvaćena kao vizualna pojavnost ispunjena ikoničkom vrijednošću nosi u sebi punu autonomiju slike izvan čega više ništa ne postoji – slika kroz svoju vizualnost definira i objašnjava samu sebe jednom vrstom metavizualnog jezika. Iz toga se razloga analitičko slikarstvo određuje kao treća faza razvoja pikturalne samosvijesti jer se ovdje događa preklapanje slike kao autonomne jedinice predstavljene kroz pikturalnu reprezentaciju sa samom sobom. Odgovor na pitanje što je slika u slučaju analitičkoga slikarstva jest da je slika upravo slika i ništa izvan nje ju dodatno ne treba definirati. U toj se točki otvara teorijski prostor za pokušaj novog definiranja slike u okviru jednog postmedijskog diskursa. W. J. T. Mitchell u eseju *Vizualni studiji ne postoje* vezano za klasičnu sliku piše sljedeće:

U svakom slučaju, promatrač koji ne zna ništa o teoriji koja stoji iza slike, ili o priči ili alegoriji, treba samorazumijeti da je to slika, rukom izrađen objekt, razumijeti da je to trag manualne proizvodnje, da je sve što se vidi trag kista, ili ruke koja dodiruje platno. Viđenje slike je viđenje dodira, viđenje pokreta umjetnikove ruke, zbog čega nam se tako strogo brani da doista i sami dodirujemo platno. Usput, ova rasprava nema namjeru ideju čiste optičnosti otproviti u ropotarnicu povijesti. Svrha joj je, radije, odrediti stvarnu povijesnu ulogu spomenute ideje, kao i razlog zbog čega je često vizualni karakter modernističkog slikarstva uzdignut u status fetišiziranog koncepta, unatoč obilnoj količini dokaza da je riječ o mitu.<sup>346</sup>

Na tragu Mitchellova mišljenja možemo se složiti s idejom da je već u šezdesetim godinama 20. stoljeća modernistička mantra grinbergijanske kritike izgubila svoju teorijsku uvjerljivost te je metodološko težište istraživanja umjetnosti prebačeno s povijesti umjetnosti na vizualnu kulturu.<sup>347</sup> Gubljenjem primata fizičke pojavnosti slika više nije bila isključivo objekt fetišizacije. Osvrnemo li se na Wittgensteina, zanimljivo je da je on u *Tractatusu* sliku još uvijek primarno doživljavao kao mentalnu sliku koja je rezultat djelovanja ljudskoga uma. Iz te pozicije shvaćeno, rani Wittgenstein je supstituirao ideju konceptualnoga, no gledajući njegova kasnija zapažanja u *Filozofijskim istraživanjima*, slika više nije bila samo mentalni

<sup>345</sup> Lechte, J., „Neke zablude i istine o slici u starim i novim medijima”, *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti* 1/2 (2015), 198.

<sup>346</sup> Mitchell, W. J. T., „Vizualni studiji ne postoje”, 95-96.

<sup>347</sup> Mijatović, A., „Vizualna kultura i kraj tumačenja slike. Ili: Kako presubjektivna fascinacija postaje teorijom bez subjekta”, *Umjetnost riječi* LIV (2010) 1/2, 83-104.

koncept, nego materijalna objektivizacija jezika pa je sukladno tome njezin status kod kasnog Wittgensteina postao drugorazinski u odnosu na svijest koja je primarna. Premda se u konceptualnom shvaćanju sliku nastoji svesti na iskaz, ne može se – a da se ne napravi ontološka pogreška – zanemariti da slika kao vizualna činjenica ovisi o svojoj vizualnosti, odnosno da joj isključivo komponenta vizualnosti daje život i ona bez nje ne postoji. Teoretičari slike toga su svjesni i baš iz toga razloga treba istaknuti da su se u analitičkom slikarstvu konceptualizacija umjetnosti i vizualizacija koncepta najviše približili jedno drugome. Tijekom čitavoga razdoblja modernizma slika je neprestano tražila svoju autonomiju kako bi se predstavila kao slika i ništa drugo. Kroz povijest su neke slike na različite načine ukazivale na svoju ontološku posebnost i autogenerativnost, ali nikada se slika nije uspjela do kraja osloboditi odgovora na pitanje „o čemu” ona govori. Koliko god apstraktni slikari pokušavali dokinuti tu misao „o čemu” je slika, nikada se nisu uspjeli posve osloboditi tog semantičkog zahtjeva što je sliku uvijek stavljalo u podređeni položaj. U analitičkom se slikarstvu slika susrela sa samom sobom, a odgovor na pitanje „o čemu” je slika kaže da je slika „o njoj” samoj. Ukinut je, dakle, ontološki jaz između slike i njezina značenja te je slika postala njezino značenje. U tome leži ključan pomak od ranije paradigme i početak prijelaza u jedan novi paradigmatički sustav vizualnoga.

Koliko su god apstraktna, minimalna ili konceptualna umjetnost prkosile klasičnoj paradigmi, one su uvijek ostale unutar njezine definicije. Međutim, kroz njih se polagano provlačio proces samoosvješćivanja slike koji je svoju meta razinu dosegno upravo u analitičkom slikarstvu. Autoreferentnost slike u okviru analitičkoga slikarstva, međutim, ne treba gledati kao čin koji je samome sebi svrhom, nego iz njega počinje proizlaziti jedan novi spektar pitanja koji je napustio područje povijesti umjetnosti u ušao u domenu znanosti koja se primarno bavi problemom slike. Robert W. Witkin piše kako je moderna umjetnost bila moguća isključivo zbog naturalizma (mimetizma) kojoj joj je prethodio. Ona je, tvrdi Witkin, predstavljala nastavak, odnosno dovršetak procesa individualizacije subjekta započetog u renesansi. Iako je naturalizam ostavio otvoren prostor apstrakciji, ona je i dalje velikim svojim dijelom ostala povezana s „optičkom koherentnošću osjetilnih oblika vidljivoga svijeta”.<sup>348</sup> Sama apstrakcija koju je ta optička koherentnost omogućavala u konačnici je tražila i njezino rastakanje što je započelo u djelima impresionista, a svoj rani vrhunac doživjelo u djelima Pabla Picassa i Georges Braquesa koji su objektu omogućili da se pojavljuje u posve novom

---

<sup>348</sup> Witkin, R. W., “The Psychology of Abstraction and Visual Arts”, *Special Issue: Psychology and the Arts* 16 (1983) 3, 203.

tipu prostornoga čitanja. Ako je moderna umjetnosti prema renesansi kao Einsteinova teorija prema Newtonovoj<sup>349</sup>, kako smatra Witkin, možemo slobodno reći da je poetika analitičkog slikarstva prema visokom modernizmu kao kvantna fizika prema Einsteinovoj teoriji relativnosti.

## 7. 2. Konceptualistički elementi u analitičkom slikarstvu

Slijedeći genezu razvoja konceptualnog pristupa umjetnosti, na samome se početku nalaze lik i djelo Marcela Duchampa. S njim započinje era konceptualnoga promišljanja umjetničkoga djela u kojemu je ideja ne samo sadržaj, nego i forma. Isprepletenost sadržaja i forme može se pratiti još od pojave apstraktnoga slikarstva te se kroz čitavo 20. stoljeće ta tema redefinira. Put od prvih apstrakcija Kandinskog, Maljeviča, Mondriana i drugih pionira do primjerice Ada Reinhardta bio je relativno kratak i logičan, osobito pretpostavi li se dimenzija razgradnje reprezentacije koja se u tom periodu dogodila. Povjeruje li se anegdota da je prvo apstraktno platno Kandinskog nastalo tako što je slikar ušavši ujutro u svoj atelijer otkrio neobičan prizor te ugledao sliku kojoj nije mogao prepoznati siže. Riječ je bila o slici koju je slikar u brzini pred napuštanje atelijera ostavio okrenutu naopačke i koja je u svojoj pojavnosti slikara u prvi mah zbunila, ali i osupnula. O anegdotalnosti ove vrste ne može se govoriti kod Maljeviča. Njegov bespredmetni svijet – o kojem piše u svojim esejima – direktno je elaboriran na platnu kroz poznate kvadrate – crni i bijeli. U smislu odlučnosti koju je Maljevič pri tome poduzeo – i s obzirom da se ne radi o evoluciji ili istraživanju forme, nego o direktnoj aplikaciji ideje na slikarsku površinu – može se ponuditi teza kako je Maljevič prvi konceptualni slikar koji je samu ideju ugradio u platno ispreplevši pri tome sadržaj i formu u jedno. Ideja je na platno aplicirana tek nakon što je ista sazrijela i razvila se u njegovim mislima. O postojanju konceptualističkih strategija i prije konceptualizma piše i Šuvaković jer i sam svoju studiju o konceptualnoj umjetnosti započinje poglavljem o protokonceptualizmu. Šuvaković ističe da je kod protokonceptualizma vrlo važna bila autorefleksija koja je, piše autor, „kritičan aspekt protokonceptualističkih taktika.”<sup>350</sup> Međutim, prema njegovu mišljenju, protokonceptualizmi su „različiti slučajevi ili pojave u heterogenom polju neoavangardi. Protokonceptualizmima se nazivaju one umjetničke prakse kod kojih dolazi do kritike i subverzije koncepta i fenomena narativne verbalne, vizualne,

---

<sup>349</sup> *Isto.*

<sup>350</sup> Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 17.

akustične ili bihevioralne produkcije funkcije i efekata autonomnog visokoestetiziranog umjetničkog djela.”<sup>351</sup> Vidljivo je, dakle, kako je u Švakovićevu slučaju protokontualizam vezan isključivo uz sferu neoavangardi te ga se, prema njegovu mišljenju, ne može tražiti u ranijim razdobljima i pravcima. No, postavlja se pitanje što je to konceptualno u konceptualističkoj umjetnosti? Ursula Mayer izraz konceptualna umjetnost koristi za sve autorefleksivne, analitičke, kritičke, proteorijske i metajezične umjetničke prakse zasnovane na istraživanju karaktera koncepta i svijeta umjetnosti. Nadalje, umjetnička djela koja nastaju kroz konceptualističku praksu su koncepti i teorijski objekti.<sup>352</sup> Uzme li se to u obzir, može se zaključiti da Maljevičev kvadrat nije samo apstraktna slika, nego nosi u sebi i konceptualnu dimenziju jer je ona ujedno i rezultat teorijske rasprave o bespredmetnom svijetu i odnosu umjetnosti prema njemu. Konceptualna umjetnost zasniva se na problemskom pristupu statusu i funkciji umjetnosti što Maljevič upravo i čini.

U pokušaju stavljanja Maljeviča na izvorište konceptualnoga slikarstva (ne isključivo u povijesnom smislu budući da se konceptualna umjetnost razvija kroz drugu polovicu šezdesetih godina, ali svakako u onom idejnom) poslužiti će nam termin koji se pripisuje Terryju Atkinsonu, a to je „analitička umjetnost”. Analitičkom se umjetnošću smatra jedan odjeljak konceptualne umjetnosti, to jest djela koja su zasnovana na izražavanju spoznajnih moći umjetnika<sup>353</sup>, a upravo to kao temelj u sebi nosi Maljevičev pristup. Povučemo li se linija od Maljeviča do Reinhardta, vidi se kako u Reinhardtovu slučaju Maljevičeva ideja dobiva drugi kontekst, onaj američki duboko ukorijenjen u visokomodernističkoj logici slike. Naime, tradicija iz koje je Maljevič crpio svoje forme je okultizam, spiritualizam te ruska ortodoksna teološka mistika, dok kod Reinhardta sve počiva na odmaku od apstraktnog ekspresionizma. Formalni je aspekt slike jedini bitan i tu se najsnažnije očituje snaga odmaka slikarstva od apstraktnog ekspresionizma u niz drugih, geometrizaciji sklonijih, stilova i pravaca. Upravo se iz takvih pravaca razvija i analitičko slikarstvo kroz koje se primarno proučava priroda slika, ali samo i isključivo vizualnim putem. Konceptualna će umjetnost biti mlažnjakom novim analitičkim stremljenjima koja će osim forme opet potrebovati i sadržaj, no sada će taj sadržaj biti opis slike, procesa njezina nastanka ili činjenično ukazivanje na njezino postojanje protkano ikoničkom razlikom.

---

<sup>351</sup> *Isto*.

<sup>352</sup> *Isto*, 218.

<sup>353</sup> Vidi u: Walker, J., *Glossary of art, architecture and design since 1945 (second revised edition)*, London, Bingley/Linnett, 1977.

### 7. 3. Teze o metaslici – slikarska analiza kao put samoreprezentacije

Fenomen analitičkoga slikarstva nastojat će se u nastavku promatrati kroz Mitchellovu tezu o postojanju metaslike kao specifične vrste samopredstavljajuće vizualne činjenice. U prvom planu Mitchell pod prefiksom „meta” ne misli primarno ni na apstraktne ni na analitičke slike. Štoviše, metaslike su u njegovu slučaju one slikovne vizualizacije koje se koriste da bi se pokazalo što je slika zapravo. Početak svoga eseja *Metaslike* Mitchell započinje riječima: „Ovaj se esej bavi slikama o slikama – tj. slikama koje se odnose na sebe same ili na druge slike, slikama koje se koriste da bi pokazale što slika jest”.<sup>354</sup> Inzistirajući na terminu samoreferentnosti, Mitchella bi se moglo shvatiti da pod pojmom metaslike misli na sliku koja govori o sebi samoj, međutim, njegov pojam metaslike nadilazi ovakvu monističku koncepciju zadirući puno dublje u diskurse drugoga reda koji objašnjavaju one diskurse prvoga reda. Američki teoretičar stoga jasno kaže da „ono što ovdje želim je pokazati da je samoreferentnost zajednički nazivnik za mišljenja o modernoj umjetnosti koja se na prvi pogled mogu činiti radikalno suprotnima”.<sup>355</sup> Pri tome ističe da želi razdvojiti probleme slikovne samoreferentnosti od polemike između moderne i postmoderne estetike a isto tako ih i udaljiti od borbe između međusobnog vrednovanja onoga što je dobro, autentično i snažno u umjetnosti od onoga što to nije. Pitanje od kojega mu valja krenuti svakako glasi: Imaju li slike neki oblik metajezika? Lingvistički gledano, metajezik je jezik više razine koji je nadređen prirodnom jeziku te se koristi za opisivanje bilo kojeg prirodnog jezika. Po toj logici gledano, u kontekstu slikovnosti metaslika bi bila ona razina vizualnoga kôda koja nam koristi za opisivanje bilo koje obične slike. Je li u tome sličaju metaslika obična slika kao i ostale? Rekli bismo da nije, nego je riječ o slici koja nas uči kako gledati druge slike. Sâm Mitchell kaže: „Želim eksperimentirati s mogućnosti da bi slike mogle biti sposobne odražavati same sebe, sposobne rabiti diskurs drugog reda koji nam kazuje – ili barem pokazuje – nešto o slikama”.<sup>356</sup> Važno je da Mitchell ne staje na pukom teoretiziranju o fenomenu metaslikovnosti, nego kroz nekoliko primjera nastoji pokazati na koji način metaslikovna komponenta može biti ugrađena u poneku sliku.

---

<sup>354</sup> Mitchell, W. J. T., „Metaslike”, u Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, CVS, Zagreb 2009, 24.

<sup>355</sup> *Isto*, 25.

<sup>356</sup> *Isto*.

#### 7. 4. Metasluka u umjetničkoj praksi – Mitchellova analiza slikovne autovizualizacije

Prvi primjer koji daje djelo je *Spirala* Saula Steinberga iz 1948. godine. Riječ je o crtežu objavljenom u časopisu *New Yorker* na kojem se vidi ljudska figura koja povlači liniju koja ujedno oblikuje i konturu njezina tijela. Mitchell navodi da je ovo primjer samoreferentne slike koja govori o samoj sebi, o procesu svoga nastanka, ali tu ne dolazimo do konačnog spektra svega onoga što ovaj crtež isto tako može značiti. U ovom je crtežu dovedena u pitanje struktura između onog intrinzičnog i ekstrinzičnog u djelu miješajući na taj način diskurs prvoga i drugoga reda. „Većina metaslika”, dodaje Mitchell, „opisuje sliku-unutar-slike, koja je jednostavno jedan od mnogih prikaza objekata”.<sup>357</sup> Drugi primjer Alainova karikatura iz *New Yorkera* je *Egipatska škola života* iz 1955. o kojoj piše i Ernst Gombrich u uvodu svoga djela *Art and Illusion*. Na ovoj karikaturi studenti umjetnosti u Starom Egiptu prikazani su poput današnjih studenata likovnih akademija kako slikaju po gledanju, no ono što gledaju stereotipni je prikaz ljudske figure uobičajen u dugom razdoblju trajanja egipatskoga kraljevstva. Treći primjer metaslika su dijalektičke (multistabilne) slike među kojima ističe *Patka-zeca*. One su nešto drugačije od primjera metaslikovnosti kakav pokazuju Steinbergova i Alainova karikatura budući da nisu „metaslike na formalno eksplicitan način”. One se u doslovnom smislu ne odnose na same sebe, ali koriste, kako navodi Mitchell, „jedan gestalt za prebacivanje s jedne reference na drugu”.<sup>358</sup> Ključ njihove metakomponente nalazi se u njihovoj dvosmislenosti koja je povezana s promatračem tako da ih se može nazvati i „diskurzivnim hiperikonama” u kojima uvijek izmiče neki dio cjelovitoga smisla slike.<sup>359</sup>

Tri dosada spomenuta primjera, onaj Steinberga, Alaina i Patka-zec Mitchellu su poslužila kako bi ugrubo ocrtao tipologiju metaslike predstavljenu kroz tri različita načina slikovne samoreferentnosti. Steinbergov primjer ilustrira strogu formalnu samoreferentnost, sliku koja predstavlja samu sebe „stvarajući referentni krug, odnosno *mise en abîme*”.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup>*Isto*, 28.

<sup>358</sup>*Isto*, 32.

<sup>359</sup> Mitchell ističe kako je prednost Patke-zeca dvostruka: „(1) to je slaba ili perfidna hiperikona: ona ne služi kao mentalni model već kao vrsta mamca za privlačenje uma, njegovo istjerivanje iz skrovišta; (2) središnji 'učinak' slike u raskoraku je sa stabilizacijom slike da bi bio 'primjećen na prvi pogled i lako zadržan na pameti'. Patka-zec idealna je hiperikona za Wittgensteina jer ne može ništa objasniti (uvijek ostaje nešto da se objasni), a ako ima 'doktrinu' ili poruku, ona je samo znak otpora stabilnoj interpretaciji, preuzimanju na prvi pogled. Wittgensteinov vlastiti crtež patke-zeca u *Philisophical Investigations* uklanja sve osobine realizma (sjenčanje i modeliranje), što bi olakšalo taj prvi pogled, svodeći sliku na shematsku, minimalnu apstrakciju koja 'ne izgleda' ni kao patka ni kao zec”. *Isto*, 34.

<sup>360</sup>*Isto*, 36.

Karikaturu egipatskih studenata svrstava pod *generičku* samoreferentnost u kojoj se govori o slikama o slikama kao što pokazuju različiti primjeri slika atelijera ili dijelova zbirki predstavljenih u određenom prostoru kao što prikazuje primjerice slika Jana Breugela Baršunastog *Osjet vida* (1617.) ili Davida Teniersa II *Nadvojvoda Leopold-Guillaume u svojoj galeriji u Bruxellesu* (1651. – 1653.). Konačno, Patka-zec podrazumijeva diskurzivnu, odnosno kontekstualnu samoreferentnost jer njezina reflektivnost ovisi o načinu promišljanja prirode vizualne reprezentacije. Ta činjenica Mitchella navodi na zaključak „da je svaka slika *vidljiva oznaka* i da je sposobna postati metaslikom, bez obzira na to koliko bila jednostavna (...)”<sup>361</sup> Drugim riječima, „svaka slika koja se rabi za razmišljanje o prirodi slikâ je metaslika”.<sup>362</sup> Upravo na ovom Mitchellovu zaključku gradi se teza o analitičkoj slici kao najdoslovnijem primjeru metaslike koja u svojoj esenciji i semantici ne nosi ništa više od prikaza sebe kao slike, procesa vlastitoga nastanka i činjenice da je u najdoslovnijem smislu riječ o slici koja je o slici, to jest riječ je o slici koja govori o samoj sebi u *Ich* formi. Međutim prije no što se objasni paradigmatička priroda analitičke slike kao metaslike, vratit ćemo se još malo Mitchellu.

Temeljna upotreba metaslika je objasniti što slike jesu, ukazati na njihovo samoprepoznavanje jer u konačnici, „treba imati na umu: slika je, prije nego što je postala konj, ženski akt ili nekakva anegdota, bila prije svega ravna površina, prekrivena bojama raspoređenima po određenim zakonitostima”, pisao je svojedobno simbolist Maurice Denis.<sup>363</sup> Mitchellu je kao ogledni primjer reprezentativne metaslike koja u sebi uključuje brojne elemente metaslikovnosti poslužila slika *Las Meninas* (1656.-1657.) Diega Velásqueza. Postavlja se pitanje što je to u Velásquezovoj slici toliko ispunjeno metaslikovnim razinama. Prije svega, piše Mitchell, na *Las Meninas* vidi se slika koju slika sam slikar, ona je okrenuta poleđinom prema promatraču te se kao promatrači nalazimo u nedoumici je li on slika „tu” sliku koju mi vidimo ili nešto drugo. *Las Meninas* na mnogo razina isprepliće odnos slike, slikara, modela i promatrača dovodeći svaki proces interpretacije u slijepu ulicu. Na sličan način, ali ne s toliko interpretacijskih implikacija, Jan van Eyck postupa u *Portretu Arnolfinijevih* (1434.) Središnji prikaz sobe u kojoj se nalaze vjerenici sa psom kao simbolom vjernosti te sandalama ostavljenima postrani sadrži i jedno okruglo zrcalo na kojem se zrcali prikaz prostorije prikazujući i vrata na kojima se uočavaju dvojica likova – sudionici ovoga svečanog čina. Postavlja se pitanje nije li njihov pogled zapravo ono što i mi kao promatrači

---

<sup>361</sup> *Isto.*

<sup>362</sup> *Isto.*

<sup>363</sup> Ruhrberg, „Slikarstvo”, 22.

slike gledamo? S druge strane, iznad zrcala je krasopisnim gotičkim pismom zapisano „Johannes de eyck fuit hic” te signirano godinom 1434., upravo onom kada je slika nastala. Na sličan način kao što Velásquez direktno unosi vlastiti autoportret u sliku, i van Eyck ne samo da implicira kako je jedan od likova koji se zrcale u ogledalu sam umjetnik, nego i tu činjenicu potvrđuje tekstualnim zapisom.

Za razliku od ranije spomenutih primjera metaslika, Mitchell je svjestan kako *Las Meninas* predstavlja jednu drugačiju vrstu metaslikovnog diskursa koji se može činiti radikalno drugačiji od *Spirale*, *Egipatske škole života* ili *Patke-zeca*. Razlog je tomu činjenica da je Velásquezovo djelo kanonsko djelo zapadne povijesti umjetnosti, ono

je beskrajno fascinantno labirint razmišljanja o odnosima slike, slikara, modela i gledatelja. Patka-zec koristi se za uspostavljanje nultog stupnja tumačenja multistabilne slike, odnosno dvoznačne slike: ne smatra se općenito paradoksalnom, alegorijskom ili (u samoj sebi) samorefleksivnom. Ako *Las Meninas* ilustrira metasliku u njezinu najsloženijem, najartikuliranijem i najuzvišenijem smislu, Patka-zec je najjednostavniji i najskromniji pripadnik žanra (...).<sup>364</sup>

Vidljivo je dakle da Mitchell pojam metaslike razgraničava na više pododrednica koje na različite načine odgovoraju temeljnoj ideji onoga što metaslika jest i što označava – od onih semantički jednostavnijih do složenijih poput *Las Meninas* ili Magritove lule, točnije slike *Les trahison des images* (1929.) Dok Velásquezova slika postaje metaslikom tek kada se prihvati činjenica (koja nije posve sigurna!) da je na velikom platnu okrenutom poledinom prema promatraču na kojem slikar strpljivo radi upravo sama slika *Las Meninas*. O tom aspektu detaljno piše Michel Foucauld analizirajući sliku u kojoj postoji nekoliko čimbenika koji uzdrnavaju naš klasičan perceptivni prodor u sliku a) slikar koji slika na platnu ispred sebe, b) likovi koji poziraju slikaru i c) gledatelj. Foucault stoga zaključuje da unutar ove slike ni jedan pogled nije stalan, nego da se uloge subjekta i objekta mogu neprestano izmjenjivati jer gledatelj vidi obrnutu stranu platna i ne zna nalazi li se na platnu on sam ili prizor koji gleda unutar Velásquezove reprezentacije. Magritteova lula primjer je „metaslike koja govori” jer na samome platnu ispod slike lule piše „Ceci n'est pas une pipe”. Mitchell na tren zapaža kako bi se moglo pomisliti da ovo zapravo ni nije metaslika jer se ne radi isključivo o slikovnoj samoreferentnosti nego slika – da bi postigla samoreferentnost – koristi riječi. Međutim, važnost i zanimljivost ove slike u tome je što nas upućuje na razmišljanje ne samo o slikama, nego i na međudnos slike i riječi, na način na koji se o slikama priča kao i na način

---

<sup>364</sup> Mitchell, „Metaslike”, 39.



na koji slike pričaju promatraču. Prihvaćajući Mitchellovu tezu da metaslike ne izazivaju samo dvostruki pogled, nego i dvostruki glas i isto tako dvostruki odnos između jezika i virtualnog iskustva možemo se složiti da je Magrittova lula „metaslika trećeg reda, koja opisuje i razgrađuje odnos između slike prvog reda i diskursa drugog reda koji je temelj razumljivosti svih slika, a možda i svih riječi”.<sup>365</sup>

U okviru razmatranja metaslikovnih karakteristika analitičkoga slikarstva, upravo primjer Magrittova djela najbliži je pretpostavci da je analitičko slikarstvo uistinu metaslikarstvo ili u najmanju ruku slikarstvo prožeto strukturom metaslikovne logike. Polazište je Mitchellova teza: „Svaka slika koja se bavi razmišljanjem o prirodi slikâ je metaslika”.<sup>366</sup> Osvrćući se na Mitchellov pojam metaslike, Purgar ističe da se kod američkoga teoretičara može uočiti kako se metaslike pojavljuju na više ontoloških razina. Prvu razinu čine one metaslike koje razotkrivaju na koji su način napravljene ili predstavljaju mehanizam proizvodnje vlastitog vizualnog značenja. Druga vrsta metaslika oslikava određenu teoriju o slikama ne izlazeći iz vlastitog slikovnog medija postavljajući pitanje je li moguće govoriti o slikama bez jezičnoga suplementa, dok se kod treće razine metaslikovne ontologije razotkriva bitna slikovna priroda, a to je njezina različitost od stvarnosti, ali i od same sebe.<sup>367</sup> Analitičke slike nepobitno su samoreferentne te su uvelike oslonjene na tekstualni dodatak. Međutim, taj tekstualni dodatak nije istovjetan onome kakav se nalazi na *Les trahison des images* jer jezik ne nalazimo na platnu, nego u nazivu djela. Naziv djela ujedno je i objašnjenje procesa oblikovanja djela. Tekst je u slučaju analitičke slike pridodani opis koji je ontološki odijeljen od samoga platna, odnosno nalazi se na drugoj ontološkoj razini.

Prva razina je sama slika, ona je ta koja upućuje na samu sebe, koja je autoreferencijalna, ali u isto vrijeme potvrđuje vlastitu ikoničku različitost od svega što nije slika. Seel je rekao kako su apstraktne slike one koje na najdoslovniji način upućuju na sebe, a analitičke slike idu i korak dalje nadograđujući na svoju apstraktnu ikoničnost i konceptualnu dimenziju kojom objašnjavaju smisao vlastite procesualnosti. *Bojom nategnuto platno* (1977.) Borisa Demura, *Količina kista crne boje u bijelo, mokro, mokro* (1977.) Željka Kipkea, *Slika u pet slojeva* (1979.) Antuna Maračića, *Potezi crnom na bijeloj osnovi* (1977.) Marijana Molnara, *Sto sati slikanja* (1984.) Krunoslava Stipeševića te niz sličnih djela nastalih na temelju iste poetičke logike pokazuju živi suodnos slike te procesa i karaktera njezinog

---

<sup>365</sup> *Isto*, 45.

<sup>366</sup> *Isto*, 36.

<sup>367</sup> Purgar, K., „Modaliteti slikovnog pojavljivanja: temeljni pojmovi”, *Filozofska istraživanja* 144 (2016) 36, 814.

nastanka. Kako Foucault piše „vlastita imena izbjeci će nejasne opise” stavljajući tako točku na beskonačna objašnjenja i interpretacije. Ako se kao „vlastita imena” shvate i naslovi slika<sup>368</sup> postat će jasan direktan odnos jednoznačnosti koji analitičko slikarstvo u sebi nosi. Ako je konceptualna umjetnost obilježena teorijskim diskursom o umjetnosti kojim se analizira i objašnjava određeni koncept koji prethodi samome umjetničkom radu, onda je analitičko slikarstvo slikovni diskurs prvoga reda izjednačen s jezičnim diskursom prvoga reda, a oba se križaju u pojmu tautologije, premda se ne radi o pravoj tautologiji budući da imamo dvije, ontološki gledano, različite vrste diskursa – slikovni i jezični. Paradoksalno je da kroz čitavo 20. stoljeće slikarstvo nastoji istisnuti iz svoje domene fenomen značenja i referencijalnosti, a isto čini i teorija slike kojoj u analizi slikovnoga pojavljivanja pojam referencijalnosti i njegovo značenje služi da se ustanovi kako različiti slojevi referencijalnosti utječu na slikovno pojavljivanje, analitička se slika upravo u doslovnom smislu referira na sebe samu.

Upravo iz tog razloga analitička slika nije isključivo kraj jedne epohe započete otkrićem apstraktnog likovnog jezika i u kojoj je dominirala modernistička misao, nego ona stoji na početku epohe novog razumijevanja ontologije i epistemologije slike koja kroz različite modalitete svoga (reprezentacijskog) pojavljivanja može ponuditi jednu palimpsestnu strukturu čije će semantičke i ikonološke implikacije biti predmetom ne više samo stilski usmjerene povijesti umjetnosti, nego i niza drugih znanosti. Međutim, problem koji i dalje ostaje neriješen kada se govori o suvremenoj teoriji slike, pitanje je oblikovanja jedne sustavne metodologije pa iz toga razloga teoriju slike i dalje treba gledati kao multi- i interdisciplinarno područje usmjereno prema širem razumijevanju fenomena slike ne samo u okviru klasičnih oblika njezinoga pojavljivanja, nego i u kontekstu suvremenih digitalnih tehnologija.

## 7. 5. Između povijesti umjetnosti i teorije slike

Kroz čitavu ovu studiju cilj je bio pokazati suodnos tradicionalnog povijesnumjetničkog pristupa fenomenu slike u okviru suvremenih teorijskih analiza te metodološki okvir razumijevanju slike kakav se može naći u različitim teorijskim pristupima

---

<sup>368</sup> Arhur C. Danto naziv umjetničko djela ističe kao važan parametar jer je on znak ontološke različitosti umjetničkog djela i običnih stvari: „puke stvari nemaju pravo na naslove. Naslov je više od imena, on često predstavlja uputu za tumačenje ili čitanje koja i ne mora uvijek biti od pomoći (...)” Danto, *Preobražaj svakidašnjeg*, 3-4.

koja se zajedno svrstava pod nadpojmovnu sintagmu „teorija slika”. Istraživanja fenomena analitičkoga slikarstva poduzeta za tu svrhu pokazala su jedno bitno ograničenje s kojim povijesnoumjetnička metodologija raspolaže pri analizi ne samo analitičkoga slikarstva, nego i apstraktnog vizualnog jezika uopće. Prateći put stilskog razvoja apstraktnog jezika od impresionizma do sredine 20. stoljeća, prema povijesnoumjetničkim parametrima pokazalo se jasno kako je riječ o procesu razgradnje reprezentacijskoga okvira tradicionalne umjetnosti koji vodi prema točki ništice u kojoj se slika i slikarstvo pod dirigentskom palicom slikara eutanaziraju. Takav je razvojni slijed prikazao Filiberto Menna u analizi razvoja analitičke linije moderne umjetnosti koja je svoj konačni oblik dostigla u crnima slikama Ada Reinhardta. Uz *Crne slike (Ultimate Paintings)* vrlo brzo su se pojavili nazivi poput „posljednjih slika” ili „antislika”. Međutim, ni posljednje slike, kao ni antislike nisu dokinule slikarstvo. Štoviše, nakon epohe posljednjih i antislika uslijedila je snažna obnova slikarstva (osobito onog figurativnog kroz *transavanguardia* i slične mu inačice) u osamdesetim godinama prošloga stoljeća. Činjenica je kako je povijest umjetnosti razvoj slikarstva kroz 20. stoljeće tumačila kroz modernistički paradigmu suprotstavljajući joj ponekad avangardna shvaćanja koja su svoje ispunjenje dobila u minimalizmu i konceptualizmu kao snažnim kritikama grinbergijanskog estetiziranog modernizma.

Bilo da govorimo o posljednjim slikama bilo o anti-slikama, nesumnjivo je da i jedne i druge ovise o slikama te da govore o kraju jedne paradigme. Antislika nije pojam koji je Knifer uveo u slikarsku terminologiju, nego se ideja o stvaranju antislike nalazi još u dadaističkom i nadrealističkom okruženju kod primjerice Juana Miróa koji je jednom prilikom izjavio da želi ubiti [assassinate] slikarstvo. Pitanje posljednjih slika duboko zadire u razmatranje ontološkoga statusa slike i mogućnosti koje ona u tradicionalnom shvaćanju sa sobom nosi. Posljednje slike apstraktne su slike u kojima se računa s iskazivanjem negativiteta u odnosu na klasičnu sliku; one su lišene gotovo svega – reprezentacije, teme, subjektivnosti, imaginacije, umijeća – najvećeg dijela onoga što je obilježavalo slike do sredine 20. stoljeća. S druge pak strane, gleda li se Kniferov meandar kao paradigmatički primjer antislike, kako ga on određuje, tu se ipak ne radi o slikanju posljednjih slika jer meandri to nisu. U meandrima pitanje kronologije i eshatologije slikarstva postaje nevažno za razliku od posljednjih slika koje upravo računaju na taj teleološki princip. Knifer meandrima osporava povijest slikarstva odbacujući stare modele reprezentacije kao i modernistički imperativ za inovacijom i originalnošću. Uz pomoć odabrane forme Knifer predstavlja „jednu ideju slikarstva kao iznutra motiviranog procesa, koji postoji i pojavljuje se iznova bez

stilističkog progressa i evolucije u kojoj su kronologija i razvoj nevažni (...) Antislika je forma, u kojoj početak i kraj međusobno zamjenjuju mjesta i koja nema nikakvu logiku o prethodnom i potonjem, dakle ni tradicionalno shvaćanje vremena”.<sup>369</sup> Narušavanjem kategorije „tradicionalnog shvaćanja vremena” Knifer je otvorio, za potrebe suvremenog teorijskog promišljanja slike, vrlo važno poglavlje izdvajajući sliku iz evolucijskog procesa stilskeg razvoja slikarstva na kojemu se temelji cjelokupna povijest umjetnosti. Štoviše, unošenjem diskontinuiteta za kronologiju nastanka pojedinih slika, Knifer je afirmirao procesualnost kao važnu dimenziju svoga opusa. Procesualnost je bila bitna još kod Pollocka i Kleina, ali je sada dobila jednu novu dimenziju jer se kod Knifera nije isticao proces nastanka pojedine slike, nego proces nastanka „slike-meandra” u svim njegovim varijacijama koje mogu biti shvaćane kao jedno djelo – antislika. „Nastojao sam stvoriti jedan oblik antislike koristeći se minimalnim sredstvima s krajnjim kontrastima koji su imali stvoriti monotoni ritam (...) Cilj mi je bio stvoriti neki oblik antislike uz minimalna sredstva i s krajnjim kontrastima kako bih dobio monotoni ritam i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizraženiji ritam upravo monotonija. Proces mojega rada odvijao se bez oscilacija, a evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja slike”.<sup>370</sup> Međutim, Kniferovo opiranje slici i dalje je bilo predstavljeno putem klasičnoga slikarskog platna ne ugrožavajući egzistenciju tradicionalne slike, ali čineći svoje slikarstvo jednim oblikom *work in progress* modela uvijek iznova reinterpetirajući jednu te istu melodiju. No, pojava njegovih meandara stoji na prekretnici koja se događala u šezdesetim godinama, a vezana je uz prijelaz iz paradigme modernizma u novu paradigmu suvremenosti. Iz toga razloga bismo Knifera mogli gledati kao izdvojenoga osobenjaka koji nikada nije doslovno pripadao struji analitičkoga slikarstva, ali je poput analitičkih slikara stvarao jednim dijelom u duhu modernističke paradigme, a jednim pak u sferi punokrvne suvremenosti. K tome, ako se priklonimo tezama Krešimira Purgara te se njegove slike shvate kao apsolutne slike – a ne antislike i o čemu je već bilo detaljnijega govora – nesumnjivo će se objelodaniti činjenica da Kniferovo slikarstvo ima puno više postmodernističkoga, nego li modernističkog.

---

<sup>369</sup> Nadja Gnamuš, „Modernistička etika slike: Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava”, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, cvs, Zagreb 2017, 63-64.

<sup>370</sup> Knifer, J., „Zapisi”, *Život umjetnosti* 35, 1983, 29-30.

## 7. 6. Analiza slike kao osnova slikarskog postupka – povijesnoumjetnički pristup

Analitičko se slikarstvo od svoga pojavljivanja nastajalo tumačiti isključivo kao neupitan nastavak razvojnoga procesa u kojemu je naslikana slika od kidanja sveza s reprezentacijom došla do faze u kojoj više ne ilustrira nešto različito od nje same te je shodno tome prestala biti u službi nečega drugoga. Vrhunac se takvoga pristupa u ranom modernizmu dosegno u Maljevičevim slikama. S vremenom je navedeni oblik zatvaranja slike u samu sebe doveo u pitanje status tradicionalne slike tumačene prije svega instrumentarijem povijesti umjetnosti te se postavilo pitanje o potrebi iznalaženja nove epistemologije slike budući da je pojavom apstraktne umjetnosti započeo proces destrukcije (pa čak i dekonstrukcije) slike u metodologiji klasične povijesti umjetnosti. Povjesničar umjetnosti Ernst Gombrich rekao je: „Moglo bi se reći da je povijest umjetnosti, kao i mnoge druge humanističke znanosti, ušla u svoje post-epistemološko razdoblje”.<sup>371</sup> Teza Martina Seela kako reprezentacija nije prirodno stanje, nego dodatno postignuće slike pokazuje da se fenomenu slike više ne može pristupiti isključivo korištenjem povijesnoumjetničke istraživačke metodologije.<sup>372</sup> To ne znači da povijest umjetnosti kao struku u potpunosti treba odbaciti jer joj se moraju priznati zasluge koje je napravila od Winkelmannova doba do sredine 20. stoljeća, ali treba biti svjestan da suvremeno poimanje slike više ne može biti tumačeno samo uz njezinu pomoć. Iz toga će se razloga u nastavku teksta prvo dati povijesnoumjetnički pristup fenomenu analitičkoga slikarstva nakon čega će se u analizu uključiti Mitchellovo teorijsko određenje metaslike kako bi se pokazalo da je povijesnoumjetnička analiza analitičkoga slikarstva mogla dati odgovore na svega nekoliko pitanja o povijesnom razvoju slike kroz fenomen analitičkoga, dok nam metodologija i teze vizualnih studija pomažu da analitičko slikarstvo cjelovitije shvatimo kroz širi kontekst teorije slike.

Jačanjem ambijentalne, siromašne, konceptualne i video umjetnosti, tradicionalni su mediji na trenutak počeli gubiti svoju primamljivost, osobito kod umjetnika mlađe generacije. Oni su smatrali kako su klasični umjetnički mediji izgubili svoju izražajnu snagu te da nova umjetnosti mora progovarati jezikom novih medija. U tim se promjenama najbolje uspjela održati skulptura koja je u modificiranim oblicima kroz instalacije i ambijente sačuvala dio nekadašnjeg značaja. Lošije od kiparstva prošli su slikarstvo i grafika jer su se umjetnici novoumjetničkih praksi njima tek efemerno služili. Ova činjenica može čuditi zato što su

---

<sup>371</sup> Citirano prema: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, IPU, Zagreb 2005, 353.

<sup>372</sup> Purgar, „Što (više) nije slika?“, 154.

mladi prometeji studentske dane najčešće provodili u slikarskim klasama i majstorskim radionicama slikara. Međutim, zbog potrebe za negacijom stečenog akademskog obrazovanja došlo je do svjesnog udaljavanja mladih slikara od naučenih obrazaca. Umjesto toga, mladi su se okrenuli suvremenijim oblicima umjetničkog izričaja služeći se akcijama, ambijentima, hepeninzima, instalacijama, konceptima, video radovima i ostalim oblicima novomedijske umjetnosti. Neki su slikari nastavili tiho odolijevati novoj krizi u koju je njihov mediji počeo zapadati. Oslonivši se na iskustva konceptualne umjetnosti, oni su tradicionalnoj slici dali novu izražajnu dimenziju učinivši platno površinom koja ne reprezentira ništa drugo doli sebe same. Veći broj naziva za ovu vrstu slikarstva poput analitičkog, čistog, elementarnog, primarnog i procesualnog slikarstva, ili slikarstva-slikarstva, na različite načine objašnjava prirodu koju je slikarsko platno tada dobilo.<sup>373</sup>

To novo slikarstvo, koje se ponekad, upravo zbog svojih tautoloških osobina, nazivalo i *slikarstvo-slikarstvo*, služilo se primarnim sredstvima kojima je nastojalo ispitati, ili točnije pre-ispitati, vlastitu prirodu. Podloga, format ili namaz boje nemaju namjeru reprezentirati ništa što je izvan njih samih, već afirmiraju sami sebe (...) Umjetnici tako jezikom analitičara ispituju mogućnosti primarnog umjetničkog procesa, čime je nereferencijalnim i autorefleksivnim sredstvima postignuta tautološka identifikacija procesa rada i samog umjetničkog djela. Jednostavno rečeno, lišen svake semantičke nadgradnje umjetnički predmet (slika, skulptura) sveo se na vlastitu materijalnost, dosegnoo nulti stupanj svoje pojavnosti i postao u punom smislu *tabula rasa*.<sup>374</sup>

Maković genezu primarnog slikarstva nalazi u ruskoj avangardi u kontekstu koje detaljno analizira pojam slike kod Kazimira Maljeviča i Aleksandra Rodčenka. Dok je Maljevič na svojim platnima došao do negacije predmetnoga svijeta, Rodčenko je već u ranim dvadesetim godinama vlastitim slikama nastojao apostrofirati kraj slike i slikarstva. Izlažući tri mala monokroma 1921. godine na moskovskoj izložbi *5x5=25 – Čista crvena boja, Čista plava boja, Čista žuta boja* – ruski je slikar nastojao dokinuti predstavljačku dimenziju slike svodeći kromatsku osnovu platna tek na primarnu boju. Njegov pokušaj, međutim, nije mogao zadržati sliku jer su izložena platna po svim morfološkim odrednicama bile slike u tradicionalnom smislu budući da su udovoljavala kriterijima medija. Rodčenkovi su radovi doprinijeli otvaranju i širenju teme monokroma u umjetnosti 20. stoljeća u kojem će takvo

---

<sup>373</sup> U pregledu hrvatskoga slikarstva od 1945. do danas Sandra Križić Roban fenomenu analitičkoga slikarstva daje relativno malo prostora, a k tome njezino je tumačenje prije svega povijesno-umjetničke provenijencije kroz koje se nastoje pronaći izvori i primjeri analitičkoga, ali se ne pokušava razumijeti fenomen analitičkoga slikarstva kroz teorijski diskurs o slici i slikarstvu u postmodernističkom ključu. Križić Roban, S., *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Naklada Ljevak, Zagreb 2013, 441-466.

<sup>374</sup> Maković, *Tabula rasa*, 6.

slikarstvo slikarima nerijetko predstavljati izazov, premda će kasnije varijacije uglavnom ponavljati osnovne likovne teze koje su slikarskim jezikom izrečene već na samom početku.<sup>375</sup>

Denegri pojavu primarnog slikarstva gleda kao odraz kontinuiteta tradicije povijesnih avangardi pri čemu se direktno osvrće na Maljevičev *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* (1917.) te Rodčenkovu *Ne-objektivnu sliku br. 80 (crno na crno)* nastalu godinu dana kasnije. Povratak se „posljednjim” slikama dogodio na američkom tlu krajem pedesetih godina kada je Ad Reinhardt počeo raditi „zadnje moguće slike”. Denegri njegovo slikarstvo naznačuje kao početak kraja linije začete u apstraktnom ekspresionizmu te otvaranje nove struje slikarstva koja je vodila prema minimalnoj i konceptualnoj umjetnosti. Reinhardtova ideja *Art-as-Art*, kao i vjera u krajnju autonomiju umjetnosti, prometnuli su ovog slikara u „prethodnika duhovne klime u kojoj će se razviti linija primarnog i analitičkog slikarstva”.<sup>376</sup>

Težnja slikara primarne orijentacije nije bila obnova slikarskoga medija te snage i značaja ranijih slikarskih praksi. Njihov je slikarski govor proizašao iz teza i radikalne retorike konceptualne umjetnosti jer su koncepti primjenjivi na svaki medij u čemu slikarstvo nije izuzetak. Za ovo je slikarstvo karakteristično odsustvo ekspresije i subjektivnog naboja: „slika je ovdje urađena sa prvenstvenim ciljem da se kroz specifičnu vrstu prakse obavi 'materijalni eksperiment konstrukcije slike' (B. Lamarche – Vadel)”.<sup>377</sup> Slika prestaje biti znak, simbol ili metafora. Lišena svake semantičke referencijalnosti ona postaje i ostaje samo slika – platno na koje je nanosena određena tvar. Da bi se adekvatno pristupilo svakoj ozbiljnoj analizi primarnoga slikarstva, Denegri piše kako je potrebno odbaciti neke zablude proizašle iz tradicionalnog pristupa slici. Prva se od zabluda temelji na romantičarskom shvaćanju slike u kojem se inzistira na njezinim simboličkim, metaforičkim ili ekspresivnim faktorima, dok je druga zabluda zasnovana na racionalističkim premisama klasične geometrijske apstrakcije i neokonstruktivizma, u kojima se slika koristi za predstavljanje i analizu niza problema plastičko-prostornog ili čisto perceptivnog karaktera.<sup>378</sup>

Slikarima primarne linije nije cilj obnoviti slikarstvo, nego pokazati aktualne tendencije u kojima se naglasak stavlja na problematiziranje izražajne snage slikarskog medija u odnosu na sredstva i metode kojima se slikari uobičajeno služe. Maković također tvrdi da

---

<sup>375</sup> *Isto*, 20.

<sup>376</sup> Denegri, „Primarno – analitičko: modusi slikarske prakse 70-ih godina”, 4.

<sup>377</sup> *Isto*, 5.

<sup>378</sup> Denegri, J., „Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva”, *Život umjetnosti* 22/23, Zagreb, 1975, 114.

kod novog slikarstva ne postoji težnja za obnovom značaja slikarskog platna. Radi se tek o primjeni analitičke retorike poznate iz konceptualne umjetnosti na slikarski medij, samo što se sada tautologija izriče slikarskim, a ne lingvističkim sredstvima.<sup>379</sup> To ne znači da je primarno slikarstvo moguće poistovjetiti s konceptualnom umjetnošću. Svjestan je toga bio i Filiberto Menna kada je istaknuo bitnu razliku između jednog i drugog. Menna ističe kako se konceptualna umjetnost adekvatno izražava upravo nevizualnim medijima, pismom i tekstom, dok primarno slikarstvo zadržava gotovo sva obilježja vizualnih umjetnosti i, što je najvažnije, krajnji je produkt slika koja se percipira vizualno:

Jasno je stoga da diskurs koji se vodi u konceptualnoj umjetnosti ne može biti ni na koji način prenesen u područje slikarske prakse: primarno i analitičko slikarstvo nije „koncept u mediju slike”, to su dva zasebna modusa umjetničkog mišljenja kojima zajedničko može biti jedino to da oba – budući se javljaju u istim vremenskim relacijama i stoga dijele opći „duh vremena” – pojam umjetnosti, odnosno pojam slikarstva postavljaju u izrazito metajezikičkim terminima „umjetnosti kao umjetnosti”, odnosno “slikarstva kao slikarstva”.<sup>380</sup>

Nena Dimitrijević u sklopu *Tendencija 5* priredila je izložbu *Platno* posvećenu konceptualnom slikarstvu. Cilj izložbe nije bio napraviti antologiju konceptualnog slikarstva, nego pokazati kako je na analizu i procjenu takvog slikarstva nije moguće primijeniti stare metode i zastarijelu terminologiju – a upravo to je činio najveći dio stručne javnosti i publike. Novi likovni govor s drugačijim sredstvima bilježenja dovodi do paradoksalne situacije u kojoj je svaka, pa i ona najbanalnija dosjetka izvedena u nekom suvremenom mediju poput fotografije, videa ili filma mogla dobiti “počasni naslov 'avangardizam'”. Dimitrijević ističe kako umjetnički artefakti izvedeni novim jezikom nisu više estetski predmeti jer je u njima vizualno zamijenjeno brojnim drugim porukama koje djelo prenosi. Djelo je, dakle, prije svega generator i prijenosnik informacija, a ne više objekt lijepih umjetnosti. Denegri upozorava kako djela Giovannija Anselma, Daniela Burena, Antonia Diasa, Brace Dimitrijevića, Barryja Flanagana, Jannisa Kounellisa, Giulija Paolonija, Reinera Ruthenbecka i Howarda Selina izložena na toj izložbi 1973. godine ne treba poistovjetiti s djelima primarnoga slikarstva. Nena Dimitrijević je u svom shvaćanju konceptualne umjetnosti pošla od šireg shvaćanja ovoga pojma nego li što je to činila, primjerice, Cathrine Millet koja je područje konceptualne umjetnosti svodila na jednu rigoroznu lingvističku struju razmatrajući

---

<sup>379</sup> Maković, *Tabula rasa*, 6.

<sup>380</sup> Denegri, „Primarno – analitičko: modusi slikarske prakse 70-ih godina”, 6.



jedino primjere Kosutha, Burgina, Weinerja, Barrya ili grupe Art&Language. Dimitrijević svoj interes širi i na niz umjetnika koji polaze od konceptualistima sličnog „misaonog načina ekspliciranja ideje koje se nalaze u temeljima njihovog rada”.<sup>381</sup> Unatoč raznolikosti slikarskih primjera i razlike koju konceptualno slikarstvo ima u odnosu na ono primarno, kod jednog i drugog pristupa postoji zajednički cilj, a to je neprestano problematiziranje i analiza „vlastitih mogućnosti i vlastitih dometa, jer će”, dodaje Denegri, „jedino obnavljanjem te istraživačke zone umjetnost danas uspjeti otkloniti se pritiska njenoj prirodi stranih i eksternih faktora, ostajući tako i nadalje polje oslobođeno utjecaja trenutno dominantnih programa i kriterija”.<sup>382</sup>

Na međunarodnoj su se sceni tih godina također priređivale izložbe na kojima se predstavljalo slikarstvo u kojem su se slikari bavili isključivo samim slikarstvom. Iako su se već početkom sedamdesetih u galerijama i muzejima važnih umjetničkih središta mogla naći djela novog slikarstva, širenju svijesti o javljanju te linije u slikarstvu doprinosile su izložbe na kojima se ona obuhvatnije predstavljala. U milanskom Centro comunitario di Brera Cornelio Brandini, Douglas Crimp i Cermano Celant 1973. godine priređuju izložbu *Arte come arte*. Na njoj uz Barnettu Newman, Roberta Rymana i Roberta Mangolda sudjeluju i Agnes Martin, Frank Stella, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly te Brice Marden. Riječ je o plejadi slikara koji su pripadali najtvrdem krugu slikarstva tvrdog ruba (hard edge) i minimalizma. Godinu dana kasnije u Westfälischer Kunstverein u njemačkom gradu Münsteru kustos Klaus Honner organizirao je izložbu *Gemplante Malerei* također posvećenu primarnom slikarstvu. Iste godine i časopis *Kunstforum* deseti broj posvećuje analitičkoj umjetnosti čime su tekstovi o ovoj vrsti slikarstva postali dostupniji kritičarima i umjetnicima.<sup>383</sup> Velika i važna izložba *Fundamental Painting* otvorena 1975. godine u amsterdamskom Stedelijk muzeju predstavila je, po mišljenju kustosa izložbe Rinija Dippela, predvodnike novoga slikarstva – Roberta Rymana, Agnes Martin, Roberta Mangolda i Bricea Mardena. Četvero odabranih autora predstavljaju tek jednu od slikarskih jezgri u kojima se razvijalo primarno slikarstvo koje je osobit zamah doživjelo na europskom kontinentu u Engleskoj, Francuskoj, Italiji, Nizozemskoj, Njemačkoj – ali i Jugoslaviji. Denegri naglašava kako europska iskustva primarnog slikarstva nisu striktno vezana uz američke uzore, nego da pojedine europske sredine posjeduju vlastite povijesne temelje na kojima su gradili čisto slikarstvo kombinirano

---

<sup>381</sup> Denegri, J., „Tema 'Platno u konceptualnoj umjetnosti' na izložbi 'Tendencije 5'“, *Polja* br. 175, rujan 1973, 14.

<sup>382</sup> *Isto*, 15.

<sup>383</sup> Maković, *Tabula rasa*, 38.

s brojnim individualnim doprinosima samih umjetnika što je uvjetovalo produkciju koja je činila problemsku okosnicu primarnog i analitičkog slikarstva.<sup>384</sup>

## 7. 7. Povijest analitičkoga slikarstva u hrvatskom kontekstu

Sudeći prema broju slikara priklonjenih primarnom slikarstvu te odjeku koji je ono imalo u sedamdesetim godinama u okviru jugoslavenskog i hrvatskog slikarstva općenito, radi se naizgled o usputnoj struji unutar jugoslavenske umjetnosti. Dominantnu su slikarsku liniju predstavljali različiti oblici lirske apstrakcije te figurativno slikarstvo u kojem su dominirali kasni odjeci ekspresionizma i realizam. U to su vrijeme slikari sve češće posezali za iskustvima fotorealističkog pristupa. Povijesno gledajući, među prvim umjetnicima koji su se u okviru jugoslavenske scene bavili primarnim i analitičkim slikarstvom bili su Radomir Damnjanović Damnjan, Raša Todosijević i Gergelj Urkom. Oni već od 1973. godine počinju izlagati djela nastala u duhu isključivo te poetike. Denegri se na trojicu slikara osvrnuo u podužem članku objavljenom u časopisu *Polja*.<sup>385</sup> Pozivajući se na Mennu, Denegri ukazuje na idejne poveznice između ovoga slikarstva i konceptualne umjetnosti. Sljedbenici se tih struja bave autorefleksivnim promišljanjem vlastitoga medija i umjetnosti općenito. Mennino je mišljenje – a pozivajući se na njega prihvatit će ga i Denegri – kako

konceptualna umjetnost i novo slikarstvo usmjeravaju svoja istraživanja u istom osnovnom pravcu: u njihovom zajedničkom označavanju postoji naglašena pažnja upućena prema problemima jezika i prema općoj interpretaciji umjetničke aktivnosti kao jednoj svojevrsnoj praksi. Umjetnik premješta postupke s neposrednog ekspresivnog i reprezentativnog plana na metalingvistički stupanj, pokrećući diskusiju o prirodi umjetnosti, kao i o specifičnim instrumentima u kojima se ta umjetnost konkretizira.<sup>386</sup>

Prve izložbe posvećene isključivo primarnom slikarstvu u Jugoslaviji održane su 1974. godine. Percepcija je tih izložbi kroz zapise likovnih kritičara bila jako slaba jer ne samo da se mali broj umjetnika priklonio primarnom pristupu, nego je i svega nekoliko kritičara pisalo o toj pojavi. Zrinka Jurčić je povodom *12. salona mladih* istaknula kako su prijašnje generacije pratili brojni kritičari njihovih godina, dok sadašnje generacije nemaju svoje vršnjake u redovima kritičara i teoretičara, ali izgleda da unatoč tome „sasvim lijepo stvaraju bez naših

---

<sup>384</sup> Denegri, „Primarno – analitičko: modusi slikarske prakse 70-ih godina”, 5.

<sup>385</sup> Denegri, J., „Damnjan, Todosijević, Urkom”, *Polja*, br. 196/197, Novi Sad, lipanj/srpanj 1975., 22-24.

<sup>386</sup> *Isto*.

posredovanja i da ne nedostajemo suviše”.<sup>387</sup> Ovaj je stav samo djelomično opravdan jer generacije umjetnika koje stasaju sedamdesetih godina počinju koristiti nešto drugačiju taktiku. Naime, umjetnici nerijetko sami počinju pisati o svom radu ili tu zadaću povjeravaju svojim kolegama istomišljenicima tako da se počinje javljati paralelizam imena izlagača i „kritičara”, a među njima su se osobito istaknuli Boris Ivandić, Željko Kipke i Antun Maračić. Toga je bio osobito svjestan Ivandić koji je povodom izložbe svojih “podrumaških” kolega Kipkea, Maračića i Molnara pisao: „Činjenica je da se autori realističko-narativnog, izravnije tradicionalnog likovnog usmjerenja, zadovoljavaju razinom vlastite intime, bez potrebe da neposrednije i jasnije izražavaju radni stav. A likovna teorija i kritika spremne su priznati da njihova dosadašnja posrednička uloga unutar novih zbivanja mora pretrpjeti znatnije transformacije kako bi se neposrednije približila postavljenim ciljevima”.<sup>388</sup>

Prva je od izložbi posvećenih primarnom slikarstvu bila izložba *Slike* otvorena u lipnju 1974. godine u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu. Na njoj su izložena djela Julija Knifera, Vlade Kristla, Josipa Zanettija, Slobodana Dimitrijevića, Gergelja Urkoma, Radomira Damnjanovića Damnjana i Raše Todosijevića. Izložba je bila preglednog karaktera, a cilj joj je bio predstaviti jugoslavenske dosege na području novih promišljanja slikarstva koja su uključena u širi međunarodni kontekst oblikovan unatrag desetak godina.<sup>389</sup> Djela Knifera, Kristla i Zanettija nastala na prijelazu desetljeća pripadaju fenomenu minimalne umjetnosti i tek su prethodnica pojavama poput konceptualnog i primarnog slikarstva. Minimalizam se, pisala je Millet, vrlo brzo uslijed daljnje analize slike prometnuo u konceptualnu umjetnost budući da su slikari u takvim djelima „otpočeli formalnu razgradnju koja nije mogla izazvati ništa drugo osim rasuđivanja umjetnosti o samoj sebi”.<sup>390</sup>

U prosincu iste godine na Tribini mladih u Novom Sadu predstavili su se svojim djelima Radomir Damnjanović Damnjan, Raša Todosijević i Gergelj Urkom na izložbi *Damnjan-Todosijević-Urkom*. Izložba je u proširenom obliku ponovljena u svibnju i lipnju 1975. u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu te u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. Slike Damnjana i Urkoma prikazane su i na bečkoj izložbi *Aspekte, Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien* koju je krajem 1975. godine organizirala Galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba. Početke Damnjanova interesa za istraživanje jezika slikarstva Denegri

---

<sup>387</sup> Jurčić, Z., „Ni loš, ni izuzetno dobar (XII salon mladih)“, *OKO*, Zagreb, 30. 10. 1980.

<sup>388</sup> Ivandić, B., “Radni stav’ (u povodu izložbe Ž. Kipke, M. Molnara i A. Maračića u zagrebačkoj GALERIJU NOVA)“, *OKO*, Zagreb, 12. 7. 1979.

<sup>389</sup> Denegri, „Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva”, 114.

<sup>390</sup> *Isto*.

smješta već u 1965. godinu kada umjetnik slika tri platna na kojima se bavi temom pravilnog kruga. Krajem desetljeća dolazi do još sažetijih i pročišćenijih iskaza u kojima slika počinje predstavljati isključivo sebe samu, a ne više predmete izvanjskog svijeta. Na području primarnog slikarstva Todosijevićev se rad našao krajem 1973., a već je iduće godine izveo seriju djela *Bez naziva* u kojoj je na crna platna nanosio sivu boju mijenjajući joj fakturu. Na kraju se procesa mogao vidjeti nepravilan kvadrat dobiven od te boje. Svoja je nastojanja Todosijević objasnio u zapisu *O elementarnoj ili post-estetskoj umetnosti*. “Elementarno slikanje nije akt pravljenja, svođenja ili razgrađivanja slike”, piše Todosijević, “već je to trenutak radikalnog ukazivanja na karakter tog načina umjetničkog djelovanja. To u krajnjim konsekvencijama može dovesti i do njegovog potpunog raskrinkavanja i negiranja ukoliko se pokaže da svoje postojanje jedino opravdava našom inercijom”.<sup>391</sup> Kod Todosijevića je slika svjesnom odlukom umjetnika izgubila svaku simboličku i estetsku vrijednost ostavši samo ono što jest – slika nastala procesom slikanja. Tražeći duhovne uzore slikara primarnog usmjerenja, Denegri skreće pažnju na teoretičare jednog krila novog slikarstva okupljenog oko časopisa *Peinture-Cahiers Théoriques*. Oni su, poput istomišljenika okupljenih oko časopisa *Tel Quel*, propagirali stav kako svaki jezični sustav, pa tako i jezik slikarstva, sadrži specifičan niz znakova koji odražava određenu ideološku dimenziju pojedinca koji pojedini jezični sustav koristi. Primarno slikarstvo ne zalazi u područje sociologije ili politike, nego je usredotočeno isključivo na unutrašnja jezična pitanja slike tako da je i u suvremenom teorijskom diskursu ostalo malo po strani jer nije bilo pogodno za sociološko-kulturološke i ideološke rasprave. Iz toga se razloga ovu struju suvremenoga slikarstva često ne gleda kao legitiman odjek avangardističkih tendencija budući da nema ugrađenu društvenu dimenziju. Izuzetak je tek djelovanje grupe Supports – Surfaces nastale 1969. godine čiji su članovi inzistirali na povezivanju slikarske prakse i ideoloških tema.

## 7. 8. Rano razdoblje i kontroverze primarnog slikarstva u Hrvatskoj

Kao i u čitavoj Jugoslaviji, linija je primarnog slikarstva i u Hrvatskoj privukla tek mali broj slikara koji su joj predano pristupili. Uz nevelik krug umjetnika važno je istaknuti da je o ovoj slikarskoj pojavi pisalo svega nekoliko kritičara, dok je šira stručna javnost ignorirala i šutke prelazila preko ovih zbivanja. Kritičkih je tekstova, dakle, bilo malo tako da

---

<sup>391</sup> Brejc, T., Denegri J., Kusik, V. (ur.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.*, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek, 1982, 17.

nisu mogli doprinijeti značajnijem širenju spoznaje o novoj slikarskoj liniji. Prema svjedočenju Damira Sokića, on i njegovi kolege na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu počeli su se upoznavati s pojavom primarnog slikarstva oko 1975. godine. Uz spomenutu izložbu *Damnjan – Todosijević – Urkom* prenesenu iste godine iz Novog Sada i Beograda u Galeriju suvremene umjetnosti u Zagrebu, mladim su slikarima u dolasku do informacija ponajviše pomogli strani časopisi i inozemni katalogi izložbi na kojima se ovakva umjetnost predstavljala. U okviru *V beogradskog trijenala* 1977. godine organizirana je sekcija pod nazivom *Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne slikarske prakse* u kojoj je popratni kataloški tekst pisao slovenski kustos i povjesničar umjetnosti Tomaž Brejc. U jesen iste godine Vera Horvat Pintarić na *Trigonu 77* u Grazu posvećenom temi *Der kreative Prozeß* predstavila je djela trojice mladih zagrebačkih slikara koji su među prvima u svojoj sredini razrađivali poetske odrednice primarnog pristupa slici. Oni su bili Boris Demur, Ante Rašić i Damir Sokić. Uz niz samostalnih izložbi priređenih hrvatskim slikarima primarnog usmjerenja zahvaljujući voditeljici Ljerki Šibenik u Galeriji Nova, treba spomenuti i Makovićeve izložbe *Nove pojave u hrvatskom slikarstvu* održanu u istoj galeriji 1980. godine, kao i putujuću izložbu *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974 – 1980.* koju su krajem 1982. godine u Osijeku priredili Tomaž Brejc, Ješa Denegri i Vlastimir Kusik.

Postojanje Gorgone, Novih tendencija, konceptualne umjetnosti i nove umjetničke prakse stvorilo je povoljnu klimu za prihvaćanje programa primarnog slikarstva budući da se nove pojave u umjetnosti neke kulturne sredine lakše udomaćuju ako postoji tradicijski uvjetovan temelj, a u zagrebačkoj je sredini on nesumnjivo postojao. Kontinuitet je ovih nastojanja pokušao predstaviti Maković na izložbi tematski okupljenoj oko novih pojava u hrvatskom slikarstvu pod nazivom *Nove pojave u hrvatskom slikarstvu.* Josip Škunca je uz izložbu zapisao kako se Maković opredijelio za prikaz jednog segmenta našega slikarstva koji je ipak još dosta udaljen od ukusa koji je šira publika njegovala. “Po sebi je razumljivo”, ističe Škunca, “da tako usko strukovno problematiziranje slikarskih sredstava i slikarske svrhe ostaje bez šireg odjeka kod likovne publike, ali opet bez radikalnih pomaka nema ni izazova za neke nove sinteze”.<sup>392</sup>

Izložba je izazvala oštru polemiku koja se razvila između kustosa izložbe i Marinele Koželj iz Beograda. Koželj je u nizu tekstova ukazivala na navodne previde koje je Maković

---

<sup>392</sup> Škunca, J., „Na putovima eksperimenta” (*Nove pojave u hrvatskom slikarstvu* u Galeriji nova u Zagrebu), *Vjesnik*, Zagreb, 14. 5. 1980.

učinio na ovoj izložbi. Maković u predgovoru kataloga opravdava potrebu za jednom ovakvom izložbom pišući da niz izložbi koje su priređene u Zagrebu u proteklih nekoliko godina pokazuje da su se na području slikarstva pojavili novi impulsi koji izmiču uobičajenim normama klasičnoga slikarstva. Radi se prije svega o izložbama u Galeriji Nova na kojima su se samostalno ili skupno predstavili mladi ljudi koji su tek napuštali ALU. Paralelno s ovim izložbama organizirane su važne antologijske izložbe kojima se željelo prevrednovati već ranije nastala djela umjetnika koji su ušli u srednju generaciju.<sup>393</sup> Pod tim izložbama Maković misli na *Informel 1956-1962* (Galerija Nova, 1977.) te *Gorgona* (Galerija suvremene umjetnosti, 1977.) U intervjuu objavljenom u časopisu *OKO* Maković kazuje da je slikarstvo još uvijek vitalno što pokazuje smjer kojim se ono u sedamdesetima razvija. Štoviše, misli kako je bilo dosta preuranjeno s informelom, minimalizmom, siromašnom i konceptualnom umjetnošću pisati nekrologe slikarskoj disciplini.<sup>394</sup> Proučavanjem se popisa izlagača uočava kako Maković u izložbu ne uključuje samo pripadnike primarnog slikarstva, nego i enformeliste i gorgonaše. Na izložbi su predstavljeni radovi Milivoja Bijelića, Mladena Galića, Ive Gattina, Nine Ivančić, Marijana Jevšovara, Deana Jokanovića – Toumina, Julija Knifera, Ivana Kožarića, Ante Rašića, Zvonimira Santrača i Damira Sokića.

Koželj Makovićevoj izložbi zamjera netransparentan odnos prema odabiru izlagača te autorovu interpretaciju povijesti primarnoga slikarstva na tlu tadašnje Jugoslavije. Tekstom napisanim povodom Makovićeve intervju u časopisu *OKO*<sup>395</sup>, Koželj, kako sama ističe, želi ispuniti nedostatke i previde koje on čini

u pogledu rekonstrukcije onih ideja koje se samo uvjetno mogu dovoditi u vezu s pojavnom primarnog slikarstva u Jugoslaviji (...) Do rekapitulacije takvog informela i grupe Gorgona nije došlo pukim slučajem, iznenada ili samo voljom dalekovidnih pojedinaca koji su u tim kulturnim fragmentima vidjeli ne samo upotpunjenje mozaika jugoslovenske moderne umjetnosti, već i jedne *druge* tradicije moderne umjetnosti, sasvim različite od one izrasle na tekovinama Pariške škole...<sup>396</sup>

Koželj apostrofira kako u procesima afirmacije primarnoga slikarstva ne postoji kontinuitet, nego upravo suprotno, diskontinuitet pun „kontradikcija, lomova, zatišja, praznina i pipkanja po mraku...”. Bilo kakav direktan doprinos ranijih umjetničkih praksi razvoju

---

<sup>393</sup> Maković, Z., *Nove pojave u hrvatskom slikarstvu* (katalog izložbe), Galerija Nova, 11. – 30. travnja, Zagreb, 1980.

<sup>394</sup> Jurić, V., „Slike bez priče”, *OKO*, Zagreb, 14. 4. – 1. 5. 1980.

<sup>395</sup> Koželj, M., „Rekapitulacija novog slikarstva (U povodu teksta 'Slike bez priče')”, *Studentski list*, Zagreb, 23. 5. 1980.

<sup>396</sup> *Isto*.

konceptualne umjetnosti i primarnoga slikarstva u jugoslavenskom kulturnom okviru, reći će Koželj, ne postoji: „U našim prilikama, nova umjetnička praksa, a između ostalog konceptualna umjetnost i novo slikarstvo ne posjeduju veze niti duguju prethodnim pokretima, tendencijama i idejama koje su se razvijale na našem terenu. Što više, pojava konceptualne umjetnosti, bar u Zagrebu, s umjetnicima kao što su Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević, upravo je suprotnost pa i negacija ideja razrađivanih na postavkama Novih Tendencija”. Važan inaugurator primarnoga slikarstva, navodi Koželj, koji na Makovićevoj izložbi nije bio zastupljen ni s jednim djelom jer je tik pred izložbu odbio sudjelovati bio je Boris Demur: „Da li su to: Bjelić, Galić, Gattin, N. Ivančić, Jevšovar, Jokanović, Knifer, Rašić, Santrać, Sokić ili možda V. Kristl koji nije zastupljen na toj izložbi, iako prije zaslužuje od mnogih drugih tu prisutnih. Sporili se mi ili ne, slagali se ili neslagali, ni za jednu od gore navedenih ličnosti ne možemo reći da pravi radove u duhu novog slikarstva. Jedina ličnost koja bez ostatka svoj rad temelji na toj ideji je Boris Demur”. Istinske inicijatore ideja o kojima Maković piše Koželj vidi u Demuru i umjetnicima okupljenima oko RZU Podroom, a ne u Sokiću, Rašiću, Santraću ili Jokanoviću. Koželj naposljetku citira Rašu Todosijevića koji konstatira da je elementarno slikarstvo do osamdesetih izgubilo svoju jačinu:

Elementarno slikarstvo je izgubilo problemsku aktualnost koju je imalo sve do 1975. godine. Bilo je nužno potrebno da se umjetnici poduhvate tog zadatka i da ga riješe. Oni su to manje-više solidno učinili, svako je uradio što je mogao u okviru svojih mogućnosti i, danas je tome došao definitivni kraj. Već je krajem sedamdesetih bilo sasvim očigledno i sasvim logično da je slučaj novog slikarstva zaključen. Ono sada pripada povijesti, retrospektivama itd. Nema smisla ponovno raditi ono što je već urađeno.<sup>397</sup>

Maković u *OKU*<sup>398</sup> daje opširan odgovor na tekst iz Studentskog lista odbacujući optužbe koje mu Koželj pripisuje. Time, naime, polemika nije bila okončana. Koželj se osvrnula na Makovićev odgovor novim pozamašnim zapisom<sup>399</sup> u kojem je još direktnije istaknula da na izložbi nema novog ili elementarnog slikarstva te da je veliki problem izložbe nezastupljenost slika Borisa Demura. Ovoga puta, i ne više u blagonaklonom tonu, Koželj je

---

<sup>397</sup>*Isto*.

<sup>398</sup>Maković, Z., „O novom slikarstvu, o novim pojavama i koječemu drugom ili obračun jedne Marinele s izložbom koju nje vidjela“, *OKO*, Zagreb, 12. – 26. lipnja 1980.

<sup>399</sup>Koželj, M., „Kad banalnost dominira, duh nestaje” (u povodu teksta Zvonka Makovića: 'O novom slikarstvu, o novim pojavama i koječemu drugom ili obračun jedne Marinele s izložbom koju nije vidjela', 'Oko', br. 215.), *OKO*, Zagreb, 24. 7. – 7. 8. 1980.

izložbu prokazala kao dezinformirajuću jer je autor koncepcije odabirom umjetnika i djela bacio sjenu na bolje razumijevanje novog slikarstva i umjetničkih trendova koji su mu prethodili. „Pisac predgovora, Zvonko Maković, na svoju je ruku i sasvim neosnovano konstruirao morfološku vezu između nekih slikarskih tendencija s početka šezdesetih (...) i na kraju, smatrala sam da je u pitanju bitno retrogradna, a nikako logična povijesna introspekcija”, piše Koželj. Dio prigovora leži i u tome što Maković nije napravio izložbu na kojoj bi predstavio nove pojave, ionako već poznate stručnoj javnosti, nego je izložbom predstavio povijesni pregled. Maković joj odgovara kako nije radio „izložbu isključivo novog slikarstva, već izložbu onih pojava u protekla dva desetljeća koje su u kontekstu novog slikanja izmijenile i svoj povijesni predznak. Ono što smatram drugačijim od tradicionalnog slikarstva u radovima koje sam izabrao, jest dokidanje svakog pikturalnog dojma, svih aluzivnih i metaforičkih vrijednosti uz istodobno radikalno isticanje primarnih osobina slike kao objekta”.<sup>400</sup> Ovaj je dio Makovićeve odgovora važan jer kustos pojašnjava da izložena djela ne pripadaju isključivo domeni novog, točnije primarnog slikarstva jer mu Koželj osporava upravo tematsku širinu izložbe na kojoj ima djela koja nisu iz područja primarnog slikarstva, a taj je stav Marinele Koželj upravo nositelj njezine kritike Makovića i izložbe. Za zaključiti je kako je polemika vođena na jednoj osobnoj razini, a njezinu je širenju kroz veći broj tekstova pogodovala nespretna upotreba definicije novog i primarnog slikarstva koja pojmovno tada još uvijek nije bila jasno određena.

Iste godine kada Maković organizira izložbu u Galeriji Nova Ješa Denegri se osvrće na još jednu važnu izložbu nazvanu *Slika = Slika* koja je održana u lipnju 1980. u beogradskoj Galeriji 45. Iz njegova je teksta jasno da je i sâm imao problema s terminologijom pojedinih slikarskih pojava. „Slike prikazane na ovoj izložbi”, pisao je u časopisu *OKO*, „rad su autora različitih generacija i nipošto ne pripadaju jednom jedinstvenom stilskom pravcu, no svima je zajedničko shvaćanje slike kao konkretnog mjesta u kome se odvija proces više ili manje vidljivog rukovanja elementarnim sredstvima slikarstva (...)”<sup>401</sup> Izložba je to na kojoj su sudjelovali Julije Knifer, Radomir Damnjan, Dean Jokanović Toumin, Mladen Galić, Gergelj Urkom, Boris Demur, Andraž Šalamun i Zoran Belić. Pregledom se imena slikara može zaključiti kako se radi o izložbi na kojoj nisu prisutna djela nastala u jednom kratkom vremenom razdoblju, kao i da postoji temeljna razlika u slikarskim poetikama izlagača.

---

<sup>400</sup>Maković, Z., „Ti traljavi kunsthistoričari” (još jednom o 'Novima pojavama u hrvatskom slikarstvu')“, *OKO*, Zagreb, 21. 8. - 4. 9. 1980.

<sup>401</sup> Denegri, J., „Dvije beogradske izložbe”, *OKO*, Zagreb, 26. 6. 1980.



Uočava se, nadalje, kako se u oblikovanju ove izložbe koristila ista kustoska logika koju je primijenio Maković na izložbu u Galeriji Nova.

Maković se temom primarne umjetnosti bavio i na velikoj povijesnoumjetničkoj izložbi *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti* održanoj 2013. godine u zagrebačkoj Gliptoteci HAZU. Na toj su izložbi predstavljeni i analizirani radovi nastali od šezdesetih godina pa sve do onih koji su nastali pred samu izložbu. Time se mogao vidjeti daljnji odnos umjetnika prema ovom slikarstvu te njegov razvoj koji je ostavio traga i na umjetnike mlađe generacije. U proširenom obliku koji je osim slikarstva uključivao i skulpturu – te uz sudjelovanje mlađih umjetnika inspiriranih primarnim pristupom radu – izložba je pod nazivom *Tabula rasa – autorefleksivno, primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti* predstavljena početkom 2014. godine u Muzeju suvremene umjetnosti Istre. Među izlagačima u Gliptoteci HAZU našli su se Milivoj Bijelić, Boris Demur, Slavomir Drinković, Marijan Jevšovar, Dean Jokanović Toumin, Željko Kipke, Ivan Kožarić, Antun Maračić, Marijan Molnar, Goran Petercol, Dubravka Rakoci, Ante Rašić, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak i Josip Vaništa. Ovaj izložbeni projekt te umjetnici čija su djela predstavljena pokazao je da su oni koji su se okušali u ovom slikarskom pristupu u narednim godinama postali važni protagonisti hrvatske umjetničke scene te da je njihov rad u narednom razdoblju doživio stručnu revalorizaciju kojoj u temelju leži burdjeovski model naknadne paradoksalne promjene u recepciji djela koja u trenutku nastanka imaju velik odklon od očekivanja publike pa su tako publici teže prihvatljiva i shvatljiva, ali kasnije zbog institucionalizacije tih anomalija dolazi do njihovog prihvaćanja i naknadnog vrednovanja.

#### 7. 9. Konceptualno promišljanje procesa slikanja u okvirima analitičkog pristupa slikarstvu

Unatoč tome što ga se uključuje u širu pojavu poznatiju u hrvatskoj likovnosti pod nazivom nova umjetnička praksa i koja je počiva na snažnim neoavangardnim temeljima, analitičko slikarstvo nikada nije bilo usmjereno negaciji slike. Štoviše, cilj je bio povratak slici i redu poslije krize estetskoga objekta koja je svoj vrhunac doživjela u umjetnosti kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošloga stoljeća. U vrijeme pojavljivanja analitičke slike u tadašnjoj Jugoslaviji, riječ je bila o fenomenu kojemu je tek nekolicina kritičara dala određenu važnost. Put sustavnije afirmacije započet je sa sekcijom *Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktualne slikarske prakse* priređenom povodom *V trijenala* u

Beogradu 1977. godine, a koji je tekstom popratio Tomaž Brejc, te izložbom *Umjetnost u Jugoslaviji 1970-1978*. koju je u Sarajevu 1978. priredila jugoslavenska sekcija AICA-e. Međutim, ovakav je vid slikarske prakse i dalje ostao svojinom nekolicine umjetnika i kritičara. Oslanjanjem na visokomodernističku tradiciju slikara poput Pollocka, Newmanna, Rothka, Louisa, Olitskog i drugih, razvijen je na području slikarstva važan odnos prema radu koji uključuje definiciju slike kao autonomne pikturalne površine koja je izvor emocionalnog naboja te metaforike. U šezdesetima se apstraktni ekspresionizam preobrazio u postslikarstvu apstrakciju potaknuvši niz pitanja kao što su smisao čina slikanja te promišljanje ontoloških i fenomenoloških granica slike i slikarstva, statusa slike kao umjetničkoga djela kao i odnos slike prema paradigmi koju je učvrstila modernistička teorija. Ad Reinhardt u eseju *Sledeća revolucija u umjetnosti* napada modernističku historizaciju umjetnosti zalažući se za jednu negativnu metafiziku slikarstva u kakvoj su poništeni psihološki motivi na kojima se gradi narativ slike. „Sljedeća revolucija u umjetnosti”, piše Reinhardt, „bit će ista, stara, ona revolucija. Svaka revolucija u umjetnosti preobražava umjetnost iz umjetnosti-također-nešto-drugo u umjetnosti-samo-kao-umjetnost. Jedna, vječna, stalna revolucija u umjetnosti je uvijek negacija upotrebe umjetnosti u bilo koje druge svrhe osim vlastitih. Svaka promjena i progres u umjetnosti vodi k jednom kraju umjetnosti kao umjetnosti-kao-umjetnosti”.<sup>402</sup> Reinhardtov odmak od apstraktnog ekspresionizma stremio je prema umjetnosti-kao-umjetnosti, odnosno prema jednom obliku umjetnosti koja je posve čista od svega što joj se uobičajeno prilaže kao pridodana vrijednost. Ne čudi stoga da je Menna njegovo slikarstvo stavio kao krajnu točku analitičke linije moderne umjetnosti, no Reinhardtova pozicija začeljnoga umjetnika održala je vitalnom ideju o slici kao promišljenom, analitičkom procesu slikanja. Reinhardt kaže:

Početak umjetnosti nije početak.  
Završetak umjetnosti nije završetak.  
Opremanje umjetnosti je opremanje.  
Ništavilo umjetnosti je ništavilo.  
Negacija u umjetnosti nije negacija.  
Apsolut u umjetnosti je apsolut.  
Umjetnost-u-umjetnosti je umjetnost.  
Kraj umjetnosti je umjetnost-kao-umjetnost.  
Kraj umjetnosti nije kraj umjetnosti.<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> Reinhardt, A., „Sledeća revolucija u umjetnosti”, *Student*, br. 16, Beograd, 1977, 8.

<sup>403</sup> Reinhardt, A., “Art-As-Art (Art-as-Art Dogma, Part III)”, u: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991, 126-127.

Ješa Denegri i Miško Šuvaković suglasni su kako Reinhardtova slikarska pozicija određuje prijelaz od apstraktnog ekspresionizma prema minimalizmu i konceptualizmu u slikarstvu, ali nesumnjivo je da Reinhardt u svojoj poetici zadržava jednu bitnu pretpostavku modernističkog shvaćanja umjetnosti, a to je sklonost tretmanu slike kao dvodimenzionalne plošne površine na kojoj slika kao slika postaje osnovnom semantikom djela. Zbog toga je Kosuth Reinhardta smatrao pionikom analitičkoga mišljenja „u” i „o” slikarstvu.<sup>404</sup> Uz to, bitna je okosnica njegova djelovanja i gestualnost procesa slikanja, odnosno procesualni pristup djelu u kojem je djelo shvaćeno ne više kao statičan objekt percepcije, nego kao djelatna poluga koja potiče aktivnu percepciju oslikane površine. Za ilustraciju teze o važnosti procesa slikanja poslužit će djela Roberta Rymana i Borisa Demura, dok će se pitanje procesualnosti slikarstva analizirati na primjerima slikarstva Ona Kawara i Julija Knifera.

---

<sup>404</sup> Kosuth, *Umjetnost nakon filozofije*, 462. „Ono što nalazimo u tekstovima Ada Reinhardta vrlo je slična teza o 'umjetnosti kao umjetnosti' i da je 'umjetnost uvijek mrtva, a 'živa' umjetost je obmana. Reinhardt je imao vrlo jasnu ideju o naravi umjetnosti, a njegova je važnost daleko od priznate”.

## 8. Analitičko slikarstvo u praksi umjetnika

### 8. 1. Analiza slike kao temelj slikarskog procesa – Ryman i Demur

Na području minimalističkog i konceptualnog slikarstva u SAD-u osobito se isticala slikarica Agnes Martin. Ona je izvršila veliki utjecaj na mlađu generaciju slikara svojim djelima koja su bila ispunjena snažnim senzibilitetom za površinu platna, iako je na njega aplicirala reducirane i apstraktne sustave linija slažući ih najčešće u horizontalnim i vertikalnim rasterima. Uz nju, ponajviše se svojim analitičkim pristupom isticao Robert Ryman. U njegovu je slikarstvu boja, točnije bijela boja i mnoge njezine nijanse, bila temeljno sredstvo, ali i temeljni problem slike. Kroz bijelu boju Ryman je tragao za svjetlošću i to onom realnom svjetlošću koja nije ni prirodna niti umjetna. Svjetlost mu je bila važna jer ona aktivira slikarsko platno i daje mu živost, kako slikar tvrdi.

U katalogu samostalne izložbe održane u galeriji Whitechapel u Londonu citirana je izjava Roberta Rymana iz 1969. godine u kojoj kaže: „Nikada se ne postavlja pitanje što slikati, već samo kako slikati. *Kako* slikanja je uvijek slika [image] – krajnji produkt”.<sup>405</sup> Ryman je u svojoj praksi pokazao primjer analize procesa stvaranja, ali i recepcije slike utemeljene na autorefleksivnom modelu kombiniranja temeljnih, to jest primarnih slikovnih struktura. Šuvaković zamjećuje kako

Rymanov postupak karakterizira usredotočenost na izvođenje kontroliranih i analiziranih procesa slikanja slike, pri čemu termin „slika” ne označava sliku *nečega* [picture], već oslikanu površinu [painting]. Slika ne prikazuje nešto, ona je površina koja u materijalnom optičkom smislu nešto nosi. Sintagma „slikanje slike” znači da vidljivi osjetilni sadržaj slike nije nešto izvan slike i slikarstva, već govori o tome kako je slika formalno načinjena, tj. izvedena.<sup>406</sup>

Kod Rymana je moguće vidjeti da je slika ništa više nego produkt čina slikanja, kao i da proces slikanja završava slikom koja doslovno nastoji predočiti i objasniti taj proces. Isto tako, slika je rezultat slikanja te za promatrača označava samo obrađenu površinu platna. Slikar ne treba znati povijest slikarstva da bi se bavio problemima slike i slikanja, kaže Ryman, što se direktno suprotstavlja tezi Ada Reinhardta čije je slikarstvo Ryman jako dobro poznao. Dok je Reinhardt kao obrazovani ikonoklast osuđivao one slikare koji su zbog

---

<sup>405</sup> Izjava Roberta Rymana iz kataloga samostalne izložbe u Whitechapel, London, 1977, n.n.

<sup>406</sup> Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 109.

svoje vjere u modernističku poetiku odbili žrtvovati sve i odagnati spone s nekadašnjim kompromisom između apstrakcije i figuracije, Ryman je tom problemu pristupio s afirmativne strane odbacujući pokušaj dostizanja platonističkog nemogućeg svijeta Ideja i usmjerivši se na ono što je u slici dostižno, a to je jednostavnost.<sup>407</sup> Ryman tako u *statement*-u za *Documenta 7* kaže: „Smatra se da slikar ne mora poznavati slikarstvo prošlosti da bi bio u stanju ispravno se usmjeriti na probleme slikarstva. Upravo to znanje može onemogućiti otkrivanja, ono održava naše umove zatrpane prošlim postupcima, a naše viđenje čini statičnim i ograničenim na poznato. Slikar je ograničen jedino stupnjem svoga opažanja. Slikarstvo je ograničeno jedino znanjem”.<sup>408</sup> Nulta pozicija slikanja, kao i povratak u nultu poziciju slike, ishodište je analitičkoga slikarstva. Doslovnost oslikane površine predstavlja proces nastanka, ali i proces percepcije slike te imanentno u sebe uključuje vremenski interval proizvodnje djela. Iz toga je razloga analitičko slikarstvo povezano s fenomenološkim pristupom u kojem činjenica slike biva jedinom semantičkom odrednicom djela. Premda se slikarev rad poistovjećuje s bijelom bojom, Ryman je zapravo bijelo doživljavao ne kao jednu boju, nego kao spektar velikog broja nijansi bijele boje. Čitav je taj spektar bijele boje bio njegov medij. Započinjući sredinom pedesetih godina raditi slike u kojima je nastojao stvoriti nešto novo i dati novi način viđenja slike, Ryman se desetak godina kasnije počinje živo zanimati za minimalističke i konceptualističke teze kakve tada propagiraju Judd, LeWitt i Morris. U početku inficiran slikarstvom apstraktnog ekspresionizma, slikar je vrlo brzo počeo tragati za svojim slikarskim izričajem. Veliku je važnost na njega ostavila serija slika *Black Paintings* Franka Stelle uz koju je Stella rekao da je ono na slici upravo ono što se treba gledati. To je taj novi oblik viđenja slike koji je zaintrigirao Rymana – *What you see is what you see*. Osim kolorističkim kvalitetama slike, Ryman se bavio i kvalitetom materijala. Slikar je započinjući seriju pod nazivom *Standard* 1967. godine svjesno zašao u područje eksperimentiranja s nekonvencionalnim materijalima te istraživanja novih mogućnosti slike. Materijalnost oslikane površine postaje vrlo važna i, kako slikar kaže, svaki materijal ima svoj unutarnji kôd [build-in code].<sup>409</sup> Dan Cameron je u Rymanovim slikama tumačio bijelo kao prazninu koja predstavlja jedan ideal o slikarstvu i površinu koja je dana promatraču da je ispuni

---

<sup>407</sup> Storr, R., “Simple Gifts“, u: *Robert Ryman*, Tate Gallery/MoMA, London/New York, 1993, 39.

<sup>408</sup> Rymanova izjava iz kataloga *Documenta 6*, Kassel, 1977, 68. Za razliku od njega Reinhardt piše: „Najgori neprijatelj modernog slikanja je proizvođač slika koji širi iluziju kako nije neophodno poznavati umjetnost ili povijest umjetnosti da bi se razumjelo jedno platno. Ali *vidjeti* nije tako jednostavno kao što izgleda”. Ad Reinhardt, *Beleške i misli umetnika*, u: Bihalji Merin, O., *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana/Beograd/Zagreb 1972, 295.

<sup>409</sup> Storr, *Simple Gifts*, 28.

značenjem.<sup>410</sup> Semantička ispražnjenost srž je analitičke linije i u tom smislu predstavlja točku u kojoj se slika sastaje sa samom sobom.

Čin nastanka slike kao esenciju i semantički okvir na temelju koje se ona može tumačiti spretno u svom ranom opusu koristi Boris Demur. Njegove slike nastale sredinom sedamdesetih godina poput *Izrezane i zalijepljene crne slike, 70 istinitih tuba crne uljene boje na crnu monokromnu sliku, 19 poteza ili 44 poteza* samo su neka djela u kojima je doslovnost izvođenja slike opisana i samim njezinim nazivom. Sličnom se logikom služi u svojim *Tekstovima-radovima* iz istog vremena u kojima ispisuje izjave poput *Razlog nastanka ovog rada je stav, Ovim radom mišljenje i praksa su poistovječeni, Ovim radom isključene su sve pretpostavke iluzioniranja ili simboliziranja pomoću ideje ili materijala, Slikano na ukošenoj plohi, Slikano lijevom rukom – Slikano desnom rukom (...)*. Demur je u ovoj fazi na još doslovniji način od Rymana otkrivao granice slike kao posebnoga prostora koji predstavlja samog sebe i ništa izvan sebe samoga. On je sustav slikarstva utemeljen na konfrontaciji između slikara i recipijenta učinio toliko pojednostavljenim i elementarnim, gotovo banalnim da je segment ikoničke razlike dobio svoju punu afirmaciju pokazujući kako je slika doista samo slika s nizom razlikovnih ikoničkih obilježja koja ju odjeljuju od svega ostaloga.<sup>411</sup> Na hrvatskoj je likovnoj sceni Demur bez sumnje najdosljednije primijenio ideju analitičke razgradnje slike. Zarana je Vlastimir Kusik primijetio kako se kod Demura na najbolji način „manifestira načelo o najužoj vezi fenomena ovog slikarstva (sic!) i konceptualizma na principu uzajamnog odnosa, u kome slikarstvo kao slikarstvo i slika=slika jest adekvatno načelu umjetnost kao umjetnost, kako to formuliraju konceptualni umjetnici.”<sup>412</sup> Demur je stvarao djela u kojima je problematizirao umjetnost i status umjetničkog djela koje više nije bilo samo likovna, nego i mentalna činjenica. Mladen Lučić zapaža kako je Demur bio dualistički upleten u sustav umjetnosti te da ga se treba gledati „kao teoretičara koji svoje teoreme praktički izražava umjetničkim eksperimentom i kao umjetnika kojem je bila vrlo bliska analitička estetika koja se bazirala na iskustvima konceptualnih istraživanja što

---

<sup>410</sup> Cameron, D., “Robert Ryman: Ode to a Clean Slate”, *Flash Art*, Summer 1991, 93.

<sup>411</sup> Povodom izložbe u Galeriji Studentskog centra Demur kaže: „Da bih ispitao mediji slikarstva služim se slikarskim metodama. U to sam uvrstio provjere identiteta upotrebljenog materijala, slikarskog instrumentarija i procesa slikanja. Poistovjećivanjem funkcije materijala sa njegovim karakterom dokinuta je iluzionistička, simbolistička i estetska funkcija da bi se dobilo njeno istinito stanje. Takvim postupkom ustanovljen je identitet boje, odnosno identitet materijala. Usmjerenje poteza vršeno je u zavisnosti od potrebe za raspoznavanjem fundamentalnih principa upotrebe alata (kist) i materijala (boja). Naziv slikarskog rada funkcionira kao tumačenje izvedene operacije i faktografija slikarske procedure”. Demur, B., *Boris Demur*, Studentski centar, Zagreb, 1978, bez paginacije.

<sup>412</sup> Brejc, Denegri, Kusik (ur.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.*, 10.

uključuju lingvistička i semiotička sredstva.”<sup>413</sup> Iako su mnogi u analitičkom slikarstvu vidjeli povratak slici nakon niza godina u kojima je prednjačio konceptualni i dematerializiran pristup umjetničkom djelu, ovo slikarstvo nije bilo vođeno pokušajem revitalizacije medija. Kroz analitički se pristup nastojalo pomoću platna materijalizirati temeljne lingvističke i semiotičke teze uz pomoć kojih se mentalno pokušavalo uskladiti s umjetnošću. Ono se bavilo vlastitom ontologijom te mogućnostima i granicama slike što Demurova djela jasno pokazuju. Kod njega, ali i kod drugih analitičkih slikara, nema ništa izvan slike. Proces slikanja je ogoljen do krajnjih konsekvencija, a površina platna prestaje biti semantička mreža te postaje jasno razumljiva činjenica. Za razliku od Rymana koji se zadržao na semantičkom prostoru slikovnosti indirektno koristeći analitički jezik, Demur je u svoja djela direktno uključivao propozicije o umjetnosti, analitičkim se postupcima osvrtao na narav umjetnosti raspravljajući o postupcima nastanka umjetničkih djela te o statusu djela unutar sustava umjetnosti. Ivica Župan u osvrtu na Demurova djela o analitičkom slikarstvu piše:

Slikarstvo je, dakle, pretrpjelo refunkcionalizaciju – ulazi u samorefleksivnost, tematizira samo sebe, „bijeli svijet” slikarstva odvaja se od ikoničkih fragmenata unutar gradbene osnovice, sustava čvrsto subjektivno transponiranih zaključaka, pa i svega referencijalnog i metaforičkog, osjećajno-mentalnog uživljanja, psihizma i imažinizma, što je dovelo i do onijemljenja umjetničkog djela. Slikar je odbacio posthistorijsko citatno, kolažno i montažno reinterpretiranje modernizma (apstrakcije, geometrije, konstruktivnosti, konkretizma i dizajna), a nije prihvatio ni umjereno modernistički tip slike kao likovno organizirane slikovne površine s reduktivnim, fikcionalnim, alegorijskim, evokativnim i referencijalnim projekcijama predmetne stvarnosti, nego si je hrabro naprtio drukčije spoznajno-operativno poslanje. Autor se metakritički hvata u koštac s temeljnim ontološkim pretpostavkama nastanka umjetničkog djela, a sredstva kojima rukuje rabi da bi demonstrirao sve etape koje tijekom radna procesa vode ostvarivanju završna stadija djela.<sup>414</sup>

Zadirući u sadržaj i teze brojnih studija o analitičkoj umjetnosti, odabir Rymana i Demura u okviru promišljanja analitičkoga slikarstva nameće se kao nedvojben budući da se Rymana najčešće navodi kao najdosljednijeg predstavnika analitičkoga slikarstva u svjetskim okvirima, dok to mjesto u kontekstu hrvatske umjetnosti zauzima Demur. Premda na drugačiji način razlažu lingvističku formu svojih djela, njihova slikovna logika funkcionira na gotovo istim početlima. Kod Rymana je ona više slikarske provenijencije jer je Ryman svoje

---

<sup>413</sup> Lucić, M., *Boris Demur: Analitički radovi*, Galerija Zuccato, 8. srpnja – 21. kolovoza 2021. (katalog izložbe), Poreč, 2021, strojopis, bez paginacije.

<sup>414</sup> Župan, I., „Tautološka identifikacija procesa slikanja i slike. Uz primame i analitičke radove Borisa Demura”, u: *Tabula rasa – autorefleksivno, primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, 12. veljače – 9. ožujka 2024., Muzej suvremene umjetnosti Istre (katalog izložbe), strojopis, 15.

slikarstvo gradio na dijalogu s umjetnicima apstraktnog ekspresionizma, slikarstva obojenog polja i slikarstva tvrdog ruba. S druga pak strane, Demurova je poetika ovoga perioda dublje prožeta kritičkim diskursom o umjetnosti te tezama analitičke estetike i konceptualne umjetnosti što ga je stavilo na sam vrh hrvatske analitičke linije. Da je njegovo slikarstvo imalo bolju prezentaciju unutar međunarodnoga konteksta, Demurovo bi ime bila nezaobilazna crtica u mnogim svjetskim prikazima ovakve vrste slikarske prakse.

## 8. 2. Temporalna dimenzija slike – Kawara i Knifer

Dok su djela i umjetnički stavovi Rymana i Demura poslužili kao eksplikacija procesa slikanja, Kawara i Knifer daju jedan drugačiji pogled na procesualnu dimenziju djela i to ne isključivo čina slikanja, nego slikarstva u cjelini. Kawara radi veliku seriju slika na kojima bilježi datume i godine. Svoj ciklus *Today* (poznat i kao *Date*) počinje raditi 4. siječnja 1966. godine. Slikar je za različite dane kada bi slika nastala oslikao monokromno platno na kojemu bi bijelom bojom pažljivo ispisao datum. Ovu seriju sačinjava preko 2000 slika nastalih u više od sto gradova svijeta. Osim spomenutog ciklusa, sedamdesetih je godina započeo raditi i na ciklusu *I Got Up* ili *I Am Still Alive*. Jedan od njih sastojao se od datiranih razglednica koje je umjetnik slao prijateljima diljem svijeta bilježeći na svakoj od njih točno vrijeme kada se probudio onog dana kada je poslao razglednicu. U spomenutim ciklusima Kawara odustaje od ideje progresa i stilske evolucije kakvu je pokretala modernistička misao druge polovice 19. stoljeća. On u svojim slikama jednostavno dokumentira banalnu činjenicu, a to je kako je živ (*I Am Still Alive*) i da slika. Ali što slika? Nesumnjivo je da su ovakvom pristupu doprinijela iskustva zenbudističke duhovnosti i filozofije egzistencije. Jedan od najdugovječnijih slikarskih ciklusa u zapadnjačkoj umjetnosti za cilj je imao ponavljanje iste aktivnosti s malim, ali važnim varijacijama. U navedenim je ciklusima Kawara napustio metjerske zahtjeve slikarstva i norme koje su i dalje definirale modernu umjetnosti u vrijeme šezdesetih. Na taj je način naglašavao prevlast koncepta nad estetskom formom umjetničkoga djela u puno radikalnim smislu nego što su to činili moderni umjetnici dotada afirmirajući konceptualni pristup kao temelj vlastite slikarske poetike.

Slične poetičke temelje konceptualnoga predznaka (premda ga se nikada nije svrstavalo među konceptualne umjetnike) posjedovao je Julije Knifer. Ističući ponavljanje kao temelj slikarskoga pristupa radu, Knifer je od serije *Autoportreta* (1949. – 1952.) te



postepenoga traženja geometrijskih oblika koji će zadovoljiti njegovu potrebu za formom prikaza stigao do oblika koji će obilježiti čitav njegov stvaralački put. Otkrivši meandar, Knifer od njega neće odustati više od četrdeset godina. Povjesničar umjetnosti Igor Zidić donosi sjećanja na trenutak kada je nominalno meandar nastao 1960. godine:

Upitao sam jednoć, negdje pred ljeto 1960. godine Knifera je li svjestan da mu nazivi tipa *Kompozicija*, kojima je naslovljavao svoja djela i koji su do trenutka uspostave novog lika na površini kako-tako ispunjali svoju zadaću, sada više ne funkcioniraju. Pogledao me iznenađeno: Kako mislite da „više ne funkcioniraju”? *Kompozicija* je odveć općenita, odveć neprecizna izlika za ono što nastaje. *Lik* koji se u Vas sve češće javlja nije *Kompozicija*, nego je *Meandar*. Tako se oduvijek zvao (...) Možda ste u pravu, rekao je Knifer oklijevajući. Možda ste, zbilja, u pravu. Tumačenje mi nije važno. Jednostavno *Meandar* bolje zvuči nego *Kom-po-zi-ci-ja*. Ako je lik reduciran, zašto i naslov ne bi bio?<sup>415</sup>

Poput Kawara, Knifera je zanimalo kontinuitet oblikovanja naigled iste stvari. Kao što Kawara niže datume, tako Knifer ponavlja svoje meandre. Kniferovo ponavljanje nije repeticija istoga, nego obilježava ideju istosti u razlici što je u jednu ruku gotovo identično poststrukturalističkoj misli toga doba kakvu predstavlja Roland Barthes. Barthes, naime, kaže kako je proces pisanja „neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva”.<sup>416</sup> Proces slikanja kod Knifera je također proces nizanja meandara u različitim njihovim izvedenicama s ciljem održavanja kontinuiteta i ritma. Svodeći oblik na minimum i nastojeći istisnuti iz svojih djela pojam autora (slikara) kao subjekta, Knifer je ostavio jedan široki postmodernistički prostor tumačenju svojih djela izvan okvira isključivo povjesno-umjetničke perspektive. To je uspješno pokazao skup povećen Kniferu *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije* održan 2015. godine u organizaciji Centra za vizualne studije. Slikarev put prema oblikovanju antislike kojom će se uz minimalna sredstva i s krajnjim kontrastima predstaviti jedan monotoni ritam rada – procesa slikanja bez oscilacija i evolucije – rezultat će iterativnim odnosom prema odabranoj formi uz pomoć koje će Knifer otkriti svijet doslovnosti u kojemu semantika i kronologija nemaju nikakvu funkciju i važnost. U *Zapisima* Knifer kaže: „Kontinuitet traje iz slike u sliku, ili od slike do slike. Kontinuitet postoji, ali redosljed nije važan. Redosljed nema važnost. Vrijeme i okolnosti mijenjaju

---

<sup>415</sup> Zidić, I., *Slika i vrijeme: Julije Knifer*, Ex Libris, Zagreb 2017, 125.

<sup>416</sup> Barthes, „Smrt autora”, 197.

čovjeka, i samo se u tom aspektu mijenjaju moje slike”.<sup>417</sup> I kasnije dodaje: „Kod mene, zapravo, vrijeme ne igra nikakvu ulogu, niti mi je važno kada sam neku sliku napravio. Kronologija i redoslijed kod mojih slika i u mojem radu nemaju važnosti. Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam”.<sup>418</sup> Relativizacija kronologije u suprotnosti je s Kawarinom opsesivnom potrebom da točna kronologija nosi semantičko značenje njegova ciklusa, ali ono što dvojicu slikara povezuje, sličan je odnos prema iterativnosti forme. U slikarstvu akcijskog ekspresionizma energičnost i gesta, kao i snaga poteza bili su nositelji emocionalnog naboja kojega je slikar unosio u svoje djelo. Gestualnost kao vremenska odrednica postala je sada inferiorna, ali vrijeme kao interval protežnosti itekako je ostao bitan, dapače, on je ovdje esencijalan. Ponavljanje koje Kawara i Knifer ugrađuju u svoja djela usporedivo je s kazališnim ili glazbenim izvedbama koje su, premda uvijek oblikovane na istom predlošku, svaki puta jedinstvene. Ponavljanje u ovom slučaju, dakle, nije ponavljanje istoga, nego sugerira varijabilnu repetitiju oblika i misli. Ovdje se također može prizvati Barthes koji je istisnuo autora iz teksta ostavljajući prostor Michelu Foucaultu da autora svede na funkciju<sup>419</sup>. Barthes je primat dao Tekstu:

Znamo da je današnja glazba radikalno promijenila ulogu „interpretatora”, koji u neku ruku treba da bude koautor partiture, više da je dovrši, nego da joj prida „izraz”. Tekst je u mnogome partitura te nove vrsti: on zapravo traži od čitatelja da surađuje, što je važna promjena, jer tko izvodi djelo? (Mallarmé je postavio to pitanje želeći da slušateljstvo *proizvede* knjigu.) Danas samo kritičar izvodi djelo (prihvatajući igru riječima). Svođenje čitanja na potrošnju očito je odgovorno za „dosadu” koju mnogi osjećaju kada su suočeni s modernim („nečitljivim”) tekstom, avangardnim filmom ili slikom: dosadno je zato što čitatelj ne može proizvesti tekst, rastvoriti ga, *staviti ga u pokret*.<sup>420</sup>

Odrede li se i Kniferovi meandri kao partiture, nesumnjivo će njihova izvedba za svakoga recipijenta biti posve novo, totalno iskustvo slike. Krešimir Purgar se nije mogao složiti s Kniferovim određenjima prema kojima sam slikar kaže kako on radi antisliku. Pojam antislike pretpostavlja pojam slike te ga, s druge strane, osporava odbacujući stare tradicionalne modele reprezentacije. U ranijem osvrtu na Purgarov tekst *Dvanaest teza o*

---

<sup>417</sup> Knifer, *Zapisi*, 29.

<sup>418</sup> *Isto*, 32.

<sup>419</sup> „(...) veza pisanja i smrti očituje se i u brisanju individualnih karakteristika pišućeg subjekta; sa svim preprekama koje je postavio između sebe i onoga što piše, pišući subjekt zameće svaki trag svoje osobnosti”. Foucault, M., *Što je autor?*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2015, 40-41.

<sup>420</sup> Barthes, R., „Od djela do teksta”, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 207.

*apsolutoj slici* autor je pokazao da se Kniferu (ali ni njegovim kasnijim tumačima koji ovaj termin bespogovorno preuzimanju iz slikareva pojmovnika) ne mora slijepo vjerovati kada kaže da slika antisliku jer je Knifer kao autor svoga djela, gledano u posmodernističkom ključu, subjekt koji postoji u transdiskurzivnoj poziciji.<sup>421</sup> Purgar ističe kako su Kniferovi meandri antislike isključivo ako ih se gleda iz pozicije povjesnoumjetničke epistemologije utemeljene na stilskom razvoju umjetnosti kakav je predložio Menna u svom prikazu razvoja analitičke linije moderne umjetnosti.<sup>422</sup> Spomenuti epistemološki model ne nudi nam u Kniferovu slučaju ništa novoga jer je već odavno poznato kako pojava apstraktne slike nije dovela i do promjene paradigme tradicionalne umjetnosti jer između figurativnog i apstraktnog likovnog jezika nikada nije postojao istinski sukob temeljen na njihovoj kvalitativnoj razini.<sup>423</sup> Štoviše, prvaci apstrakcije i dalje pripadaju starom paradigmatičkom sustavu utemeljenom još u renesansi. Što je onda to što meandre razlikuje od ostaloga apstraktnog slikarstva? Purgar smatra da je to očigledan nesrazmjer između slike i svijeta: „Kniferovo slikarstvo utoliko smatram paradigmatičkim primjerom ustrajavanja na nesukladnosti slike i svijeta, na način kako to podrazumijeva Boehmov pojam 'ikoničke razlike'“.<sup>424</sup> Nulti stupanj reprezentacije ne znači ujedno i odustajanje od slike, odnosno odsutnost slike, nego govori o nedosljednosti i problemu koji ranija teorija reprezentacije ima pri davanju odgovora na pitanje „koji dio stvarnosti se u realističkim slikovnim prikazima uopće prikazuje“.<sup>425</sup>

Pozivajući se na fenomenološki pristup Martina Seela, Purgar navodi kako je za slike karakteristično da ukazuju na sebe same i vlastitu površinu, a onda posredno i na referencijalnu stvarnost koja se nalazi izvan same slike. Neovisno radi li se o figurativnoj ili apstraktnoj slici, ona uvijek ističe sebe. Čak i kada reprezentira nešto, slika upućuje na vlastitu proizvedenost. Bitan je stoga aspekt slike njezina odvojivost od svega drugoga što se nalazi izvan slikovne površine. Za razliku od Knifera koji svoj pojam antislike temelji na opiranju slici kao tradicionalnom predmetu reprezentacije, Purgar tvrdi da slika postaje antislikom što se više približava oponašanju realiteta izvan slike. Prema takvome shvaćanju, najbolji primjeri antislike upravo su iluzionističke slike baroknoga razdoblja. Za razliku od njih koje ističu stvarnost izvan sebe, apstraktne slike ističu sebe. Povijest umjetnosti oslonjena na svoju

---

<sup>421</sup> Foucault, *Što je autor?*, 54.

<sup>422</sup> Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije“, 382.

<sup>423</sup> Zidić, I., „Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951. – 1968.“, *Život umjetnosti* 7/8, 1968, 50-91.

<sup>424</sup> Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije“, 382.

<sup>425</sup> *Isto*, 383.

klasičnu hermeneutičku metodologiju, meandre tretira isključivo kao oblik daljnijega nastavka radikalnog udaljavanja od reprezentacije. Nereprezentacijske slike upućuju „na vlastitu proizvedenost kao slike, koja proizvedenost se, bivajući čistim vizualnim *fenomenom*, jasno odvađa od vizualne reprezentacije”.<sup>426</sup> Antislake, kao i apsolutne slike „nisu umjetnička dostignuća po sebi”, nastavlja Purgar, „nego, prije svega, različitog stupnja poticanja vizualne percepcije, što dovodi samo do toga da slikovni objekti budu više ili manje vidljivi kao slike”.<sup>427</sup> Budući da reprezentiraju sebe i odnose se na same sebe, a ne na nešto drugo, meandri su apsolutne, apstraktne, paradigmatičke slike.

### 8. 3. Analitičko slikarstvo u Hrvatskoj – izložba *Tabula rasa*

U ranijim je poglavljima već bilo riječi o aktualnim izložbama na kojima su se u sedamdesetima i osamdesetima prvi puta historizirale pojave unutar kompleksa analitičke umjetnosti. One su bile važne jer su dale detaljan uvid u inače raspršenu slikarsku građu stvavivši je na jedno mjesto i davši joj kritičarsko-teorijski koncept. Bilo je to nužno budući da su nove tendencije u slikarstvu u tom razdoblju ostavljene po strani, dok se primat davao novim umjetničkim praksama koje su se često izražavale u tada novim medijima. Hrvatska likovna kritika, koju su na polju slikarstva predvodili Nena Dimitrijević, Ješa Denegri, Zvonko Maković, Marijan Susovski i nekoliko drugih imena, duboko je bila ukorijenjena u teorijska uporišta koja su dominirala zapadnoeuropskim kritičarskim krugovima, a na području konceptualnog i analitičkog slikarstva osobito su se isticali Joseph Kosut i Filiberto Menna. Analizirana je stoga ova slikarska praksa na temelju njihovih teorijskih teza pokazujući da se hrvatsko analitičko slikarstvo u tome razdoblju direktno nadovezivalo na slične pojave u inozemstvu. Historizacija je, stoga, hrvatskog analitičkog slikarstva slijedila već ustanovljenu kritičko-teorijsku nit dajući do znanja da domaća likovna scena ne zaostaje za inozemnom.

Budući da analitičko slikarstvo zbog svoje konceptualne predstavlja ozbiljan izazov promatraču, ne treba nas čuditi da je, barem u Hrvatskoj, zanimanje za ovu vrstu umjetnosti nije dugo trajalo, pa već ranih osamdesetih imamo odmak od analitičkog prema slikarstvu tzv. nove slike. Međutim, ideja analitičkoga pristupa ostala je vrlo važna u nekim kasnijim slikarskim promišljanjima pa se može vidjeti i kod mlađe generacije umjetnika osamdesetih

---

<sup>426</sup> Purgar, „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije”, 390.

<sup>427</sup> *Isto*, 392-393.

poput Borisa Ivandića ili Krunoslava Stipeševića ili umjetnika koji i u novom mileniju stvaraju djela nadahnuta analitičkim promišljanjem slike kao što su Miran Blažek, Đanino Božić, Gordana Bralić, Robert Fišer, Aleksandar Garbin, Đorđe Jandrić, Josip Kaniža, Silvo Šarić, Marko Vojnić, Lorena Živković Kuljiš i drugi. U ranoj historizaciji ovoga fenomena ključna je, dakle, bila oslonjenost na konceptualno-analitički pristup ovome slikarstvu.

Tridesetak godina kasnije, točnije 2013. godine Zvonko Maković i Mladen Lučić priredili su u Gliptoteci HAZU u Zagrebu izložbu *Tabula rasa: Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*. Iste je godine izložba predstavljena Muzeju suvremene umjetnosti Istre. Autorima je cilj bio pokazati kako su djela nastala u drugoj polovici sedamdesetih godina predstavila nešto radikalno novo na hrvatskoj likovnoj sceni kroz što je strujao dah konceptualnog pristupa mediju izražen kroz prvenstveno sliku, ali i skulpturu. Ponovno je kustoski pristup bio historijskog tipa usmjerenog prema povjesno-umjetničkom tumačenju i analizi geneze nastanka primarnoga i analitičkog u slici i skulpturi. Umjetnici zastupljeni na izložbi bili su: Milivoj Bijelić, Boris Demur, Slavomir Drinković, Marijan Jevšovar, Dean Jokanović Toumin, Željko Kipke, Ivan Kožarić, Antun Maračić, Marijan Molnar, Goran Petercom, Dubravka Rakoci, Ante Rašić, Damir Sokić, Mladen Stilinović, Goran Trbuljak i Josip Vaništa. Maković je godinu dana nakon izložbe objavio i studiju *Tabula rasa: Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti* stavljajući u širok povijesni kontekst ovaj umjetnički fenomen.

Temeljna misao vodilja kroz izložbu teza je kako primarno i analitičko slikarstvo počiva na tautološkoj ideji da slika jest slika i ništa više. I ovoga se puta u središtu nalazi, za tadašnje doba tipičan, lingvistički pristup analizi slike i procesa njezina stvaranja, premda je lingvistički aspekt bio izražen slikarskim sredstvima. Maković piše:

Slikarstvo, koje se počelo sve češće pojavljivati sredinom sedamdesetih, nije, međutim, bilo nikakav *revival* ranijih slikarskih praksi. Štoviše, preciznost i radikalizam koji su se tu nalazili jasno upućuju na retoriku poznatu iz konceptualne umjetnosti. Autoreferencijalnost i tautologija sada se izriču slikarskim, a ne lingvističkim sredstvima.<sup>428</sup>

Pogledaju li se nazivi djela umjetnika koji će uskoro biti spomenuti, vidi se kako je lingvistički aspekt uključen u nazive djela vrlo važan, no sama slikarska površina u ovome slučaju progovara isključivo vizualnim jezikom. Može se, stoga, govoriti o pokušaju otklona

---

<sup>428</sup> Maković, *Tabula rasa*, 6.

od lingvističkoga jezika prema čistom vizualnom jeziku koji sam po sebi ravna logikom slike. Gottfried Boehm u tekstu *S one strane jezika? Bilješke o logici slike* nudi slijedeću tezu: „(...) slike posjeduju vlastitu, samo njima pripadajuću logiku. Pod logikom razumijemo konzistentno stvaranje smisla pomoću izvorno slikovnih sredstava. I objašnjavajući dodajem da je ta logika nepredikativna, što znači da nije oblikovana prema uzorku rečenice ili drugih jezičnih oblika. Ona se ne govori, ona se opažajno realizira.”<sup>429</sup> Boehmova teorija o „ikoničkoj razlici” vrlo jasno precizira status i ulogu slike koja u svojoj osnovi ne počiva na jeziku, nego na onom ikoničkom. Ikoničko je važno jer ukazuje na različitost slike od svega što slika nije te je u tom smislu afirmira kao samostalan entitet. U toj se činjenici realizira osnovna teza analitičkog slikarstva kako slika jest slika i ništa drugo, odnosno kako bi Frank Stella rekao: "What you see is what you see!" Ikoničko počiva na razlici koja se realizira u gledanju, a u toj se razlici ogleda i drugotnost slike u odnosu na ne-sliku. Na tom tragu postaje jasna i Seelova teza kako je apstraktna slika upravo paradigmatički primjer slike. Djela analitičkoga slikarstva nisu samo paradigmatičke slike, nego su one, kako smo ranije pokazali, metaslike (pri tome shvaćene u nešto drugačijem smislu nego što metasliku definira Mitchell) koje kroz genezu svoje proizvodnosti progovaraju o samima sebi.

Zadirući u kompleks primarnoga i analitičkoga u Hrvatskoj, Maković se referira na tradiciju gorgonaške struje koja je kroz svoje protokonceptualno djelovanje inaugurirala ideje koje će se unutar analitičkoga slikarstva dodatno razvijati. Uz Julija Knifera, o kojem je već bilo riječi, u fokusu Makovićeve interesa slikari su Marijan Jevšovar i Josip Vaništa. Jevšovar generacijski ne pripada predstavnicima analitičke struje, iako je njegov slikarski opus razvijan unutar gorgonaškoga miljea protkan protokonceptualističkim i neoavangardnim impulsima. Iz toga je razloga Jevšovar, zajedno s gorgonaškim istomišljenikom Kniferom, uvršten na izložbu *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.* koju su kurirali Tomaž Brejc, Ješa Denegri i Vlastimir Kusik. Pitanja koja kroz svoje slike Jevšovar postavlja direktno zadiru u problematizaciju pojma slike i slikovne reprezentacije. Uobičajeno smješten unutar enformela, njegovo slikarstvo u konceptualnom smislu nadilazi taj pravac. Jednom je prilikom sâm rekao: „Moje slikarstvo je negacija oblika, (ono je) prljanje bijele površine platna.”<sup>430</sup> Slike poput *Poništene crte*, *Poništene površine* ili *Poništene crne boje* premda zvuče kao oblici destrukcije, zapravo su afirmacija slikarske površine kao mjesta paradigmatičkog slikarskog prizora (M. Seel). Nena Dimitrijević za Jevšovarova djela piše:

<sup>429</sup> Boehm, G., „S one strane jezika? Bilješke o logici slike”, 459.

<sup>430</sup> Preuzeto iz: Brejc, Denegri, Kusik (ur.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.*, 13.

„Posrijedi je umjetničko djelo kao destrukcija, ali nije riječ o ironičnoj spektakularnoj destrukciji dadaista, nego o tihom, ali ništa manje efikasnom procesu uništenja plohe, programiranom ataku na problem pikturalne površine.”<sup>431</sup> Međutim, destrukcija reprezentacije put je prema afirmaciji slike koja u okviru znanosti o slici dobiva drugačiji oblik svoje ontološko-epistemološke dimenzije. Iz toga je razloga spomenuta destrukcija reprezentacije zapravo afirmacija ikoničkog potencijala slika. Svjestan je toga bio i sâm Jevšovar smatrajući da je slika najbliža svom izvornom značenju upravo kada je u elementarnom stanju. U okviru novoga tumačenja slike neizostavan je i Josip Vaništa. Primjerice, njegov diptih *Slika* (1964.) sastoji se iz dva dijela koja u svom totalitetu u potpunosti anticipiraju kasnija nastojanja analitičkih slikara da se kroz naziv djela govori o njegovoj ontologiji. Prvi dio diptiha čini bijela slika na kojoj je po sredini povučena srebrna linija. Drugi element djela je A4 format papira na kojemu je umjetnik pisačim strojem opisao sliku: „Vodoravni format platna/Širina 180 cm, visina 140 cm/Cijela površina bijela/Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija/(širina 180 cm, visina 3 cm).” Ideja da se unutar same slike/diptiha nalazi i doslovan opis onoga što promatrač može vidjeti anticipira ideju Demura, Kipkea i drugih analitičkih slikara koji su sliku smatrali činjenicom – a ne prostorom duhovnoga i emocionalnoga – dajući posve revolucionaran uvid u promišljanje slike i analizu njezina značenja.

Među najvažnijim slikarima analitičkog pristupa u Hrvatskoj svakako je prethodno spomenuti Boris Demur. Kod njega, kao i kod većine drugih umjetnika ovoga pravca, nazivi djela su važni jer upućuju ne samo na sadržaj jer je o sadržaju ovih djela ishitreno govoriti, nego progovaraju o načinu postanka tih slika. Dešifriranje procesa nastanka slike objašnjava ujedno i samu sliku, to jest proces tumači sliku kao specifičan predmet napunjen ikoničkom razlikom. Umjetničko se djelo shvaća kao činjenica. Jezična struktura Demurovih djela govori da je autor vrlo samosvjesno zakoračio u svijet slike određujući ju na dosta konceptualan način. Šuvaković će zapisati za Demurov rad „da zamisao slikarstva kao dovršenog sustava u konceptualizaciji činjenica discipline, predstavlja jedan od karakterističnih rezultata primjene konceptualističke autorefleksije na slikarske procedure.”<sup>432</sup> Sličan je u svojoj slikarskoj praksi bio i Antun Maračić koji u drugoj polovici sedamdesetih godina slika djela oblikovana po načelu uslojavanja nanosa boje. On kroz procesualni segment slikarstva realizira stvarnost slike kao činjenice, ali se njegove slike pokazuju i kao rezultat slikanja kao aktivnog čina. Nazivi djela iz toga razdoblja idejno nalikuju Demurovima pa se tako mogu izdvojiti *Slika u*

---

<sup>431</sup> Preuzeto iz: Maković, *Tabula rasa*, 46.

<sup>432</sup> Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 125.

*sedam dana, Slika u šest slojeva 1* ili *Slika u šest slojeva 2*. Maković u Maračićevu sustavnom pristupu slici uočava postojanje jasnog i čvrstog koncepta: „Antun Maračić također je skoncentriran na jednostavan, manualni proces rada. Ponavljanje istih gesta, istih jednostavnih znakova do zasićenja teksture, nije rezultat slučaja. Štoviše, Maračić gradi svoju sliku, svedenu na nulti stupanj, po unaprijed definiranoj ideji.”<sup>433</sup> Umjetnik koji u svojim slikama u potpunosti želi ogoliti njihovu površinu je i Željko Kipke. On je usmjeren prema istraživanju slikarske prakse te odnosa koji postoji između materijala (boje) i podloge (platno, lesonit, papir). Proces gradnje slike kod njega nije isključivo afirmativan jer Kipke uz nanošenje materijala boju također skida i struže s platna. Djela poput *Odnos dvaju materijala – olovka u mokru i suhu bijelu uljanu boju, Slika od 10 dana, 24 puta nanescena boja i 24 puta ostrugana, 47 puta nanescena boja i 47 puta ostrugana* (sve iz 1977.) pokazuju temeljnu intenciju ovoga slikara, oslonjenog na temelje fluxusa i energičnost procesa slikanja vidljivu ranije u djelima apstraktnih ekspresionista poput Pollocka. *Zasićene površine papira olovkom* (1978.) Marijana Molnara povezuju ga s Kniferom i njegovim odnosom prema nanošenju grafita na papir. U oba slučaja riječ je o procesualnom pristupu proizvodnji slike te uključivanju vremenske komponente u slikarstvo čiji je rezultat isključivo statična površina. O važnosti procesualnog pristupa slici kod Molnara svjedoče i djela kao što su *67 linija* (1977.), *Papir obojen crnom temperom, a zatim razrezan na segmente* (1979.) ili *Papir razrezan na segmenta, a zatim obojen crnom temperom* (1979.). Vlastimir Kusik je primijetio kako u tom razdoblju kod Deana Jokanovića Toumina postoje dvije faze od kojih svaka u sebi ima zaokružen čvrst koncept. Ciklusi poput *Nova slika* i *Bijelo* pokazuju zajedničke karakteristike u čijoj je osnovi *a priori* promišljen i definiran koncept prema kojemu djelo nastaje. “Metoda analitičke razgradnje slike u meditativnom procesu i dalje je bitna odrednica koja prethodi njenoj fizičkoj realizaciji”, piše Kusik te dodaje da „Jokanović operira sa pretpostavkama koje su prioritetno slikarski instrumentarij (olovka, četkica, platno, boja) i sredstvo (format, površina platna, podloga), sa točno definiranim slijedom uključenja svakog od njih u postupak manualnih operacija.”<sup>434</sup> Toumina izrazito zanima odnos ispune slikarskog platna i formata što govori da je riječ o slikaru koji je posvećen istraživanju tvarnoga karaktera slike što je vidljivo i u radu na neprepariranom platnu te pokušajima da se platno rastvori kao u *Otvorenoj slici* (1980.) u kojoj Toumin izrezuje dio platna da visi ostavljajući promatraču slobodan pogled prema zidu.

---

<sup>433</sup> Maković, *Tabula rasa*, 52-54.

<sup>434</sup> Brejc, Denegri, Kusik (ur.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.*, 12.



Premda ovdje nećemo navoditi sve umjetnike koje *Tabula rasa* predstavlja, iz ovoga do sada rečenoga vidljivo je kako umjetnička djela analitičkoga predznaka propituju prirodu slike i proces njezina nastanka. Osvrćući se na nazive djela, uočava se sklonost razvijanju paralelizma između naziva i sadržaja slike, to jest, nazivi djela postaju lingvističke eksplikacije njihova nastanka i onoga što svaka pojedina površina u ikoničkom smislu na sebi nosi. Ikonička vrijednost ovih djela je autorefleksivna i samoreprezentacijska što dovodi ovo slikarstvo u stanoviti meta odnos prema samome sebi. Zbog toga se fenomen analitičkoga slikarstva povezuje s metaslikom budući da je proces nastanka slike i njezin sadržaj objašnjen upravo kroz proces slikanja.

#### 8. 4. Djela analitičkih slikara u okviru teorije Clementa Greenberga

Clement Greenberg svojim je kritikama ostavio neizbrisiv trag na percepciju i tumačenje modernizma, naročito visokomodernističkog slikarstva. Zahvaljujući sustavnom pristupu kakav je imao u tekstovima, oblikovao je i vrlo jasan teorijski sustav utemeljen na kantovskim postulatima. Njegovi su osvrti važni i za razumijevanje analitičkoga slikarstva koje se može označiti kao posljednja faza visokoga modernizma ili pak kao novi period unutar kojega je slika počela afirmirati samu sebe. U tom je smislu od presudne važnosti tekst *Modernističko slikarstvo* objavljen 1964. godine. U tom su eseju definirani i protumačeni osnovni elementi modernizma i modernističkoga slikarstva. Sâm Greenberg priznaje kako u srži modernističkoga pristupa prebiva kantovski okvir. Napisat će, naime, kako je „srž modernizma u tome što upotrebljava karakteristične metode discipline da bi kritizirao samu disciplinu – ne da bi ju podrivao, već da je čvrsto utvrdi u svom području kompetencije.”<sup>435</sup> Bitan segment Greenbergovih teza u eseju oslanjanje je na pojam autorefleksije koji se proteže kroz njegov pregled povijesti američkoga slikarstva od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije. Na tragu Kantove filozofije, Greenberg smatra kako je fenomen autodefiniranja neophodan u procesu autokritike. Modernističko apstraktno slikarstvo prožeto je idejom da iluzionizam reprezentacije prikriva „čistu” prirodu umjetnosti prema kojoj se teži. Modernizam je prvi puta u povijesti skrenuo pažnju na medij umjetnosti i njegova bitna svojstva. Kada se govori o slici, Greenberg misli na plošnost i dvodimenzionalnost. Plošnost je esencijalni element slike jer se njime eliminira iluzionizam te se otvara prostor životu

---

<sup>435</sup> Greenberg, C., „Modernističko slikarstvo“, 3+4, br. a, 1978., 32.

„čiste”, ili kako bi Seel rekao, paradigmatičke slike. Put prema antiiluzionizmu uključivao je proces autokritike započet još u drugoj polovici 19. stoljeća. Međutim, valja istaknuti da autokritika u modernističkom slikarstvu nije bila teorijski utemeljena, nego je proizašla kao rezultat spontanog, podsvjesnog i individualnog procesa.<sup>436</sup> Za razliku od modernističkog pristupa autokritici, u analitičkom je slikarstvu autokritika svjesno odabran pristup slici pa se i s te strane analitičko slikarstvo ne treba gledati tek kao nastavak onog modernističkoga, nego kao pokušaj otvaranja jedne nove paradigme u kojoj slika dobiva novu ontološko-epistemološku osnovu. Umjesto da se ovaj proces shvati kao nova faza modernizma, trebalo bi je gledati kao prijelaz u postmodernističku, a možda i dekonstruktivističku fazu.

Važnost Greenbergova eseja *Modernističko slikarstvo* ogleda se i u tome što je riječ o svojevrsnoj reviziji njegovih dotadašnjih promišljanja modernizma. Modernizam je u vrijeme objavljivanja teksta bio na zalasku kada su u svijet umjetnosti ulazile nove prakse pred kojima se „teorije o čistoći i posebnosti medija ubrzano dekonstruiraju pod utjecajem medijskog društva i bivaju intenzivno kritiziranim uz pomoć tada inovativnih strategija o konceptualnoj i participacijskoj umjetnosti.”<sup>437</sup> U šezdesetima se javlja odmak od Greenbergovih teza i pokušaj njihove redefinicije budući da se uočilo kako stroge formalističke teze nisu bile od pomoći velikom dijelu nove (medijske) umjetnosti. Međutim, na području slikarstva, napose analitičkoga slikarstva, Greenbergove su ideje nastavile živjeti i dalje. One su se snažno osjetile upravo kroz slikarska istraživanja proizašla iz konceptualističkog okrilja, a bila su usmjerena na propitivanje teorijske forme slike u kojoj je slika definirana upravo kao slika, „realnost *per se*.”<sup>438</sup> U novoj samosvjesnoj fazi slikarstva, ono se okrenulo introspekciji te su se unutar konceptualističkoga konteksta analizirala pojedina svojstva slike poput njezine strukture, oblika, linije, boje, okvira, procesa nastanka, poteza, površine i podloge, materijala, načina na koji je proizvedena, odnosa prema promatraču te, konačno, prema sustavu, to jest, instituciji umjetnosti.

U modernističkom slikarstvu ploha više nije samo podloga slike, već je postala njen sastavni dio. Na taj način redukcijske tendencije ustvari konkretiziraju epistemološki temelj slikarstva i predlažu *konceptualizaciju* slikarstva, u kojem se ideja *što* je slika i koje su njene granice unutar okvira rješavaju u programskoj afirmaciji površine. Fokusiranje na frontalnost i dvodimenzionalnost podloge slike, borba protiv svih oblika iluzionizma, postaje simptomatična.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 21.

<sup>437</sup> Gnamuš, „Modernistička etika slike. Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava”, 56.

<sup>438</sup> *Isto*.

<sup>439</sup> *Isto*, 58.

Sadržaj se slike u šezdesetim i sedamdesetim godinama izražavao kroz analizu medija i pokušaj afirmacije njezinih autoreferentnih svojstava. Autoreferentnost pa i autorefleksivnost kod Greenberga su vodili prema čišćenju medija (napose onog slikovnog) dajući primat načelu gradnje prostora slike, odnosno samoga platna. Brojni su umjetnici usvojili ovakav pristup slikarstvu među kojima se ističu Jo Bear, Yves Klein, Piero Manzoni, Brice Marden, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Frank Stella i drugi. Sâm je Greenberg bio malo skeptičan prema slikarstvu koje se razvija šezdesetih godina tvrdeći kako nije donijelo ništa novo, već je samo učvrstilo već usvojene konvencije<sup>440</sup> te ga se može tretirati poput dobrog dizajna i ništa više. Greenbergu je, kako navodi Nadja Gnamuš, u redukcijskoj umjetnosti druge polovice šezdesetih i u sedamdesetim godinama najveći problem predstavljalo njezino čitanje, to jest tumačenje, ali i

pretvaranje njegovih [Greenbergovih] vlastitih teorija u jednostavne činjenice i samokritički ontološki materijalizam, koji se više ne bavi filozofskim propitivanjem izvorne realnosti i pitanjima o biti i egzistenciji (na tragu Cézannea ili, primjerice, apstraktnog ekspresionizma), već predlaže redefiniranje slikarstva u kontekstu njegova činjeničnog, elementarnog stanja, u kojem, kako je ironično rekao Buren, naposljetku možemo reći „to je slika” kao što kažemo „to je kiša” ili „to je snijeg”.<sup>441</sup>

Na tragu bijega od proživljenog iskustva umetnutoga u sliku, Anne Rorimer je, osvrćući se na djela Baer, Mangolda, Mardena, Rymana i drugih zaključila kako se u šezdesetima javio zaokret od “simbolički uzvišene sastavnice slikarstva prema apstrakciji koja potvrđuje neovisnost slikarstva u odnosu na subjektivnost i duhovnost.”<sup>442</sup> U tome smislu ikonoklazam apstraktnog ekspresionizma koji je proizlazio iz snažnog subjektivnog i emotivnog naboja u analitičkom je slikarstvu zamijenjen ohlađenim logičkim pristupom. Slika je prestala biti ploha na kojoj pulsira emotivna snaga duha. Nadalje, ona nije bila niti meditativna površina na način na koji su je tretirali umjetnici u pedesetima poput Louisa, Newmanna, Reinhardta, Rothka i ostalih slikara linije obojenoga polja. Analitička je slika postala ohlađena činjenica, fakt unutar kojega ne postoji dublja metafizička stvarnost. Iz toga se razloga može reći kako je ikonolastička potka analitičkoga slikarstva nadišla emotivan

---

<sup>440</sup>Greenberg, C., “Recentness of Sculpture”; u: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Los Angeles/London, Berkeley/University of California Press 1995, 181.

<sup>441</sup>Gnamuš, „Modernistička etika slike. Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava”, 59.

<sup>442</sup>Rorimer, A., *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, London, Thames and Hudson 2001, 42.

pristup slici, a bez emotivnoga pristupa i samo pitanje ikonoklazma dobiva novu dimenziju jer se bez unutarnjega interesa za sliku koja privlači svojim emocionalnim impulsom ne može razviti ni odnos sviđanja između slike i promatrača. Ikonofilija u slučaju analitičke slike može biti samo adoracija slike kao činjenice, ali ne i onoga što u slici postoji u semantičkom smislu budući da je značenje analitičke slike ona sama. Posvemašnjim hlađenjem slikarske površine, suvremeni je ikonoklazam doživio svoj tijumf, dok je fetišizam slike sveden na obožavanje same njezine predmetnosti nauštrb sadržaja koji može prenositi jer je sadržaj izjednačen sa slikom. Iz toga kuta gledano, u analitičkom je slikarstvu Greenbergovo tematiziranje slike kroz okvir i plohu, bez uplitanja u njezinu semantiku, došlo do svoga teorijskog ispunjenja i zbog toga je analitička slika onaj pravi kraj modernističke paradigme, ali je u isto vrijeme i početak nove paradigme vizualnosti u kojoj se slika počinje graditi i promišljati na temelju samoreferencijalnosti, ali u njoj ne završava.

#### 8. 5. Suvremeni teoretičari slike i analitičko slikarstvo

Norman Bryson u knjizi *World and Image: French Painting of the Ancien Régime* piše kako je slabljenje diskurzivne funkcije slikarstva u kojemu je pričanje priče nepismenim masama označilo osnaživanje autonomije slike u odnosu na njezinu izvanjsku svrhu poput one mitološke, religiozne, političke ili bilo koje druge.<sup>443</sup> Diskurzivnost je svojstvo koje je, kako se moglo vidjeti maloprije, i Greenberg smatrao otežavajućim elementom u procesu autonomizacije polja slikovnog. Martin Jay tvrdi i objašnjava kako modernim periodom prevladava osjetilo vida. Modernizam je okulocentrična epoha i to ju izdvaja od predmodernizma i njegove post- inačice. Temelj je modernističkoga razdoblja tzv. kartezijski perspektivizam kojim dominira znanstveni pogled na svijet, a koji je pak utemeljen na iskustvu gledanja.<sup>444</sup> Međutim, kroz čitavo se 19. stoljeće – a ista se tendencija nastavlja i početkom 20. stoljeća – osporava prethodno dogmatizirana istoznačnost između znanstvenog promatranja svijeta i prirodnoga svijeta. Iz pozicije osporavanja razvija se modernistička svijest koja nije nastala u jednome trenutku, nego je za njezino oblikovanje trebalo proći mnogo vremena. Neosporno je da danas većina slika ne pripada pojmu umjetnosti i neosporna je činjenica da nisu samo umjetnici oni koji proizvode slike. No, jaz

---

<sup>443</sup> Vidi prvo poglavlje u: Bryson, N., *World and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

<sup>444</sup> Jay, „Skopički režimi moderniteta”, 131.

između slikarstva i slike postoji već gotovo dva stoljeća budući da se pojavio otkrićem novoga medija – fotografije. Osnovni element moderne doživljava svoju eskalaciju u onom trenutku kada slikari ostavljaju fotografima ekskluzivno pravo da prikazuju svijet, a slike slikarstva se malo-pomalo odmiču od težnje za preslikavanjem vidljivoga svijeta. To je dovelo u prošlom stoljeću do situacije da se većina slika uopće ne može smjestiti u polje umjetnosti, dok s druge strane postoje brojne druge pojave koje nazivamo umjetnošću, a nisu slike: „Danas većina slika ne pripada više oznaci umjetnosti. Nasuprot tome, umjetnošću se u međuvremenu smatraju posve druge stvari negoli su to slike – u nužnoj konsekvenciji činjenice da sve ono što institucije umjetnosti mogu obraditi kao novinu i time upravljati, može također biti umjetnost.”<sup>445</sup> Slikarstvo moderne svjesno je izgubilo reprezentacijski odnos prema svijetu kako bi si osiguralo autonomiju i institucionalnu bazu utemeljenu na muzejsko-galerijskom sustavu. Time se, međutim, izgubio dio snage koju je ranije slikarstvo sa sobom nametalo promatraču i društvenoj zajednici budući da su ne-umjetničke slike poput fotografija, filmova, televizijskih emisija, kompjuterskih igrica i slično nadmašile djelotvornost umjetnosti u opisivanju svijeta u kojem se danas živi. Slike, ali ne one slikarske, postale su nositeljice smisla realiteta i duboko su zašle u područje definicije današnjega bitka svijeta. Iz te je pozicije zanimljivo pristupiti fenomenu *iconic turn*-a zahvaljujući kojem se naglasak na slikama prometnuo u novu paradigmu, točnije u jedan svojevrsan suvremeni dogmatizam slike u kojem neprestano leži prikriveni ikonoklazam današnjice.

*Iconic turn* – koji se kod nas uobičajeno prevodi sintagmom slikovni obrat – javio se početkom devedesetih godina prošloga stoljeća, točnije u eseju *Povratak slika* autora Gottfrieda Boehma iz 1994. godine. Boehm ovu sintagmu koristi kao analogni pojam *linguistic turn*-u koji je u teoriju kulture unio Richard Rorty 1976. godine. *Iconic turn* je trebao, tvrdi Willibald Sauerlander, otvoriti put „za razumijevanje koje iskonski oblik umjetničke slike – dakle samo iz slike – otvara, neovisno o dodatnoj jezičnoj pratnji i društvenim, ekonomskim, političkim uvjetima koji postoje u proizvodnji umjetničkih djela, kao i u svakoj drugoj ljudskoj djelatnosti.”<sup>446</sup> Slikovni obrat nije prihvaćao da se o slici govori kroz društveno-povijesni ili funkcionalni diskurs što je bilo usmjereno prema novom pokušaju vraćanja autonomije slici budući da joj je tu autonomiju oduzela kulturna revolucija šedesetih godina 20. stoljeća. Zanimljivo je kako u isto vrijeme, točnije iste 1994. godine, Mitchell piše o američkoj verziji slikovnoga obrata koju naziva *pictorial turn*. *Pictorial turn* tijesno je

---

<sup>445</sup> Heidenrich, S., „Revolucija moderne umjetnosti. Što s time ima fotografija?“, *Europski glasnik* 10, 2005, 491.

<sup>446</sup> Sauerlander, W., „Iconic turn? Molba za ikonoklazam“, *Europski glasnik* 10, 2005, 589.

povezan s fenomenom *visual studies* te ga se smatra ekstrovertiranijim oblikom *iconic turn*-a. Dok je Boehmova njemačka tradicija bila oslonjena na hermeneutiku, američki slikovni obrat naslonjen je na tada već vrlo razvijenu paradigmu vizualne kulture. *Pictorial turn* se ne uvodi kako bi ukazao na povezanost s estetskim prostorom slike shvaćene kao umjetničko djelo, nego on Mitchellu koristi da bi „uveo riječ za novu ulogu slike u društvenoj komunikaciji.”<sup>447</sup> Estetska je dimenzija slike ustuknula pred onom informacijsko-komunikacijskom na koju u svojim studijama upozorava Sachs-Hombach. Može se stoga reći da je sa slikovnim obratom završilo razdoblje zapadnjačke umjetnosti koje započinje s Kantovim obratom u kojemu su ljudi dovedeni do estetske zrelosti. Projekt umjetničke autonomije oblikovan u Kantovu duhu, postao je sada teško zamisliv. U tom smislu zanimljivo je analizirati i slike analitičkoga slikarstva u kojima estetska dimenzija još uvijek snažno dolazi do izražaja, no važno je istaknuti da u ovoj vrsti slikarstva slika prestaje biti podlogom na kojoj se nešto događa, već postaje informacija o onome što se na toj podlozi dogodilo. Informativna komponenta analitičke slike protkana snažnom autorefleksivnom notom stavlja analitičku sliku doista na prekretnicu između visokomodernističke estetike i nove paradigme slike, a sve to zahvaljujući naglašenoj samoreferencijalnoj dimenziji. Mitchell smatra da je samoreferentnost zajednički nazivnik za mišljenje o modernoj umjetnosti u kojem veliku ulogu ima ikonologija budući da se bavi proučavanjem općeg područja slike i njezinog odnosa prema diskursu. Uz samoreferentnost se vezuje i već puno puta spomenuti pojam metaslike, to jest slike koja svojom metajezičnom strukturom nastoji obrazložiti slikovne diskurse prvoga reda.

Proučavanje metaslikarije poseban problem povijesti umjetnosti već pitanje daleko većeg područja teorije prikaza, hibridne discipline „ikonologije”. Metaslika nije podžanr unutar lijepih umjetnosti, već temeljni potencijal urođen slikovnoj reprezentaciji kao takvoj: to je mjesto gdje se slike otkrivaju i „prepoznaju”, gdje razmišljaju o sjecištima vizualnosti, jezika i sličnosti, gdje se angažiraju u spekulaciji i teoretiziranju o svojoj vlastitoj prirodi i povijesti.<sup>448</sup>

Dok je Boehmov teorijski pristup naslonjen na fenomenološko-hermeneutičku tradiciju i razmatra materijalnu ikoničnost slike kao fenomena, Mitchellova je pozadina ikonologija. Prema njegovu je mišljenju glavni zadatak slikovnoga obrata vrlo opsežan i težak jer on ne znači povratak „naivnoj mimezi” i nije obavijen „metafizikom slikovne prisutnosti”, nego je riječ o novom i drugačijem „postlingvističkom i postsemiotičkom otkrivanju vela

---

<sup>447</sup> *Isto*, 592.

<sup>448</sup> Mitchell, „Metaslike”, 54.

složenog međusobnog djelovanja vizualnosti”. Pri tome treba, kaže Mitchell, početi od spoznaje da promatranje može biti vrlo problematično i složeno te duboko kao i razni oblici postmodernističkog i dekonstrukcijskog čitanja. Analitička slika ponajbolje funkcionira u okviru dekonstrukcijskoga pristupa pa se može reći da se kroz analitičko slikarstvo provlače neke od temeljnih postavki dekonstrukcijske metode Jacquesa Derrida što dodatno potvrđuje iznesenu tezu kako je analitičko slikarstvo ne samo završetak modernističke epohe, nego i uvertira i temelj za novu paradigmu slike.

Nekoliko je puta do sada spomenut Martin Seel i njegova teza kako se apstraktna slika javlja kao paradigmatički primjer slike kojoj nije pridodana komponenta iluzionizma. Slika je, tvrdi Seel, uvjetovana jasnim razumijevanjem činjenice da postoji i izvan-slikovna realnost. On polazi od promišljanja materijalnih slika tako da je činjenica „pojavnivosti” u realitetu vrlo važna u njegovoj estetici pojavljivanja. Purgar u Seellovoj estetici kao temeljni prvotni koncept smatra da se kroz estetičku analizu novih fenomena ljepote nastalih u vremenu digitalnih komunikacijskih tehnologija predstave osnovni fenomeni vizualnosti koji se više ne realiziraju „kao označitelji klasične europske metafizičke tradicije, nego kao vizualne pojave što se estetski i umjetnički ostvaruju kroz navlastite mehanizme osjetilnosti.” I dodaje:

Najvažniji doprinos njegove estetike pojavljivanja je upravo izostavljenje kriterija utemeljenih na povijesno-teorijskim kanonima ljepote, kao i relativiziranje povijesno-umjetničkih toposa: ovo ne znači da klasična djela umjetnosti prestaju biti vrhuncima humanističke tradicije, nego znači da njihovo pojavljivanje, jednako kao i pojavljivanje bilo kojeg drugog objekta, mora biti sagledano u svjetlu nove paradigme *postojanja, nastajanja i događanja*.<sup>449</sup>

U svom pojavljivanju, sam objekt je neutralan. O promatraču i njegovu znanju, intuiciji i imaginaciji ovisi hoće li se taj objekt u polju vizualnosti konstruirati kao estetski objekt ili obična stvar. Seel smatra da u estetsko nužno mora biti uključeno i slikovno, dok slikovno može postojati i bez estetskog:

U načelu, sve što se može osjetilno percipirati, može se i estetski percipirati. Među potencijalnim estetskim objektima ne nalaze se samo zamjetljive stvari i njihovi odnosi, nego događaji i njihov slijed – ukratko, sva stanja i pojave za koja možemo reći da smo ih vidjeli, čuli, dodirnuli ili na neki drugi način osjetili. Usprkos tome, koncept estetskog objekta nije istovjetan konceptu nekog općenitog objekta percepcije jer ono što je estetski spoznatljivo može biti predmetom estetske percepcije, ali ne

---

<sup>449</sup> Purgar, „Modaliteti slikovnog pojavljivanja: temeljni pojmovi”, 799-800.

može samo zbog toga već unaprijed biti estetski objekt. Svi estetski objekti su objekti intuicije, ali nisu svi objekti intuicije estetski objekti.<sup>450</sup>

Seel se distancira s jedne strane od klasične filozofske tradicije zapadnjačke estetike, ali i od pristupa analitičkih estetetičara poput Dantoa i Dickieja afirmirajući jasan fenomenološki pristup utemeljen na činu pojavljivanja određenog objekta. Iz takvog fenomenološkog pristupa Seel razvija svojih trinaest teza o slici u kojima nastoji što je moguće preciznije odrediti pojam slike i njezine attribute u svijetu suvremene vizualnosti. Naće u okviru ovoga istraživanja zanimati isključivo one teze koje mogu pomoći boljem razumijevanju slika analitičkoga slikarstva. Pošavši od teze da je, kada se govori o slici, važno usvojiti i činjenicu da postoji i izvan-slikovna realnost, Seel ističe da se pojavnost slike razlikuje od drugih vrsta pojavnosti prisutnih u vidljivom svijetu. Slike su predmeti koji u svom korištenju dobivaju vlastitu dinamiku koja se ne usmjerava prema onima koji ih promatraju kao slike. U prvoj tezi o slici autor kaže da slike nisu samo ono što jesu budući da označavaju i ono što nisu. Slike su, naime, posebna vrsta znaka i mogu se razdvojiti od onoga što je prikazano na slikovnoj površini. Slika kao materijalni označitelj i slika kao intuitivna tvorevina vidljivosti razlikuju se prema načelu dvostrukosti ili odvojivosti. Vidljivo na slici realnost je koja je drugačije prirode od slike kao površine – u ontološkom smislu egzistiraju na različitim razinama. Ovaj je jaz, međutim, u analitičkoj slici premošten jer vidljivo na slici doslovno definira i određuje samu slikovnu površinu. Između njih se javlja slikovni diskurs zasnovan na meta razini i premda, kako Seel piše, „slikovni predmeti postoje u prostoru jezično opisanog svijeta”<sup>451</sup> oni u slučaju analitičke slike između vizualnosti i jezičnog podrazumijevaju bliskiju suradnju ovih dviju pristupa realitetu. U drugoj tezi se tvrdi kako značenje slike nije iscrpljeno ukazivanjem na uzrok njihove slikovne pojavnosti, no analitičke se slike bave upravo ukazivanjem na uzrok, to jest na proces proizvodnje ili svrhu koju slikovitost analitičke slike u sebi nosi. Demurovih *44 poteza* nije ništa drugo nego pokušaj da se na slici prikaže četrdeset četiri poteza kistom i ništa više. U analitičkoj se slici može stoga govoriti i o pokušaju ukidanja razlike između onoga što se na površini slike vidi i onoga što je u nju intencionalno upisano kistom. Na tome se temelji teza o samoreferencijalnosti analitičkih slika koju Mitchell u svojim tekstovima pripisuje nešto drugačijoj vrsti slika, prije svega onima prikazima vidljivoga svijeta u kojima se koketira s promišljanjem slikovne vidljivosti kao takve i njihovim semantičkim ulančavanjem. Seel će reći kako je

---

<sup>450</sup> Seel, M., *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford 2005, 21-22.

<sup>451</sup> Seel, M., „Trinaest teza o slici”, *Tvrđa* 1/2, 2015, 211.



samoreferencijalnost „koja je latentna u svim slikovnim fenomenima na umjetničkoj slici više-manje dramatično vidljiva”<sup>452</sup> te da je vidljiva osobito onda kada se slika percipira kao umjetnička slika. Međutim, analitičke slike u sebi imaju naboj samoreferencijalnosti koji nije usmjeren prema ukazivanju na druge slike, nego se bave isključivom logikom vidljivosti njih samih. Upravo je ono što Seel naziva „isticanjem dimenzije vlastite pojavnosti”<sup>453</sup> ono što čini temeljnu odrednicu analitičkih slika. Premda je prizor na slici važan jer sadrži sematičko-ikonički segment slike, sama površina slike “nije od drugorazrednog značaja u usporedbi s njenom znakovnom funkcijom”.<sup>454</sup> Prisutnost slike nije uvjetovana prisutnošću nekog posebnog slikovnog sadržaja, nego je dostatno samo prisustvo slike po sebi kao osnove za pojavljivanje reprezentiranih ili prezentiranih pojava: „Na izloženoj slici, ono što se pojavljuje na račun njene površine uvijek je u isti mah izloženo. Slika ne samo da *sadržava* određene pojavnosti (boje i oblik), ona *označava* svoje interno označavanje. Pomoću tog označavanja svoje pojavnosti ona postaje slika.”<sup>455</sup> Označavanje je sastavni dio prirode slike, a analitičke slike označavaju sebe kao sliku dajući kroz to označavanje i drugostupanjsku analizu vlastite pojavnosti – demonstriraju što one zapravo jesu, što promatrač ustvari gleda. U temeljnom određenju analitičke slike kao samoreferencijalne slike koja u sebi nosi snažno izraženu meta komponentu, teško je osporiti činjenicu da analitičke slike kroz svoju pojavnost opisuju i definiraju same sebe promatraču. U tom smislu, kod analitičkih slika (vizualni) označitelj postaje i ono što je (vizualno) označeno.

Za pokušaj teorijskog tumačenja slika analitičkoga slikarstva teze Dietera Merscha na određeni se način pokazuju vrlo inspirativnima. Njegova *logika ikoničkih struktura* važna je pri čovjekovoj percepciji slike. Naime, logika ikoničkih struktura jednaka je logici koju primjenjujemo kada percipiramo razliku između slike i onoga što nije slika. Po tome se može zaključiti da se ono ikoničko pojavljuje kao pojava i fenomen, a ne kao znak ili tekst kako naučava povijest umjetnosti. Vidljivo u slici ima posve drugačiju strukturu od vidljivoga izvan slike budući da je *slikovno vidljivo* drugačije vidljivo od *neslikovnog vizualnog* zato što slika posjeduje svoj vlastiti materijalni status. Taj se materijalni status razlikuje od nečega što je puki vizualni fenomen koji nije slika. Zbog toga uvijek treba voditi računa o razlici između unutar-slikovnog i okolno-vizualnog. Mersch razlikuje tri razine ikoničkoga: a) ono što se zapravo prikazuje, odnosno reprezentacionalnost, koja može biti i prazna, b) metode

---

<sup>452</sup>*Isto*, 213.

<sup>453</sup>*Isto*, 217.

<sup>454</sup>*Isto*, 218.

<sup>455</sup>*Isto*, 219.

vizualnosti te njihove specifične estetske i tehničke strategije te c) oni uvjeti kojima se oko vezuje za vidljivost, a viđenje uopće opaža vidljivo.<sup>456</sup> Autor se poziva na fenomenologiju Merleau-Pontyja i njegovu tezu o nužnosti dvostrukog pogleda ne bi li se nešto vidjelo kao slika. Mersch piše:

Vidjeti sliku isprva znači vidjeti nešto *kao* sliku, te vidjeti ono što slika prikazuje. Formulacija već aludira na duplicitet: Slika *kao slika*, te slika *kao stvar*, koja *nešto* čini vidljivim ili ga izvodi na vidjelo, svejedno radilo se pritom o predmetu, figuri, boji ili jednostavno dijeljenju tabloa.<sup>457</sup>

Opažati sliku kao sliku ideja je koja je duboko utkana u smisao slikovnosti, a u okviru analitičke slike onda dobiva još snažnije i nedvosmislenije značenje. Činiti vidljivim određenu sliku znači prezentirati neku realnost kroz površinu slike, no ta realnost može biti prezentirana i kodirana na različite načine. Kôd kojim se kodira analitička slika činjenica je o samoj slici. Samim gledanjem slike moguće je doći do jednostavnoga dekodiranja budući da između koda i same slike stoji znak jednakosti. Slike više pokazuju promatraču, nego li što govore, a analitičke slike pokazuju sebe i vlastitu genezu. Štoviše, shvatimo li ih dosta ozbiljno, analitičke slike pokazuju genezu slikarske slike uopće. One unutar svoga okvira slikovno vidljivo prezentiraju na vrlo jasan način. Važan element koji sliku čini slikom je okvir, točnije uokviravanje prikazanoga što govori da je Merschova teorija slike duboko oslonjena na Greenbergove i Boehmove teze. Izlišan je, tvrdi Mersch, svaki pokušaj da se vizualne strategije inscenacije svedu na retoriku i lingvistički jezik. Semiotika, hermeneutika i ikonologija nisu nam stoga dostatne da bi se otkrilo ono medijalno u slici. Umjesto razlike između medija i prikaza, Mersch ističe razliku između medija i medijalnosti, slike i slikovnosti: „Slike su, doduše – i u tome se ponašaju slično jeziku, u istoj mjeri u kojoj uzmiču pred jezikom – u stanju da nešto prikažu ili izraze, ali nisu u stanju prikazati *kako* to prikazuju.”<sup>458</sup> Kod analitičkih je slika ono “kako to prikazuju” uspješnije, nego kod drugih slika jer one su kadre prikazati sebe i način kako su nastale bez potrebe za dodatnim semantičkim implikacijama. Wittgenstein je u *Tractatusu* rekao da jezik govori samo uz pomoć vlastite *logičke forme*, ali da ona uzmiče pred izrecivošću, odnosno da nije u stanju su-

---

<sup>456</sup> Mersch, D., „Pogled i izmicanje: uz logiku ikoničkih struktura”, *Tvrđa* 1/2, 2012, 140.

<sup>457</sup> *Isto*, 141.

<sup>458</sup> *Isto*, 146.

izraziti vlastiti strukturalni ili performativni format.<sup>459</sup> Na vrlo sličan način, kaže Mersch, slike upravljaju pozornošću i daju da se nešto prepozna i prikaže, ali slika pritom ne su-pokazuje modalitete svoga pokazivanja jer oni uzmiču pred vidljivošću svoje vidljivosti.<sup>460</sup> Svaka slika da bi nešto pokazala, mora pokazati i sebe, mora se pojaviti i na taj način otkriti svoju medijalnu strukturu i svoju materijalnost. U svojoj ranoj fazi Wittgenstein je isticao činjenicu da se u jeziku ne može opisati bit jezika i da zbog toga jezik mora govoriti sam za sebe. Isto vrijedi i za sliku. Kasnije u *Filozofijskim istraživanjima* piše: „Slika mi kazuje sama sebe.” Te dodaje „To znači, činjenica da mi kazuje nešto sastoji se u njezinoj vlastitoj strukturi, formama i bojama.”<sup>461</sup> Slike služe produkciji evidentnosti koju nije moguće proizvesti diskurzivnim načinom. Nadalje, slikovnome nisu bitni znanje ili spoznaja, nego sama evidencija, to jest „snaga takvog činjenja evidentnim”.<sup>462</sup> U tome smislu je ono slikovno analitičke slike evidentna činjenica o samoj slici, ono evidentira sliku kao činjenicu koja govori o tome što u slici vidimo. Vidljivo analitičke slike realnost je same slike koju se opaža i ništa više od toga, njezino vidljivo jednako je njoj samoj. Na tom tragu Merscheve teze o logici ikoničkih struktura pokazuju da u analitičkim slikama sama slika vizualnim načinom prikazuje vlastitu vidljivost ne logikom jezika, nego logikom slike i slikovnoga.

---

<sup>459</sup> Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (s uvodom Bertranda Russella), 3.262, 4.022, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36 i 6.522.

<sup>460</sup> *Isto*.

<sup>461</sup> Wittgenstein, L. *Filozofijska istraživanja*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998, §523.

<sup>462</sup> Mersch, „Pogled i izmicanje: uz logiku ikoničkih struktura”, 147.

## 9. Zaključak

U posljednjih tridesetak godina istraživači su se u teorijskim promišljanjima slike odmaknuli od isključive povijesnoumjetničke metodologije tragajući za adekvatnijim oblicima njihovoga određenja. Već u 19. stoljeću s osnivanjem prvoga muzeja za primijenjenu umjetnost u Beču započeo je proces širenja sadržajnog područja umjetnosti koja se više nije odnosila samo na *fine arts*, nego je isprva počela uključivati predmete umjetničkog i industrijskog obrta, a da bi se kroz čitavo 20. stoljeće taj proces dodatno intenzivirao šireći predmetno područje istraživanja umjetnosti na film, strip, karikaturu i druge oblike popularne vizualne kulture. Pristup na kakvom je gotovo dva stoljeća inzistirala povijest umjetnosti postajao je nedostatnim za analizu niza novih umjetničkih objekata koji su se pojavili u prošlom stoljeću. Međutim, paralelno s pojavom novih umjetničkih oblika i medija nastajala su i umjetnička djela koja su ostala na tragu tradicionalne umjetnosti, ali su se i na tom području dogodile značajne promjene. U okviru ovoga doktorskog rada fokus pri izučavanju tih promjena stavljen je na medij slikarstva kroz koji se vrlo jasno mogao pratiti put prema zadobivanju visoke razine autonomije. Analiza značajnih promjena u slikarstvu u ovom je slučaju napravljena prvenstveno uz pomoć pretpostavki i ideja teorije slike te znanosti o umjetnosti, a ne na temelju samodostatne povijesnoumjetničke metodologije. Razlog tomu je pokušaj autora da zahvati ne samo područje slikarstva, nego da područje slikarstva analizira polazeći od pojma slike. Pojam slike u okviru suvremenih teorijskih pristupa umjetnosti postao je bitnom ishodišnom točkom u pokušaju razumijevanja ne samo slike kao umjetničkog djela, nego i slike kao posebnog oblika vizualizacije određene stvarnosti. Iz toga je razloga u prvim poglavljima ovoga rada autor dao pregled razvoja slike u povijesnom kontekstu zapadnocičnoga mišljenja te je prikazao na koji način ikonologija, kao specifična znanost o slici, nadograđuje povijesnoumjetničku metodologiju prebacujući primat u istraživanju slike i umjetnosti s povijesnoumjetničke struke na znanost o umjetnosti i vizualne studije.

Glavnu tezu ovoga rada autor je gradio koristeći medij slikarstva koji mu je omogućio da predstavi genezu razvoja slikovne vizualnosti od one mimetičko-representacijske prema metaslikovnoj. Početak se toga procesa počeo zbivati u okrilju impresionističkih nastojanja u kojima slika, i daje vjerna reproduciranju vizualnih činjenica, omekšava reprezentacijsku logiku vodeći ikoničku osnovu slike prema apstrakciji. Apstrakcija nije označila samo prekid s reprezentacijom svijeta kroz sliku, nego je postavila pitanje o redefiniciji ontološkoga

statusa slike što će se kroz čitavo 20. stoljeće nastaviti i dalje razvijati. Premda je postavila pitanje redefinicije ontologije slike, rana apstraktna umjetnost na njega nije uspjela odgovoriti. Ona je u najdubljem smislu ostala poriv umjetnika da gura granicu i kolonizira granično područje oko otvora u ništavilo u kojemu može nastati nešto novo. Taj je poriv pokretao cjelokupni modernistički duh koji je težio za regeneracijom čistog jezika umjetnosti kakav je postojao prije razdoblja renesanse. Apstrakcija je u okviru likovnog jezika afirmirala ideju istraživanja oblika potvrđujući Kleeovu misao kako je umjetnost tu da bi stvari činila vidljivima. Jedan od ranih slikara apstrakcije, Adolfa Hölzela, shvatio je da praznine između figura u kompoziciji slike imaju važnu ulogu u doživljaju cjeline vizualnog prikaza tako da motivi (tj. tematski oblici) i prostor između njih imaju jednaku važnost. Iz toga razloga važni su aspekti apstrakcije odustajanje od prostornosti unutar slike te naglašavanje njezine plošnosti. Afirmacija površine platna ujedno znači i davanje inferiorne uloge motivu slike.

Na razumijevanje geneze apstraktne vizualnosti u modernoj umjetnosti značajno je utjecao Filiberto Menna tumačenjem analitičke linije modernoga slikarstva. Sastavni dio Mennina razumijevanja analitičke linije u modernom slikarstvu čini analiza apstraktnog pristupa vizualnoj reprezentaciji. Osnovna teza njegova teksta pretpostavka je da se moderni umjetnici sve manje bave problemima vezanima uz postupke gradnje vizualnoga prikaza te da težište prebacuju na analizu slikarskoga jezika, prirode slike i samoga procesa umjetničke proizvodnje. Drugim riječima, sintezu oblika postupno zamjenjuje analiza, a to nesumnjivo započinje u okviru impresionističke poetike. Teoretičari slike toga su svjesni i baš stoga treba istaknuti da su se u slikarstvu analize – koje se u ovome radu naziva analitičkim slikarstvom – konceptualizacija umjetnosti i vizualizacija koncepta najviše približili jedno drugome. Tijekom čitavoga razdoblja modernizma slika je neprestano tražila svoju autonomiju kako bi se predstavila kao slika i ništa drugo. Kroz povijest su neke slike na različite načine ukazivale na svoju ontološku posebnost i autogenerativnost, ali nikada se slika nije uspjela do kraja osloboditi odgovora na pitanje „o čemu” ona govori. Koliko god apstraktni slikari pokušavali dokinuti tu misao „o čemu” je slika, nikada se nisu uspjeli posve osloboditi tog semantičkog zahtjeva što je sliku uvijek stavljalo u podređeni položaj. U analitičkom se slikarstvu slika susrela sa samom sobom, a odgovor na pitanje „o čemu” je slika kaže da je slika „o njoj” samoj. Ukinut je, dakle, ontološki jaz između slike i njezina značenja te je slika postala njezino značenje. U tome leži ključan pomak od ranije paradigme i početak prijelaza u jedan novi paradigmatički sustav vizualnoga.

Koliko su god apstraktna, minimalna ili konceptualna umjetnost prkosile klasičnoj paradigmi, one su uvijek ostale unutar njezine definicije. Međutim, kroz njih se polagano provlačio proces samoosvješćivanja slike koji je svoju meta razinu dosegnoo upravo u analitičkom slikarstvu. Autoreferentnost slike u okviru analitičkoga slikarstva, međutim, ne treba gledati kao čin koji je samome sebi svrhom, nego iz njega počinje proizlaziti jedan novi spektar pitanja koji je napustio područje povijesti umjetnosti i ušao u domenu znanosti koja se primarno bavi problemom slike. Analitičko se slikarstvo od svoga pojavljivanja nastojalo tumačiti isključivo kao neupitan nastavak razvojnoga procesa u kojemu je naslikana slika od kidanja sveza s reprezentacijom došla do faze u kojoj više ne ilustrira nešto različito od nje same te je shodno tome prestala biti u službi nečega drugoga. Vrhunac se takvoga pristupa u ranom modernizmu dosegnoo u Maljevičevim slikama. S vremenom je navedeni oblik zatvaranja slike u samu sebe doveo u pitanje status tradicionalne slike tumačene prije svega instrumentarijem povijesti umjetnosti te se postavilo pitanje o potrebi iznalaženja nove epistemologije slike budući da je pojavom apstraktne umjetnosti započeo proces destrukcije (pa čak i dekonstrukcije) slike u metodologiji klasične povijesti umjetnosti. Teza Martina Seela kako reprezentacija nije prirodno stanje, nego dodatno postignuće slike pokazuje da se fenomenu slike više ne može pristupiti isključivo korištenjem povijesnoumjetničke istraživačke metodologije. To ne znači da povijest umjetnosti kao struku u potpunosti treba odbaciti jer joj se moraju priznati zasluge koje je napravila od Winkelmannova doba do sredine 20. stoljeća, ali treba biti svjestan da suvremeno poimanje slike više ne može biti tumačeno samo uz njezinu pomoć. Iz toga će se razloga u nastavku teksta prvo dati povijesnoumjetnički pristup fenomenu analitičkoga slikarstva nakon čega će se u analizu uključiti Mitchellovo teorijsko određenje metaslike kako bi se pokazalo da je povijesnoumjetnička analiza analitičkoga slikarstva mogla dati odgovore na svega nekoliko pitanja o povijesnom razvoju slike kroz fenomen analitičkoga, dok nam metodologija i teze vizualnih studija pomažu da analitičko slikarstvo cjelovitije shvatimo kroz širi kontekst teorije slike. Suodnos konceptualnog i analitičkog pristupa razvijen u mediju slikarstva u drugoj polovici šezdesetih godina prošloga stoljeća pokazao je do koje je mjere moguće na teorijskoj razini promišljati sliku i istovremeno u njezinu vizualnu strukturu implementirati određeni koncept ili pak čitavu teoriju. Dok je rano apstraktno slikarstvo razgradilo i pojednostavilo oblikovni jezik reprezentacije stvarnosti u slici, a konceptualni pristup odustao od artefakta nauštrb evokacije ideje, u analitičkom su se slikarstvu oni isprepleli otvarajući na području teorije slike jedno novo poglavlje čije će teorijske implikacije imati važnu ulogu u

znanstvenom pristupu slici od devedesetih godina do danas. Slikarstvo apstraktnog predznaka nikada nije u potpunosti odustalo od sebe kao slikarstva, nego je bila riječ o postojanju jednog paralelnog kolosijeka koji se razvijao usporedno s klasičnim reprezentacijskim modelom. Apstraktno je slikarstvo postavilo pitanje o prirodi slikarskoga jezika, ali još uvijek nije postavilo pitanje o prirodi slike kao takve. Štoviše, s ontološke strane, pojavom apstrakcije slika se i dalje definirala na isti način. Odmak od tradicionalne definicije slike djelomično je učinjen u okviru konceptualističkoga promišljanja umjetnosti, ali je zadržan opravdani strah da u takvom sustavu u potpunosti nestane slikarstvo koje je i dalje gajilo snažnu svijest o nužnosti svoje predmetne dimenzije. U analitičkom je promišljanju slika postala predmet interesa teorije i to ne više kao prezentacija nečega (bilo da je to figurativan prikaz stvarnosti bilo apstrahirana forma lišena konkretnog referenta) nego isključivo kao slika koja sebe predstavlja kao sliku.

U temeljnom određenju analitičke slike kao samoreferencijalne slike koja u sebi nosi snažno izraženu meta komponentu, teško je osporiti činjenicu da analitičke slike kroz svoju pojavnost opisuju i definiraju same sebe promatraču. U tom smislu, kod analitičkih slika (vizualni) označitelj postaje i ono što je (vizualno) označeno. Na temelju suvremenih istraživanja na polju estetike vizualnosti u doktorskom se radu naglasak stavio na analizu recentnih pristupa slici i problemu slikovne reprezentacije nakon pojave apstraktnoga slikarstva u prvim desetljećima 20. stoljeća te se pokazalo zbog čega je analitičko slikarstvo zahvaljujući autoreprezentacijskoj prirodi istovremeno označilo kraj modernističke paradigme te postalo početna točka suvremene videocentrične ontologije u kojoj se slika nalazi u jednoj puno samosvjesnijoj poziciji, nego li je to bila ranije. Dakle, analitička slika nije isključivo kraj jedne epohe započete otkrićem apstraktnog likovnog jezika i u kojoj je dominirala modernistička misao, nego ona stoji na početku epohe novog razumijevanja ontologije i epistemologije slike koja kroz različite modalitete svoga (reprezentacijskog) pojavljivanja može ponuditi jednu palimpsestnu strukturu čije će semantičke i ikonološke implikacije biti predmetom ne više samo stilski usmjerene povijesti umjetnosti, nego i niza drugih znanosti koje se bave slikama u najširem obliku.

## Literatura

Alexander Albero; Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge 1999.

Alloway, L., "Systemic Painting", u: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Los Angeles/London, Berkeley/University of California Press 1995., 37-47.

Argan, G. C., „Umjetničko i estetsko“, *Život umjetnosti* 21, 1974,

Bacci, M., *The Many Faces of Christ. Portreting the Holy in the East and West, 300 to 1300*, Reaktion Books, London 2014.

Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Sveučilišna naklada Liber – Kršćanska sadašnjost – Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1979.

Baignet, M.; Leigh, R., *Elixir i kamen – naslijeđe magije i alkemije*, Stari grad, Zagreb 2000.

Barber, C., "The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Early-Medieval Art", *Speculum* 72 (4) 1997, 1019-1036.

Barthes, R., „Smrt autora“, u: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 197-201.

Barthes, R., „Od djela do teksta“, u: Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb 1999, 202-207.

Bauch, K., *Studein zur Kunstgesichte*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1967, 1-20.

Bauch, K., Imago, u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 275-299.

Belting, H., *Bild-Antropologie: Entwürfte für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München 2001.

Belting, H., *Firenca i Bagdad. Zapadno-istočna povijest pogleda*, Fraktura, Zagreb 2011.

Belting, H., *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*, Akademska knjiga, Novi Sad 2014.



Benito, J. M., *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones*, Universidad de Salamanca, Španjolska 2011.

Besançon, *L'image interdite: Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, 1994.

Bihalji – Merin, O., *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd 1955.

Bihalji Merin, O., „Promene klime u umetnosti, u: Anti umetnost i nova stvarnost – povratak prirodi i ne prirodi“, *Umetnost*, br. 7., Beograd, 1966.

Bihalji Merin, O., *Posle 45: umetnost našeg vremena*, Mladinska knjiga, Ljubljana/Beograd/Zagreb, 1972.

Boehm, G., „S onu stranu jezika? Bilješke o logici slike“, u: *Europski glasnik* 10, 2005, 459-469.

Boehm, G., „Povratak slika“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 3-23.

Bredenkamp, H., “A Neglected Tradition? A History of 'Bildwissenschaft'“, *Critical Inquiry* 29 (2003),

Brejc, T., Denegri J., Kusik, V. (ur.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974. – 1980.* (katalog izložbe), Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek, 1982.

Briski Uzelac, S., „Umjetnost kao trag kulture“, u: Tihomir Milovac (ur.) *The misfits: conceptualist strategies in Croatian contemporary art = Neprilagođeni: konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti*, MSU, Zagreb 2002.

Briski Uzelac, S., *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2008.

Bryson, N., *World and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.

Buchloch H. D., B., “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October* 37, ljetno 1986, 41-52.

- Buchloh, H. D. B., "From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)", u: *L'art conceptuel, une perspective*, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Pariz 1990.
- Buchloh, H. D. B., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, Cambridge – London, 55, 1990, 105-143.
- Buren, D.; Mosset, O.; Parmentier, M.; Toroni, N., "Statement", u: Alexander Alberio; Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge 1999., 28.
- Cameron, D., "Robert Ryman: Ode to a Clean Slate", *Flash Art*, Summer 1991, 90-93.
- Cameron, A., "The Language of Images: The Rise of Icons and Christian Representation", *The Church nad the Arts*, Oxford, 1992, 1-42.
- Clarke, D., "The All-Over Image: Meaning in Abstract Art", *Journal of American Studies* 27 (1993) 3, 355-375.
- Crowther, P., "Meaning in Abstract Art. From *Ur-Natur* to the Transperceptual", u: Paul Crowther and Isabel Wünsche, *Meaning of Abstract Art. Between Nature and Theory*, Routledge, New York/London 2012., 270-282.
- Culler, J., *O dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb 1991.
- Curtius, E. R., *Europska književnost i latinsko srednjevjekovlje*, Naprijed, Zagreb 1998.
- Cvetnić, S., *Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština*, FF Press, Zagreb 2007.
- Danto, A. C., "Artworks and Real Things", u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York 1979, 98-110.
- Danto, A. C., "The Artworld", u: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1987, 154-167.
- Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg*, KruZak, Zagreb 1997.
- Dedić, N., *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, ATOČA, Beograd 2009.

Delalande, Marie-José, *Le mouvement théosophique en France 1876-1921*, Université du Maine, Francuska 2007.

Demur, B., *Boris Demur*, Galerija Studentskog centra (katalog izložbe), Studentski centar, Zagreb, 1978, bez paginacije.

Denegri, J., „Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji“, *Život umjetnosti* 15/16, Zagreb 1971, 148.

Denegri, J., „Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva“, *Život umjetnosti* 22/23, Zagreb, 1975, 114.

Denegri, J., „Damnjan, Todosijević, Urkom“, *Polja*, br. 196/197, Novi Sad, lipanj/srpanj 1975., 22-24.

Ješa Denegri; Biljana Tomić (ur.), *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslavenskoj umjetnosti 1968-1973: katalog izložbe*, Salon muzeja savremene umjetnosti, Beograd 1973.

Denegri, J., „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: Marijan Susovski, *Nova umjetnička praksa 1966 – 1978.*, (*Dokumenti 3 – 6*), Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978, 5-13.

Denegri, J., „Dvije beogradske izložbe“, *OKO*, Zagreb, 26. 6. 1980.

Derrida, J., *Pisanje i razlika*, BTC Šahinpašić, Zagreb 2007.

Dickie, G., “What is Art?: An Institutional Analysis“, u: W. E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin’s Press, New York 1979, 82-94.

Eco, U., *Povijest ljepote*, Hena com, Zagreb 2004.

Feyerabend, P., *Protiv metode – skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Veselin Masleša, Sarajevo 1987.

Flynt, H., „Konceptska umetnost“, *Moment* 22, Beograd 1991, 70.

Foster, H., "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?", u: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 1996., 1-34.

Foucault, M., *Što je autor?*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2015.

Freedberg, D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago/London 1989.

Fried, M., "Art and Objecthood", u: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art/A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co./INC, New York 1968, 116-147.

Gaiger, J., "The Idea of a Universal Bildwissenschaft", *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 51 (2014), 208-229.

Galenson, D. W., "Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Malevich", *Russian History* 35 (2008) 1/2, 235-250.

Gamulin, G., *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća. Svezak II.*, Naprijed, Zagreb 1988.

Gasper-Hulvit, M., "The Iconology of Malevich's Suprematist Crosses", u: Krešimir Purgar (ur.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021., 48-62.

Giakoumis, K., "Iconoclastic Disputes in Byzantium", u: Krešimir Purgar (ed.), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 51-74.

Gnamuš, N., "Modernistička etika slike. Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava", u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 55-74.

Gnamuš, N., "Iconoclasm and Creation of the Avant-Garde", u: Krešimir Purgar (ed.), *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 167-186.

Gorski, O., Majnarić, N., *Grčko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb, 1960.

Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art As Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2004.

Greenberg, C., „Modernističko slikarstvo“, 3+4, br. a, 1978., 32-35.

Greenberg, C., „After Abstract Expressionism“, u: John O'Brian (ur.), *Collected Essays and Criticism, vol. 4., Modernism with a Vengeance 1957 – 1969*, The University of Chicago Press, Chicago 1993., 121-133.

Greenberg, C., „Recentness of Sculpture“, u: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Los Angeles/London, Berkeley/University of California Press 1995., 180-186.

Grlić, D., *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb 1974.

Grau, O., *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge – London 2003.

Groys, B., *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*, MSU, Zagreb 2006.

Hackscher S., W., „Geneza ikonologije“, u: Milan Pelc (ur.), *Ritual zmije*, IPU, Zagreb 1996, 91-161.

Hang, S; von Müller, J., "Aby Warburg and the Foundations of Image Studies", u: Krešimir Purgar, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 131-146.

Harrison, Ch., „Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten year“, u: *Art&Language – The Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels 1987.

Harrison, Ch., *A Kind of Context, Essays on Art & Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 2001.

Heidenrich, S., „Revolucija moderne umjetnosti. Što s time ima fotografija?“, *Europski glasnik* 10, 2005, 485-492.

Henderson, L. D., „Mysticism and Occultism in Modern Art“, *Art Journal* 46 (1987) 1, 5-8.

Henry, M., *Seeing the Invisible. On Kandinsky*, Continuum, London/New York 2009.

Horvat Pintarić, V., *Tradicija i moderna*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2009.

Janson, H. W; Janson A. F., *Povijest umjetnosti*, Stanek, Varaždin 2005.

Jay, M., „Skopički režimi moderniteta“, u: Aleksandar Matijević (ur.), *Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije*, ICR, Rijeka 2012, 129-145.

Jensen, R., *From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity*, University of California Press, Oakland 2022.

Johnson D, C., *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Press/Cornell University Library, Ithaca/New York 2012.

Joselit, D., „Notes of Surface: Toward a Genealogy of Flatness“, *Art History* 23 (2000) 1, 19-34.

Jurčić, Z., „Ni loš, ni izuzetno dobar (XII salon mladih)“, *OKO*, Zagreb, 30. 10. 1980.

Jurić, V., „Slike bez priče“, *OKO*, Zagreb, 14. 4. – 1. 5. 1980.

Judd, D., „Specific Object“, u: *Complete Writings 1959-1975*, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York, 1975., 181-189.

Judd, D., „In Defence of My Work“, u: *Complete Writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1987.

Kandinski, V., „O duhovnom u umjetnosti“, u: Marcel Bačić (ur.), *Duh apstrakcije*, IPU, Zagreb 1999, 137-240.

Kitzinger, E., „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm“, *Dumbarton Oaks Papers* 8 1954, 85-150.

Klaus Sachs-Hombach (ur.), *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, antiBARBARUS, Zagreb 2006.

Knifer, J., „Zapisi“, *Život umjetnosti* 35, 1983, 29-30.

Ljiljana Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, IPU, Zagreb 2005.

Košćević, Ž., *Nedovršene teme prošlog stoljeća*, Meandarmedia, Zagreb 2002.

Kosuth, J., "The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein", u: *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England 1991, 245-250.

Koželj, M., „Rekapitulacija novog slikarstva (U povodu teksta 'Slike bez priče)'“, *Studentski list*, Zagreb, 23. 5. 1980.

Koželj, M., „Kad banalnost dominira, duh nestaje” (u povodu teksta Zvonka Makovića: 'O novom slikarstvu, o novim pojavama i koječemu drugom ili obračun jedne Marinele s izložbom koju nije vidjela’’, 'Oko', br. 215.), *OKO*, Zagreb, 24. 7. – 7. 8. 1980.

Kramer, A., "Goethe and the cultural project of german modernism: Steiner, Kandinsky, Fridelander, Schwitters and Benjamin“, *Publications of the English Goethe Society*, 71, 2002., 18-36.

Kramer, H., *Triumph of Modernism: The Art World 1987-2005*, University of Michigan, USA 2006.

Kriška, Marko; Loinjak, Igor, „Teozofija i apstrakcija – utjecaj doktrine na slikarsku praksu“, *Artos* 5 (2016) 2, bez paginacije.

Križić Roban, S., *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Naklada Ljevak, Zagreb 2013.

Kuspit, D., "Wittgensteinean Aspects of Minimal Art“, u: *The Critics is Artist: The Intentionality of Art, Contemporary American Art Critics (no. 2)*, UMI RESEARCH Press 1984, 243-252.

Kuspit, D., "Authoritarian Abstraction“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1977) 1, 25-38.

Alica Legg (ed.), *Sol LeWitt*, Museum of Modern Art, New York 1978.

Lewitt, S., „Odlomci o konceptualnoj umetnosti“, *Student* 30 (1976), 10.

Lewitt, S., *The Location of Straight, Not Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, John Weber Gallery, New York 1976.

Lippard R. L., *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972.*, Studio Vista, London 1973.

Lippard, R. L., „Dematerijalizacija umetnosti“, *Ideje* 6, Beograd 1976, 106- 120.

Lucić, M., *Boris Demur: Analitički radovi*, Galerija Zuccato, 8. srpnja – 21. kolovoza 2021. (katalog izložbe), Poreč, 2021, strojopis, bez paginacije.

Machell, R., *Theosophy and Art*, 3. siječnja 2023.,  
<http://hpb.narod.ru/TheosophyAndArtRM.html>

Majetschak, S., „Pravila vidljivosti“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009., 58-78.

Maljevič, K., „Suprematizam kao nepredmetnost“, *Život umjetnosti* 7/8, 1968, 102-120.

Maković, Z., „Konceptualna umjetnost ili umjetnost kao definicija umjetnosti“, u: *Novine Galerije Studentskog centra* 35, Zagreb 1972, 138.

Maković, Z., *Nove pojave u hrvatskom slikarstvu* (katalog izložbe), Galerija Nova, 11. – 30. travnja, Zagreb, 1980.

Maković, Z., „O novom slikarstvu, o novim pojavama i koječemu drugom ili obračun jedne Marinele s izložbom koju nje vidjela“, *OKO*, Zagreb, 12. – 26. 6. 1980.

Maković, Z., „Ti traljavi kunsthistoričari“ (još jednom o 'Novima pojavama u hrvatskom slikarstvu')“, *OKO*, Zagreb, 21. 8. - 4. 9. 1980.

Maković, Z., *Tabula rasa. Primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti. Posljednje slike, kraj slikarstva?*, Gliptoteka HAZU, Zagreb 2014.

Ursula Mayer (ed.), *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York 1972.

Ursula Mayer; Ann Goldstein; Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering The Object of Art 1966-1975*, The MOCA, Los Angeles 1996.

Menna, F., *Analitička linija moderne umetnosti*, Clío, Beograd 2001.

Mersch, D., „Pogled i izmicanje: uz logiku ikoničkih struktura“, *Tvrđa* 1/2, 2012, 140-150.



Millet, C., „Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti, Konceptualna umetnost (temat broj 6)“, *Polja* 156, Novi Sad, veljača 1976, 8-12.

Mion, R. – N., “Representational Abstract Pictures“, u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 77-85.

Mitchell, W. J. T., *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, antiBARBARUS, Zagreb 2009.

Mitchell, W. J. T., „Metaslike“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009, 24-57.

Mitchell, W. J. T., *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd 2016.

Mondrian, P., „Odgovor časopisu: Cahiers d’art“, *Život umjetnosti* 7/8, 1968, 129-132.

Nancy, J.-L., *The Image – the Distinct*, Fordham University Press, New York 2005.

Ogarkova, T., *Une autre avant-garde: la métaphysique, le retour à la tradition et la recherche religieuse dans l'oeuvre de René Daumal et Daniil Harms*, Université de Paris-XII Val-de-marne, Pariz 2007.

Osborne, P., “Conceptual Art and/as Philosophy“, u: Michael Newman i Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion Books, London 1999, 47-65.

Paić, Ž., *Slika bez svijeta – ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb 2006.

Paić, Ž., *Vizualne komunikacije – uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2008.

Paić, Ž., „Dogadaj i razlika. Performativno-konceptualni obrat suvremene umjetnosti“, *Filozofska istraživanja* 33 (2013), 5-20.

Panofsky, E., „Ikonografija i ikonologija: Uvod u proučavanje renesansne umjetnosti“, *Život umjetnosti* 17 (1972), 67-79.

Pelc, M., „Bilješka uz Warburga“, *Život umjetnosti* 45-46 (1989), 157-160.

Platon, *Država*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 2002.

Purgar, K., „Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana“, *Filozofska istraživanja* 137 (35) 2015, 153-169.

Purgar, K., „Dvanaest teza o apsolutnoj slici: Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 379-401.

Purgar, K., „Koncept slike u konceptualnoj umjetnosti. Kosut, Martek, Wittgenstein, Mitchell“, u: Mirela Ramljak Purgar (ur.), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, CVS, Zagreb 2021, 167-182.

Purgar, K., „Načela slikovnog prikazivanja: tri temeljna načela“, u: Blaženka Perica (ur.), *Situacije slike*, UMAS, Split 2021, 29-44.

Purgar, K., „Introduction: Do Abstract Images Need New Iconology?“, u: Krešimir Purgar (ur.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 1-18.

Mirela Ramljak Purgar (ur.), *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2021.

Ratzinger, J., *Duh liturgije*, Ziral, Mostar/Zagreb 2001.

Reinhardt, A., „Art as Art“, *Art International* 6 (1962), 10.

Reinhardt, A., „Sledeća revolucija u umetnosti“, *Student*, br. 16, Beograd, 1977, 8.

Reinhardt, A., „Art-As-Art (Art-as-Art Dogma, Part III)“, u: *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991.

Rorimer, A., *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames and Hudson, London 2001.

Rose, B., *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Viking Press, New York 1975.

Rose, B., „ABC Art“, u: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art/A Critical Anthology*, E. P. Dutton&Co/INC, New York 1968, 274-297.

Ruhrberg, K., „Slikarstvo“, u: Ingo F. Walther (ur.), *Umjetnost 20. stoljeća*, Taschen/V. B. Z., Zagreb 2004., 7-399.

Rukavina, K., „'Okulocentrizam' ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi. Analiza pojma u antičkoj, novovjekovnoj i postmodernoj misli“, *Filozofska istraživanja* 127-128 (2012) 3/4, 539-556.

Rukavina, K., „Antislika kao koncept. Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji“, u: Krešimir Purgar (ur.), *Slika i antislika: Julije Knifer i problem reprezentacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2017, 145-166.

Sauerlander, W., „Iconic turn? Molba za ikonoklazam“, *Europski glasnik* 10, 2005, 589-601.

Seel, M., *The Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford 2005.

Seel, M., „Trinaest teza o slici“, *Tvrđa* 1/2, 2015, 209-223.

Sedlmayer, H., *Gubljenje središta – likovne umjetnosti 19. i 20. stoljeća kao simptom i simbol vremena*, Verbum, Split 2001.

Smolianskaia, N., *Crise du cadre (Art et langage)*, Université de Paris, Pariz 2006.

Storr, R., „Simple Gifts“, u: *Robert Ryman*, Tate Gallery/MoMA, London/New York, 1993, 9-45.

Sunajko, G., *Estetika ružnog*, Naklada Breza, Zagreb 2018.

Strayer, J., *Subjects and Objects: Art, Essentialism, and Abstraction*, Brill, Leiden/Boston 2007.

Škunca, J., „Na putovima eksperimenta“ ('Nove pojave u hrvatskom slikarstvu' u Galeriji nova u Zagrebu), *Vjesnik*, Zagreb, 14. 5. 1980.

Šuvaković, M., „Diskurzivni incidenti, rasprava diskurzivnih poredaka Charlesa Harrisona“, u: Dragomir Ugren (ur.), *Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza*, Projeka(r)t, Novi Sad 2001, 111-117.

Šuvaković, M. *Konceptualna umetnost*, Orion art, Beograd 2012.

Walker, J., *Glossary of art, architecture and design since 1945 (second revised edition)*, London, Bingley/Linnett, 1977.

Wallis, M., "The Origin and Foundations of Non-Objective Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19 (1960) 1, 61-71.

Warburg, A., „Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari“, u: Milan Pelc (ur.), *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmann, Wölfflina i Warburga*, IPU, Zagreb 1995, 147-178.

Waston Long, R. – C., "Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future", *Art Journal* 46 (1987) 1, 38-45.

Weiss, P., *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven, USA 1995.

Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", u: Joseph Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts/Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia 1987, 143-153.

Wieseing, L., *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford University Press, Standford 2010.

Witkin, R. W., "The Psychology of Abstraction and Visual Arts", *Special Issue: Psychology and the Arts* 16 (1983) 3, 200-203.

Wittgenstein, L. *Filozofijska istraživanja*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1998.

Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus (s uvodom Bertranda Russella)*, Moderna vremena, Zagreb 2003.

Wollheim, R., "The Work of Art as Object", u: *On Art and the Mind*, Cambridge/London, Harvard University Press 1983.

Worringer, Wilhelm, „Apstrakcija i uživljavanje“, u: Marcel Bačić (ur.), *Duh apstrakcije*, IPU, Zagreb 1999., 11-131.

Unterkofler, *Grupa 143: kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975. – 1980.*, Službeni glasnik, Beograd 2012.

Tarabukin, N., "From the Easel to the Machine", u: Francis Frascina i Charles Harrison (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, Routledge, New York – London, 1982, 135-142.

Toister, Y., "Coda: Vizualizing the End of Visibility: M87\* Event-Horizon Image", u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 260-267.

Treichler, A., "The Founding of Abstraction: Wilhelm Worringer and the Avant-Garde", u: Krešimir Purgar (ed.), *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, Routledge, New York – London 2021, 33-46.

Vargiu, L., „Hans Belting“, u: Krešimir Purgar, *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Palgrave Macmillan, Switzerland 2021, 861-862.

Varnedoe, K., *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2006.

Vicelja – Matijašić, M., *Ikonologija – kritički prikaz povijesti metode*, Filozofski fakultet u Rijeci/Centar za ikonografske studije, 2013.

Visser, R., *Kandinsky and the Spiritual Task of the Artist Today*, 3. siječnja 2023., <http://www.alastairmcintosh.com/kandinsky/rick-visser-kandinsky-in-govan-keynote.pdf>

Zidić, I., *Granice i obrostrano – studije i ogledi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća u hrvatskoj*, Art studio Azinović, Zagreb 1996.

Župan, I., „Tautološka identifikacija procesa slikanja i slike. Uz primarne i analitičke radove Borisa Demura“, u: *Tabula rasa – autorefleksivno, primarno i analitičko u hrvatskoj umjetnosti*, 12. veljače – 9. ožujka 2024., Muzej suvremene umjetnosti Istre (katalog izložbe), strojopis, 1 - 21.