

Pojava apstrakcije u visokom modernizmu - Kraj iluzije

Juričev Barbin, Gina Ursula

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:558526>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-19**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Gina Ursula Juričev Barbin

POJAVA APSTRAKCIJE U VISOKOM MODERNIZMU – KRAJ ILUZIJE
ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2023.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Studentica: Gina Ursula Juričev Barbin

JMBAG: 0130342321

POJAVA APSTRAKCIJE U VISOKOM MODERNIZMU – KRAJ ILUZIJE
ZAVRŠNI RAD

Studij: Prijediplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti

Mentorica: dr. sc. Nadežda Elezović

Rijeka, rujan, 2023.

Sadržaj

Sažetak	4
1. Uvod.....	1
2. E. H. Gombrich i iluzija slikovne reprezentacije	1
2.1. E.H. Gombrich: iluzija u modernoj umjetnosti	7
2.2. Iluzija u apstraktnoj umjetnosti prema Gombrichu.....	12
2.3. Gombrich o apstraktnom slikarstvu Jacksona Pollocka	16
3. Apstraktna umjetnost	19
3.1. Apstraktna umjetnost u Europi u prvoj polovici 20. stoljeća.....	21
3.2. Internacionalna apstraktna umjetnost visokog modernizma	23
4. Kraj iluzije i akcijsko slikarstvo Jacksona Pollocka, odabrani primjeri i pojašnjenje	29
5. Zaključak.....	34
6. Popis korištenih vizualnih primjera	35
7. Popis literature	35

Sažetak

Završni rad *Pojava apstrakcije u visokom modernizmu – kraj iluzije* bavi se pojmom iluzije u apstraktnoj umjetnosti visokog modernizma, kako je pojam u povijesti i teoriji umjetnosti u svom najpoznatijem djelu *Umjetnost i Iluzija (Art and Illusion, 1960.)* izložio proslavljeni austrijsko-britanski teoretičar umjetnosti Ernst H. Gombrich.

U prvom dijelu rada navedene su ključne teze kojima Gombrich tumači pojam iluzije. Opisane su razlike u načinima prikazivanja stvarnosti u tradicijama različitih umjetničkih epoha. Ukazuje se Gombrichov stav da je prikaz iluzije stvarnosti u povijesti umjetnosti bio uvjetovan prijašnjim dostignućima i poznavanjem tradicije, ali i paradigmom epohe u kojoj umjetnik stvara. U drugom dijelu rada ukazuje se na tumačenje iluzionističkog prikazivanja u apstraktnoj umjetnosti, prema teoriji Gombricha. Nadalje, nakon definiranja pojma apstraktne umjetnosti u radu je dan kratki pregled razvoja apstraktnog slikarstva, od pojave u ranoj avangardi pa do obnovljenog interesa za apstraktnu umjetnost nakon Drugog svjetskog. Posebna pozornost postavljena je na ključne odlike slikarstva američkog apstraktnog ekspresionizma. Konačno se sve navedeno primjenjuje u analizi djela američkog umjetnika Jacksona Pollocka, u cilju ukazivanja na poveznice slikovnog iluzionizma u umjetnosti apstraktnog ekspresionizma, sve prema pojmu iluzije kakvim ga je u teoriji protumačio Ernst Gombrich.

Ključne riječi : iluzija, antiluzionizam, visoki modernizam, apstraktno slikarstvo, Jackson Pollock.

1.Uvod

Utjecajni austrijsko-britanski teoretičar umjetnosti Ernst H. Gombrich (1909. - 2001.) svoje je najpoznatije djelo *Umjetnost i iluzija (Art and Illusion, 1960.)* posvetio tumačenju vizualne percepcije i istraživanju pitanja suodnosa slikovne prezentacije vizualne stvarnosti u različitim epohama u povijesti umjetnosti. Pitanja kako prikazati fizičku stvarnost temeljno je pitanje kojim Gombrich otvara raspravu o iluzionističkom prikazivanju svijeta, tijekom različitih razdoblja i stilskih perioda u povijesti umjetnosti. Cilj rada je ukazati na Gombrichove teze o slikovnoj prezentaciji i iluziji u umjetnosti, s naglaskom na pojam iluzionizma u apstraktnom slikarstvu visokog modernizma. Pri čemu se ukazuje na pojave iluzionističkog i anti iluzionističkog prikazivanja, slijedom Gombrichovog relativističkog pristupa u tumačenju percepcije. Taj se relativistički pristup temelji na umjetnikovom prethodnom znanju i poznavanju tradicije prijašnjih epoha u prikazivanju stvarnosti. Time se razumijevanje umjetnosti veže uz tradiciju iz koje proizlazi, a umjetničko djelo svjedoči o percepciji u to vrijeme. Drugim riječima, prijašnje znanje pokazuje se ključnim u vizualnom predočavanju stvarnosti, a pojam iluzije u umjetnosti u razumijevanju problema percepcije, te ovisi o različitim fenomenima koje je moguće primijetiti tijekom promatranja umjetničkog dijela. Gombrich, različitim fenomenima percipiranja predmetne i bespredmetne umjetnosti pristupa putem raščlanjivanja dijelova percipiranja. Dijelovi o kojima ovisi interpretiranje iluzije su: fleksibilnost i isključivost percipiranja. One pak ovise o ljudskoj lakovjernosti za značenjem i moći projekcije. Nakon navođenja ključnih problema koje o psihologiji percepcije u svom vodećem djelu iznosi teoretičar Ernst H. Gombrich, te opisa pojave apstraktne umjetnosti, u radu se zaključno saznanja primjenjuju u analizi djela američkog umjetnika Jacksona Pollocka, u cilju ukazivanja na napuštanje iluzionizma u apstraktnoj, te nadasve u umjetnosti apstraktnog ekspresionizma.

2. Ernst H. Gombrich i iluzija slikovne reprezentacije

Teoretičar i povjesničar umjetnosti Sir Ernst Hans Josef Gombrich (r. 1909. g. Beč - p. 2001. g. u Londonu) u povijest umjetnosti donosi saznanja o psihologiji percepcije i slikovnoj prezentaciji u umjetnosti.¹ Povijest umjetnosti studirao je na Sveučilištu u Beču. Zbog

¹ *Encyclopedia of World Biography*, 2023.,

<https://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-FI-Ka/Gombrich-Ernst-Hans-Josef.html> ,

(pristupljeno 20.07.2023.).

predratnih neprilika 1936. godine seli se u London gdje započinje raditi na Warburškom Institutu kao istraživač asistent. Godine 1938. počinje predavati povijest umjetnosti na Courtauld Sveučilištu u Londonu, a godinu kasnije postaje ravnatelj sveučilišta. Tu poziciju zadržava do umirovljenja 1976. godine. Tijekom života održao je brojna predavanja na Sveučilištima u Oxfordu, Londonu, Cambridgeu te Harvardu i Cornellu u Sjedinjenim Američkim Državama. Već prvom knjigom naslovljenom *Povijest umjetnosti* (1950.) doživljava veliku popularnost. Riječ je o pregledu povijesti umjetnosti koji se temelji na ikonografskim i prikazivačkim inovacijama različitih perioda. Ostala važna djela koje je objavio su *Umjetnost i iluzija* (1960.), *Meditations on a Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art* (1963.), *The Sense of Order* (1979.) i *The Image and the Eye* (1981.). Većinu djela temelji na vlastitim javnim predavanjima. Primjerice, *Umjetnost i Iluzija* bazirana je na predavanjima održanim u Mellonu (Washington D.C. 1956.). Tema ovih predavanja bila je iskazivanje važnosti konvencije u percipiranju umjetničkih djela. Gombrich je ukazao na svoj stav o tome da umjetnici ne mogu naslikati ono što vide jer stvaraju ovisno o očekivanjima, koja proizlaze iz znanja kojeg posjeduju o umjetnosti.²

U djelu *Umjetnost i iluzija* Gombrich objašnjava načine percipiranja slike putem odnosa vizualne percepcije i iluzije prisutnim u razumijevanju umjetničkih djela. Vizualna percepcija je „proces opažanja, razlikovanja i prepoznavanja svijeta osjetilom vida“.³ E. H. Gombrich vizualnu percepciju smatra „interpretacijom i klasifikacijom višeznačnog podražaja u skladu sa znanjem (memorijom) i očekivanjima (uvjerenjima)“.⁴ Takva teorija percepcije je relativistička zbog ovisnosti o sjećanju te uvjerenju tijekom opažanja.⁵ Relativističku teoriju percepcije moguće je primjeriti različitim načinima prikazivanja zvijezda ovisno o narodnoj tradiciji.

Primjerice, umjetnici u antičkoj grčkoj primijetili su da je moguće iščitati oblik lava na zvijezdu, ako linijama povežemo određene zvijezde na nebu.⁶ Južnoamerički Indijanci na drugačiji način vide isto zvijezde. Indijanci su zanemarili sitne zvijezde koje inače čine stražnje noge i rep lava, a ono što je Grcima bio prikaz lava iz profila, postaje jastog gledan odozgo.⁷

² Ibid.,

³ „Percepcija vizualna“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb Horetzky, Ghent Vlees & Benton, 2005, 449.

⁴ Ibid..

⁵ Ibid..

⁶ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London Phaidon Press, 1984, 85.-86.

⁷ Ibid..

U ovom primjeru gledatelj aktivno projicira oblik životinje na zbir zvijezda, a životinja koju percipira na zvijezde ovisi o njegovu znanju i uvjerenjima.⁸ Način na koji percipiramo iluziju u umjetničkim djelima dio je teorije percepcije, što bi značilo da je iluzija ovisna o uvjetima vizualne percepcije. Iz ovog slijedi da relativizam vizualnog percipiranja sa sobom nosi relativizam u percipiranju iluzije u umjetničkim djelima. Relativistička iluzija kompleksna je struktura koja se bazira na odnosu slike kao vizualnog znaka kojeg percipira nakon čega ju interpretira pojedinac ovisno o vlastitu znanju i očekivanjima. Interpretativna priroda iluzije te njena relativnost uvjetuju iluziju kao fenomen podložan promjenama ovisno o znanju dostupnom pojedincu/umjetniku u određenom periodu. Podložnost promjenama iluzije u različitim periodima uvjetuje različite slikovne reprezentacije stvarnog svijeta. Ove različite slikovne reprezentacije koje dijele određena srodna obilježja u određenom periodu nazivamo stilom.⁹

Gombrich smatra da je putem razumijevanja različitih načina prikazivanja u određenim periodima moguće odgonetnuti „zagonetke stila“. Zagonetke stila koje navodi su iduće: 1. mogućnost razvitka slikovnih prikaza različitih stilova/kanona, 2. usavršavanje mimezisa u povijesti stilova, 3. razumijevanje prikaza različitih kanona (stilova) te 4. pitanje kojim se dolazi od mimezisa do odmaka. Razvitak različitih prikazivačkih kanona i usavršavanje mimezisa teoretičar objašnjava na primjeru razlika egipatskog i starogrčkog prikazivanja svijeta.¹⁰ Egipćani su svijet prikazivali gotovo šablonski, te takvi prikazi misaono više nalikuju piktogramima nego narativnim prikazima Grka.¹¹ Njihov piktografski karakter izražen je u potrebi za čitanjem kao konceptualnog, a ne narativnog slijeda.¹² Na primjer, kod ubiranja sezonskog uroda drevni Egipćanin prikazuje oranje, sjetvu i žetvu, a kod brige o stoci prikazuje odvođenje na pojilišta i mužnju.¹³ Događaji nisu objašnjeni u detalje niti su povezani vremenskim slijedom, već su prikazane tipične situacije koje se ponavljaju iz godine u godinu.¹⁴ U navedenim kulturama primjećujemo tendenciju prepričavanja bezvremenskih događaja. S druge strane, grčku naraciju karakterizira interes za detaljnim opisivanjem

⁸ Ibid..

⁹ „Stil“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 590.

¹⁰ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 93-11.

¹¹ Ibid.. 99-100.

¹² Ibid..

¹³ Ibid..

¹⁴ Ibid..

temporalnih događaja.¹⁵ Gombrich nalaže da se veliki obrat u umjetnosti događa s pojavom drugačije vrste naracije.¹⁶ Za razliku od egipatske naracije, koja odgovara samo na pitanje *što* se dogodilo, stari Grci u umjetnostima odgovaraju i na pitanje *kako* se nešto dogodilo.¹⁷ Kao primjer uzeta je Homerska naracija. Homer (Jonija, r. cca 8.st. pr. Kr.) u djelu *Ilijada* pomno opisuje događaje koji su prethodili i sačinjavali Trojanski rat. Revolucionaran aspekt djela je opisivanje misli junaka.¹⁸ Homer i umjetnici poslije njega, postaju svjedoci nebeskih drama. Njihov uloga je prikazati ih u detalje, pozivajući se na autoritet muza tijekom kreacije. Za svaki pokušaj prikazivanja narativna slijeda nužno je pružiti odgovore na pitanja *što* i *kako*.¹⁹ Primjerice, tokom slikarskog prikazivanja Parisova suda, uzroka Trojanskog rata, umjetnik mora prikazati *kako* izgledaju boginje Hera, Atena i Afrodita te *kako* izgleda najljepša smrtnica, Helena, u *kakvom* se okruženju nalaze i *kako* reagiraju na Parisov izbor.²⁰ Na primjerima prikaza Parisova suda iz različitih perioda grčke umjetnosti vidimo postepene promjene u prikazivanju. Isprva je umjetnik svoje prikazivanje zasnivao na shemama koje je već poznao, a jasnoća forme ukazuje na preuzimanje iz egipatskih piktograma.²¹ Njihova je poruka direktna i konceptualna.²² Postepeno se uvode detalji koji daju jasniju narativnost prikazu, poput Kupida koji lete oko Afrodite kako bi najavili njenu pobjedu.²³ Umjetnici dodajući male preinake, postepeno otkrivaju „trikove“ iluzionističke umjetnosti bazirane na perspektivi i modulaciji svjetla i sjene.²⁴ Ovime Gombrich zasniva teoriju koja razvika različitih stilskih kanona i usavršavanje mimezisa vezuje s vrstom naracije određenog perioda. Njegova hipoteza glasi da je Homerovska sloboda naracije bila nužna jednako kao što je bila i dostatnost zanatskog umijeća za usavršavanje mimezisa u Grčkoj umjetnosti.²⁵

Treća zagonетка stila rješava se putem odgovaranja na pitanje - zašto razumijemo prikaze različitih stilova (kanona)? Kao što smo naveli maloprije, narativna umjetnost vodi k

¹⁵ Ibid..

¹⁶ Ibid..

¹⁷ Ibid..

¹⁸ Ibid..

¹⁹ Ibid..

²⁰ Ibid.. 103-104.

²¹ Ibid.. 104.

²² Ibid..

²³ Ibid..

²⁴ Ibid..

²⁵ Ibid..106.

istraživanju različitih vizualnih efekata iluzije.²⁶ U ove vizualne efekte iluzije treće dimenzije uključena su perspektivna skraćanja, modulacije boja i dr.²⁷

Za čitanje iluzionističkih prikaza potreban nam je drugačiji pristup vizualnom znaku nego što su ga imali (primjerice) Egipćani.²⁸ Razlika pristupa najprimjetnija je na slikarstvu, koje zahtijeva žrtve potpunosti prikaza u korist iluzije. Ako naumimo prikazati pticu u letu s boka, kako bi ona djelovala uvjerljivije, morat ćemo prikazati samo određeni dio te ptice. Zbog perspektivnih skraćanja nećemo moći prikazati njene obje noge, tj. „potpuni“ prikaz ptice.²⁹ Kako bismo prihvatili iluziju, upravo radi nedostatka „potpunog“ prikaza, potreban je određeni naučeni mentalni sklop.³⁰

Teoretičar E. H. Gombrich ukazuje na razumijevanje iluzionizma u umjetnosti na primjeru psihološkog istraživanja, provedenom s australskim Aboriđinima,³¹ na uzorku osoba bez iskustva s iluzionističkim prikazima. Umjetnost koju su poznavali više je nalikovala egipatskim piktogramima i konceptualnim prikazima nego narativnim. Kada bi bili suočeni s prikazima koji nisu potpuni, u smislu da radi perspektivnih skraćanja nisu vidljivi određeni dijelovi prikaza, opisali bi iskustvo viđenja prikaza kao uznemirujućeg.³² Ovime Gombrich zaključuje kako je za razumijevanje različitih kanona potrebno iskustvo različitih načina prikazivanja. Razumijevanje iluzije je naučena sposobnost čija je osnova konceptualna slika u smislu vizualnog znaka starih civilizacija (koji stoje za vječno i nepromjenjivo) i njena nadogradnja.³³ Pod nadogradnjom razumijemo efekte potrebne da bi iluzionistički prikaz bio uvjerljiv.

Rješenje posljednje zagonetke stila, koja se bavi udaljavanjem od realizma u umjetničkom stvaralaštvu, otkriva se u glavnoj tezi djela koja glasi - „pravljenje prethodi sravnjivanju“.³⁴ Ova teza provlači se kroz čitavo djelo i o njoj ovise i prethodno navedene zagonetke stila. Tezu je moguće objasniti na idući način: umjetnici, prije nego uopće mogu pomisliti na kopiranje onoga što vide u stvarnosti, stvaraju slike manipuliranjem naslijeđenih

²⁶ Ibid.. 111.

²⁷ Ibid..

²⁸ Ibid..

²⁹ Ibid..

³⁰ Ibid..

³¹ Ibid..

³² Ibid..

³³ Ibid.. 111-112.

³⁴ E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, Nolit Beograd, 1984., 38.

shema koje „određuju stvarnost silama konvencije“.³⁵ U određenom trenutku umjetnik uspoređuje slikovnu shemu sa svojim opažanjem svijeta te preko baze ispravlja shemu.³⁶ Ovakav prikaz zatim ulazi u zalihu raspoloživih shema sve dok neki idući umjetnik ne primjeni shemu u usporedbi sa svijetom te je ponovo korigira.³⁷ Ovom tezom objašnjena je evolucija slikovnog realizma. Također, uzevši u obzir da se umjetnici oslanjaju na prijašnje nastalu umjetnost koju postepeno izmjenjuju vlastitim otkrićima, putem teze moguće je objasniti odmak od realizma 19. stoljeća.³⁸

U 19. st. događa se prevrat u umjetnosti. Umjetnici željni odmaka od akademizma traže nove načine izražavanja koji ne zahtijevaju kopiranje starih majstora. Krajnji cilj umjetnosti je prenošenje određenog fenomena na platno. Odnosno, prenošenje jednog aspekta svijeta pod utjecajem nekog procesa, npr. mijenjanje osvjetljenja predmeta ovisno o dobu dana, prikazanje određenog predmeta u pokretu, prikaz svjetlucavosti odsjaja svjetla u vodi te ostale procese koje je moguće zamijetiti u određenom trenutku. Prema Gombrichu, umjetnici u pokušaju prikazivanja ovakvog „neistraženog polja žive radnje, promjene i kratkotrajnih efekata“ počinju slikati *plein air* (franc. *na otvorenom*).³⁹ Time započinju eksperimenti kojima se istražuju granice uvjerljivog prenošenja određenog fenomena na platno.⁴⁰ Ti eksperimenti istovremeno testiraju granice percipiranja svijeta oko nas,⁴¹ te su na inovativne načine bazirani na „sistematskom uspoređivanju prijašnjih dostignuća i sadašnjih motiva“.⁴² Iz čega proizlazi zaključak da „svaka inovacija u prikazivačkoj umjetnosti dolazi od probnog projiciranja umjetničkog djela u prirodu, kako bi se provjerilo je li moguće prirodu vidjeti na način na koji je prikazana na određenom djelu“.⁴³

Rezultat ovih eksperimenata razna su vizualnih otkrića koja postaju alternativa akademskom historicističkom prikazivanju u umjetnosti.⁴⁴ Ona isprva nisu drastična, primjerice kod impresionista su svediva na prikazivanje prirode putem svijetlih mrlja i packi

³⁵ Ibid., 3-23.

³⁶ Ibid..

³⁷ Ibid..

³⁸ Ibid., 259.

³⁹ E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, 279.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid. 279.

⁴⁴ Ibid. 281.

boja.⁴⁵ Iz njih se postepeno razvijaju eksperimenti prve i druge apstrakcije koji nadalje testiraju granice ljudskog percipiranja vizualnog znaka.

Prethodno navedenim, Gombrich pokazuje kako promjene u prikazivačkim umjetnostima ovise o tradiciji i način na koji je umjetnost postala „inovatorovo oruđe za preispitivanje stvarnosti“.⁴⁶ Iluzija slikovne reprezentacije u djelu *Umjetnost i iluzija* objašnjena je tijekom različitih perioda u umjetnosti i povezana s interpretacijom, narativom i shemama te njihovim razvitkom. Putem razotkrivanja četiri zagonetke stila, teoretičar E. H. Gombrich objašnjava povezanost razvitka iluzionizma i razvitka umjetnosti te njena percipiranja. Za teoretičara je iluzija dio problema percepcije. To znači da razumijevanje i funkcioniranje iluzije ovisi o našim moćima percipiranja. Gombrich dokazuje kako način prikazivanja unutar umjetnosti i razvoj umjetnosti ovisi o temeljima postavljenim od strane prijašnjih umjetnika, na kojima umjetnik stvara, kreirajući teoriju relativističke iluzije.

2.1. Ernst H. Gombrich: iluzija u modernoj umjetnosti

Teoretičar Ernst Gombrich u svojim pisanjima o slikovnoj prezentaciji vizualne stvarnosti naročito govori o prikazivačkoj umjetnosti, ali ne zaobilazi niti apstraktnu umjetnost. Dapače, ukazuje na pojavu inovacija u prikazivanju stvarnosti u umjetnosti, koja se naročito javlja od modernizma 19. stoljeća. Ovim periodom obuhvaća se „umjetnost modernog društva“.⁴⁷ Iz svega navedenog, u ovom poglavlju pojasniti će se različite umjetničke pojave modernizma.

Naime, modernizam obilježava epoha naglog razvitka industrije, profesionalizacije te kulturne, političke i estetske autonomije“.⁴⁸ Teoretičar Miško Šuvaković ukazao je na podjele na rani, umjereni i kasni modernizam. Rani modernizam započinje u 19. stoljeću, a označava „skup umjetničkih pojava koje karakterizira zalaganje za autonomiju umjetnosti“, od kasnog realizma, impresionizma do postimpresionizma.⁴⁹ Rani modernizam potom slijede umjereni i visoki modernizam.⁵⁰ Umjereni modernizam naziv je za različite nacionalne i multinacionalne oblike stvaranja građanske kulture i umjetnosti, a nastaje netom prije Prvog svjetskog rata

⁴⁵ Ibid., 280.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ „Avangarda i modernizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 90.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

(1914.-1918.g.).⁵¹ Nadalje, visoki modernizam započinje početkom Drugog svjetskog rata (1939.-1945.g.) te je obilježen stvaranjem internacionalnog jezika modernističke umjetnosti.⁵²

S ranim modernizmom i impresionistima započinje odbacivanje akademizma u umjetnosti.⁵³ Pod akademizmom u umjetnosti razumijemo stil umjetnosti koji je stvaran pod utjecajem Europskih akademija umjetnosti sa striktnim neoklasicističkim i romantičarskim obilježjima.⁵⁴ Impresionističke tendencije koje su obilježene modernističkim odbacivanjem tradicije nasljeđuju post-impresionisti.⁵⁵

Avangardnu umjetnost s početka 20. stoljeća obilježava odmak o tradicija ranijih epoha te se uvode novi načini slikovnog predočavanja.⁵⁶ Tako se primjerice na tim načelima u umjetnosti javlja neoimpresionizam, fovizam, kubizam, futurizam, ekspresionizam, suprematizam, konstruktivizam, metafizičko slikarstvo, neoplasticizam, dadaizam, apstraktni ekspresionizam, minimalizam i neoekspresionizam.⁵⁷ Svim ovim pojavama u umjetnosti modernog slikarstva zajedničko je uvođenje novih načina slikovnog prikazivanja. Umjetnici, toga doba, počevši od impresionista, vizualnim eksperimentima istražuju nove načine na koje je moguće percipirati, a time i interpretirati iluziju. U ranom i umjerenom modernizmu umjetnici najčešće istražuju fleksibilnost i isključivost interpretacije iluzije koja uvelike ovisi o ljudskoj lakovjernosti za značenjem i moći projekcije.⁵⁸ Primjer ljudske lakovjernosti za značenjem opisan je u našoj mogućnosti viđenja poznatih objekata u „praznim ili nedefiniranim područjima“.⁵⁹ Ona se koristi sposobnošću projekcije kako bi iz praznih/nedefiniranim oblika iščitala poznate objekte.⁶⁰ Psiholozi projekciju smatraju urođenom sposobnošću koja ovisi o našem znanju.⁶¹

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ „Modern art“, u urednici Encyclopaediae, *Encyclopedia Britannica*, 2012.,

<https://www.britannica.com/topic/modern-art-to-1945-2080464> ,

(pristupljeno 01.08.2023.).

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 146-230.

⁵⁹ Ibid., 146-148.

⁶⁰ Ibid., 146-148.

⁶¹ Ibid., 146.

Najpoznatiji psihološki test koji se zasniva na traženju značenja u nedefiniranim oblicima je Rorschachov test mrlja.⁶² U testu se traži od subjekta da identificira poznate oblike s deset različitih kartica na kojima se nalaze mrlje od tinte.⁶³ Ono što subjekt vidi ovisi o sposobnosti da u njima „prepoznamo stvari i likove koji su pohranjeni u našem umu“.⁶⁴ Tumačenje mrlje kao, recimo, miša ili leptira, „podrazumijeva čin opazajnog klasificiranja“.⁶⁵ Putem opazajnog klasificiranja interpretiramo mrlju kao leptira ili miša kojeg smo nekad vidjeli, bilo to u snu ili javi.⁶⁶ Gombrich tvrdi da kao u slučaju Rorschachovih mrlja, nepotpuna vizualna slika nagnat će promatrača da je samostalno upotpuni putem shema koje su mu poznate. Nejasne indikacije u djelima promatrač tumači putem poznatih objekata i prizora.⁶⁷ Upravo je moć projekcije ono što je činilo impresionizam toliko zanimljiv promatračima u periodu kada je nastao.⁶⁸ Impresionizam je zahtijevao više od razumijevanja i čitanja poteza kista.⁶⁹ Točnije, impresionizam od promatrača zahtijeva čitanje ponad poteza kista.⁷⁰ Impresionistički slikari ne definiraju čvrsto forme linijom poteza kista čime on prestaje biti pomagalo u čitanju oblika.⁷¹ Time promatrač, „bez jasnog oslonca strukture forme“ mora mobilizirati svoje sjećanje na vanjski svijet i projicirati ga u poteze i mrlje na platnu.⁷² Navođenje gledatelja na projiciranje od strane umjetnika u impresionističkom slikarstvu dostiže svoj dotadašnji „vrhunac“.⁷³ Likovi i forme gube svoje čvrsto uporište na platnu te ga dostižu tek u umu promatrača.⁷⁴ U modernom slikarstvu impresionizma koristi se moć projekcije na jedan nov način, neviđen prije u umjetnosti. Sam promatrač postaje svojom misaonom aktivnošću djelomičan stvaratelj umjetničkog djela. Time teoretičar objašnjava važnost ljudske sposobnosti projekcije u percipiranju moderne umjetnosti.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., 159.

⁶⁸ Ibid., 160.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

Nadalje, Gombrich kubističko slikarstvo izdvaja među iznimno važnim pojavama u iluzionističkim prikazima realnog.⁷⁵ Kubizam je slikarski i kiparski modernistički pravac zasnovan na prikazivanju vanjskog svijeta, odlikuje se „geometrijskim apstrahiranim formama koje su oblikovane prema umnoženim točkama gledišta“.⁷⁶ Ovaj pravac nastaje daljnjim slikarskim razvitkom „perceptivno reprezentativnih slikarskih problema“ postavljenih u postimpresionizmu.⁷⁷ Postimpresionisti pak, nakon impresionista, istražuju nove mogućnosti prikazivanja svijeta te su proširili eksperimente percepcije. Iz razloga uvođenja poliperspektive, Gombrich navodi kao kubizam označava najradikalniji pokušaj ukidanja dvosmislenosti čitanja vizualne slike,⁷⁸ kao mogućnosti uvođenja u iluziju trodimenzionalnosti. Pod time se misli na iduće - platno posjeduje dvije dimenzije (visinu i širinu), a pomoću perspektive i modulacija svjetla i sjene umjetnik može stvoriti iluziju trodimenzionalnosti na dvodimenzionalnom mediju. Time svaki iluzionistički prikaz sadrži svojstvenu dvosmislenost, s jedne strane naš doživljaj djela je kao trodimenzionalnog prikaza, dok se zapravo prikaz nalazi na dvodimenzionalnom platnu.⁷⁹ Kubisti u pokušaju ukidanja dvosmislenosti slike pokušavaju nagnati promatrača da razumije umjetničko djelo kao djelo čovjeka, tj. kao „obojeno platno“.⁸⁰ Riječ je o pokušaju dokidanja dvosmislenosti prikaza, korištenjem dva aspekta iluzije: fleksibilnošću i isključivošću percipiranja iluzije. Isključivost percipiranja iluzije sastoji se u nemogućnosti istovremenog prihvaćanja dvosmislenosti iluzionističkog prikaza.⁸¹ Tako ne možemo istovremeno vidjeti iluziju i negirati je što znači da ne možemo istovremeno interpretirati iluziju na više načina.⁸² Primjerice, promatrajući iluzionistički povijesni prikaz neke bitke, ne možemo istovremeno vidjeti djelo kao iluzionističko niti da je prikaz „zapravo“ plošan.⁸³

Najpoznatiji primjer nemogućnosti dvosmislenosti iluzije jest takozvana iluzija zecapatke. To je prikaz dvosmislene figure koja navodi um gledaoca na prebacivanje s čitanja

⁷⁵ Ibid., 226.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 224.

⁷⁹ Ibid., 224.

⁸⁰ Ibid., 226.

⁸¹ Ibid., 187-188.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid., 224.

prikaza kao patke i kao zeca.⁸⁴ Ova iluziju prvi put je zabilježio psiholog Joseph Jastrow (r.1863. Varšava, Poljska - p.1944. Stockbridge, SAD) kao primjer mentalne aktivnosti potrebne za percipiranje iluzije, ali i kao osporavanje tvrdnje da percepcija ovisi samo o izvanjskim podražajima.⁸⁵ Na ovom dvosmislenom prikazu pokazano je kako nije moguće istovremeno vidjeti i zeca i patku.⁸⁶ Naša percepcija je ograničena na istovremeno interpretiranje samo jednog viđenja iluzije.⁸⁷ S druge strane, fleksibilnost u interpretaciji iluzije odnosi se na ljudsku interpretaciju nepravilnosti u umjetničkom prikazivanju objekata.⁸⁸ Pod nepravilnostima misli se na određena nepodudaranja s objektima na koje bi eventualno prikaz trebao nalikovati. Teoretičar za primjer daje nedovršenu skicu ljudskog tijela koja ima određena podudaranja sa stanjem stvari u svijetu.⁸⁹ Tako zaključujemo da umjetnik nije prikazao osobu s primjerice tri noge ili dvije lijeve ruke.⁹⁰ Dovoljno smo fleksibilni u projekciji da razumijemo kako određene linije u skici ne stoje nužno za reprezentaciju, već su note umjetnikove intencije.⁹¹ Kubisti su iskoristili ovu fleksibilnost kako bi uveli kontradiktorne vizualne znakove čiji cilj nije nužno reprezentacija objekta kakav je u svijetu. Fleksibilnost u projekciji objašnjava mogućnost razumijevanja publike da kontradiktornosti u kubističkim djelima nisu slučajne ili odraz nesposobnosti prikazivanja stanja stvari u svijetu na platnu. Kubizam putem isključivosti i fleksibilnosti u projekciji suzbija „preobražavajući efekt“ iluzionističkog čitanja djela.⁹² Kubisti uvode proturječne putokaze tj. nepravilnosti nad kojima se ne može izvesti „provjera postojanosti“.⁹³ U čitanju djela, ona se odnosi na uspoređivanju stanja stvari u svijetu i slikovnog prikaza svijeta.⁹⁴ Gledatelj, koliko god se trudio vidjeti gitaru, vrč ili neki drugi predmet u kubističkom djelu kao trodimenzionalan, u svakom pokušaju dolazi do nedostatka

⁸⁴ E.W. Weissten, *Rabbit-Duck Illusion*,
<https://mathworld.wolfram.com/Rabbit-DuckIllusion.html>,

(pristupljeno 15.08.2023.).

⁸⁵ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 224.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid..187-188.

⁸⁸ Ibid.. 183.

⁸⁹ Ibid..183-184.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.. 227.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid..

podudaranja sa stvarima u svijetu.⁹⁵ On nastaje radi umnoženih točaka gledišta u kubističkom prikazivanju koje čine mogućim istodobno vidjeti stol, vrč, gitaru te ostale objekte; i odozgo, i odozdo, i s desna i s lijeva.⁹⁶ Radi nemogućnosti usporedbe sa stanjima stvari u svijetu, kontradiktorni znakovi poput onih prije navedenih nagnat će promatrača kubističkog djela da prihvati tenzije platna.⁹⁷ Do ovog prihvaćanja dolazi radi isključivosti iluzije, koja ne dopušta istodobno interpretiranje više viđenja iluzije. Time je kubizam dotad najradikalniji pokušaj ukidanja dvosmislenosti iluzije.⁹⁸ Kubisti su suzbili „preobražavajući“ učinak iluzije učinivši određene dodirne točke djela sa stvarnim svijetom međusobno proturječnima zbog čega nestaje mogućnost da koherentan prikaz stvarnosti na platnu razori „obrazac u ravnini“. ⁹⁹ Teoretičar navedenim zaključuje kako su kubisti doveli publiku do razumijevanja umjetničkog djela kao suštinskog ljudskog proizvoda u čijem je čitanju cilj razumijevanje umjetnikove namjere tijekom stvaranja djela. Vizualni eksperimenti moderne umjetnosti baziraju se na otkrivanju granica percipiranja umjetničkog djela od strane promatrača. Eksperimentirajući s granicama percipiranja iluzije, umjetnici testiraju moći projekcije o kojima ovisi fleksibilnost i isključivost percepcije iluzije. Važno je naglasiti da se one događaju upravo u umu promatrača. U modernoj umjetnosti se tako čini iskorak ka davanju veće važnosti gledatelja u percipiranju umjetničkog djela. Gledatelj prestaje biti pasivan promatrač, a njegovo viđenje umjetničkog djela zahtjeva određenu dozu djelatnosti i sudjelovanja u stvaranju umjetničkog djela. Javlja se svjesnost promatrača da je umjetničko djelo rad umjetnika, a ne nužno „lijepa“ ili točna kopija stvarnosti. Rani i umjereni modernizam postepeno pripremaju podlogu za razumijevanje bespredmetne umjetnosti, udaljavajući se korak po korak od iluzionističkog prikazivanja u umjetnosti.

2.2. Iluzija u apstraktnoj umjetnosti prema Gombrichu

Apstraktna umjetnost je termin za nemimetičku i neprikazivačku umjetnost,¹⁰⁰ apstraktna umjetnička djela ne prikazuju bića, predmete, situacije ili događaje,¹⁰¹ koja nastaje početkom 20. stoljeća. Teoretičar Ernst Gombrich navodi kako percipiranje apstraktne

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ „Apstraktna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 59.

¹⁰¹ Ibid.

umjetnosti i njen nastanak, unatoč slobodi od referencija na vanjski svijet, i dalje ovisi o faktorima o kojima ovisi i prikazivačka umjetnost. Gombrich iznosi tezu o stvaranju koje „prethodi sravnjivanju“. Riječ je o odnosu ovih umjetnika prema tradiciji i prošlom, odnosno o odmaku od umjetnosti prošlih epoha. Bespredmetna kao neprikazivačka umjetnost ne sadrži iluziju stvarnog svijeta. Stoga i dalje vrijede pravila percepciji koja vrijede kod iluzionističke umjetnosti. Na primjeru apstraktne umjetnosti Gombrich ukazuje na tanku granicu između reprezentacije i ekspresije, te svjesne i nesvjesne intencije. Upravo ona čini apstraktnu umjetnost zahtjevnom za razumijevanje neupućenoj publici, te traži novi način vizualnog pristupa.

Rodolphe Töpffer (r. 1799. g. Geneva – p. 1846. g. Geneva), švicarski crtač stripa, početkom 19.stoljeća razotkrivao je tanku granicu ekspresije i reprezentacije. Crtajući stripove i istražujući način na koji gledatelji pristupaju karikaturama, otkrio je da se vizualan jezik može razviti bez ikakvog upućivanja na prirodu.¹⁰² Topffer je uvidio da linijski crtež ne mora nastati kao kopija stvarnog modela te da zapravo funkcionira kao konvencionalna simbolika koju razumijevamo kao znak ili strukturu znakova.¹⁰³ Ona prenosi složena doslovna ili nedoslovna značenja čije značenje počiva na društvenom sporazumu.¹⁰⁴ Nadalje, shvatio je da umjetnici koji se koriste „skraćenim“ stilovima uvijek mogu pouzdati u promatračevu aktivnost dopunjavanja izostavljenog u prikazu. Skraćeni stilovi u ovom smislu označavaju nepotpune prikaze nad kojima promatrač može koristiti moći projekcije. Razumio je da je moguće iz slučajnih škrabotina izvući nove kreacije koje nalikuju na stvarni svijet, bez njegova kopiranja. Vlastita otkrića iskoristio je u djelu *Essay de physiognomies* (1845.) te pokazao koliko je malo odstupanja u prikazu ljudskog lica potrebno kako bi se izmijenio njegov ekspresivan karakter. Topffer je zapravo istraživao ono što psiholozi nazivaju „minimalnim znakovima“ na koje reagiramo i u stvarnosti i u umjetnosti. Te je putokaze koristio kao „oruđe“ za istraživanje opažanja izraza lica, tj. pridavanja ekspresivnog karaktera određenoj reprezentaciji.¹⁰⁵ Koristeći minimalne znakove, uspio je nacrtati lica koja dijele obilježja, a istodobno se promatraču u potpunosti razlikuju.¹⁰⁶ Lica dijele isto čelo (što je otprilike 1/3 lica) koje je ujedno reprezentacija drugačijih ljudi, pod različitim afektom emocija. Uzevši u obzir kako su

¹⁰² E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 273.

¹⁰³ Ibid., 273.

¹⁰⁴ „Simbol“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 562-563.

¹⁰⁵ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 273.

¹⁰⁶ Ibid.

sva lica linijski iscrtana, jedno od drugog razlikuju se samo po dužini i zakrivljenosti opisne linije nosa, brade ili osmijeha. Razumijevanje tanke granice ekspresije i reprezentacije, poput Toppferovog, omogućilo je apstraktnim umjetnicima da putem minimalnih znakova i konvencionalne simbolike vizualnog jezika pridaju ekspresivan karakter bespredmetnim djelima. Tanka granica ekspresije i reprezentacije u apstraktnoj umjetnosti svodi se na razumijevanje ekspresivne snage vizualnih znakova koji nisu reprezentacije objekata stvarnog svijeta.

Konvencionalnu simboliku bespredmetnih vizualnih znakova moguće je objasniti putem sinestezije.¹⁰⁷ Pod sinestezijom se podrazumijeva protok podražaja iz jednog osjetilnog modaliteta u drugi.¹⁰⁸ Primjerice, protok vidnog podražaja u slušni ili obratno.¹⁰⁹ Uz njih postoji i protok različitih podražaja kroz osjetilni modalitet dodira. Upravo sinestezija omogućava opisivanje primjerice jarko crvene boje kao „drečave boje“, plavkastu svjetlost kao „hladno osvjetljenje“ ili visoke tonove kao „svijetle zvukove“.¹¹⁰

U apstraktnom slikarstvu među umjetnicima koji su se bavili s poticanjem sinestezije osjetila su Vasilij Kandinski te Piet Mondrian.¹¹¹ Kod Mondriana se o sinesteziji može govoriti na primjeru djela *Broadway Boogie – Woogie*.¹¹² To je djelo geometrijske apstrakcije neplasticizma, koje cilja na svojevrsno kopiranje zvuka jazz žanra *Boogie – Woogie*, a kojeg karakterizira postojan, jak i brz glazbeni ritam.¹¹³ Neoplasticističko djelo sastoji se od ravnih linija i čistih boja, čija dinamičnost upućuje na ritam tada popularne glazbe.¹¹⁴ Kada bi nas netko zaustavio i pitao kojoj glazbi više pripada; laganog i smirujućeg ili ubrzanog i bučnog ritma, zasigurno bi bez premišljanja odabrali ovo potonje.¹¹⁵ Sinestezija se bazira na odnosu usporedbe prethodno poznatih fenomena.¹¹⁶ Za mogućnost sravnjivanja potrebno je prijašnje znanje, u ovom slučaju znanje o umjetnosti i glazbi. To bi značilo da gledateljevo razumijevanje djela, poput djela naziva *Broadway Boogie – Woogie*, ovisi o očekivanjima i

¹⁰⁷ Ibid., 294.

¹⁰⁸ Ibid., 295.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid., 296.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

poznavanja raznolikih vrsta glazbe te raznolikih vrsta slikarstva. Tako je potrebna određena doza kritičnosti s kojom gledatelj pristupa umjetnikovoj mogućnosti prenošenja ekspresije u apstraktnom slikarstvu.¹¹⁷ Ono je uvjetovano poznavanjem prijašnje umjetnosti i od strane umjetnika i od strane gledatelja.¹¹⁸

Ekspresivnost apstraktnog djela nikada nije čisti prijepis onoga što umjetnik ima na umu, na isti način kao što iluzionistička djela nikada nisu čisti prijepisi onoga što je moguće percipirati u stvarnom svijetu.¹¹⁹ Obje vrste prikazivanja nastaju u okviru „naučenog medija“ koji se razvija kroz tradiciju i vještinu i umjetnika i gledatelja.¹²⁰ Ovime je dokazano da ne postoji jasna granica koja dijeli reprezentaciju i ekspresiju. Um gledaoca u velikoj mjeri upotpunjava vizualne znakove koji se ne referiraju na stvarni svijet, pridajući im pritom značenje po principu konvencionalne, naučene simbolike. Problem koji nastaje u apstraktnoj umjetnosti jest mišljenje o odrazu nesvjesnog.¹²¹ Početkom dvadesetog stoljeća, sukladno s razvitkom psihoanalize i diskursa o nesvjesnom, razvija se mišljenje da je moguće putem slučajnih oblika izraziti nesvjesno.¹²² Gombrich upozorava na klasificiranje „slučajnih oblika“ pod odrazom nesvjesnog jer nije u skladu s otkrićima psihoanalitičara.¹²³ Psihoanalitičari govore o toku između svjesne i nesvjesne intencije, koji negira jasnu granicu između dva oblika svjesnosti.¹²⁴ Intencionalnost i količina svjesne kontrole nad pokretima su isprepletene, ali u stanju toka.¹²⁵ To bi značilo da radi usmjerenosti ka izvršenju radnje kontroliramo naše kretnje, ali istovremeno i ocjenjujemo rezultate kretnji te ih ispravljamo dok ne proizvedu rezultat koji iščekujemo.¹²⁶ Radi tog svojevrsnog toka radnje i misaone aktivnosti koja ju potiče, istodobno i svjesno i nesvjesno utječu na naše djelovanje.¹²⁷ Teoretičar navodi da ni najveći majstor ne može tvrditi kako je do kraja isplanirao ijedan potez kista.¹²⁸ Vještina počiva na „suptilnom i

¹¹⁷ Ibid., 298.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., 287.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

rapidnom odnosu impulsa (nesvjesnog naučenog nagona) i naknadnog usmjeravanja“. ¹²⁹ Ovime se zaključuje kako kontroliramo i podešavamo pokrete promatrajući njihov rezultat. ¹³⁰ Ovo je također slučaj u pitanju reagiranja na slučajne oblike. ¹³¹ U Rorschachovom testu mrlja, tinta je „slučajan oblik“, a naša reakcija određena je našom prošlošću, bili mi u tom trenutku toga svjesni ili ne. ¹³² Pripisivanje modernoj umjetnosti mogućnosti izražavanja nesvjesnog je neopravdano, te istovremeno podcjenjujuće ka složenom procesu percipiranja apstrakcije. Ono što je omogućeno modernom slikaru radi tradicije na kojoj počiva jest eksperimentacija s novim načinima izražavanja koji uključuju : „slučajne oblike“, odraze automatskog slikanja te svojevrsne Rorschachove mrlje kako bi potaknuo vlastiti um i um gledaoca na nova otkrića. ¹³³

Apstraktno slikarstvo, odbacivši prikazivanje vidljivog svijeta i okrenuvši se bespredmetnosti, nije pronašlo direktan način prepisivanja unutrašnjeg ili nesvjesnog. Ono u čemu apstraktno slikarstvo uspijeva jest otkrivanje nove sfere ekspresije putem eksperimentiranja s novim metodama stvaralaštva. Do takve vrste artikulacije ne dolazi se „prečicom“, već postepenim razvitkom i otkrivanjem novih načina izražavanja. U umjetnikovoj moći u bespredmetnoj i predmetnoj umjetnosti preostaje pravljenje i savnjivanje iz dotad razvijenog „jezika“ vizualne umjetnosti. Kraj iluzionizma, kao i sam početak, u umjetnosti je uvjetovan temeljima koje su postavili prijašnji umjetnici. Mogućnost interpretacije, narativ i dostupne sheme uvjetovale su nastanak bespredmetne umjetnosti.

2.3. Gombrich o apstraktnom slikarstvu Jacksona Pollocka

Paul Jackson Pollock (r. 1912.g., Wyoming, SAD – p. 1956.g., New York, SAD), slikar, rodom iz SAD-a, djelovao je u periodu visokog modernizma. ¹³⁴ Spada u prve Američke umjetnike koji su prepoznati tijekom vlastita života kao pioniri moderne umjetnosti. ¹³⁵ Umjetničko školovanje započinje 1928. godine u Manual Arts High School, gdje je bio pod utjecajem učitelja Fredericka John de St. Vrain Schwankovskog, predstavnika teozofizma.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ F.V. O'Connor, „Jackson Pollock“, *Encyclopedia Britannica*, 2023,

<https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

(Pristupljeno 20.08.2023.).

¹³⁵ Ibid.

Školovanje nastavlja u New Yorku na akademiji Art Students League pod Thomasom Hart Bentonom, predstavnikom američkog realizma.¹³⁶ Do 1938. godine bio je sljedbenik američkog realizma s dozom misticizma preuzetog od Bentona.¹³⁷ Godine 1938. započinje eksperimentirati s apstraktnim slikarstvom pod utjecajem Pabla Picassa, Joan Miróa, te meksičkog muralista José Clemente Orozcoa.¹³⁸ Sve do 1941. godine primjetan je utjecaj Jungovskog simbolizma te surealizma u Pollockovim radovima.¹³⁹ Oba smjera su povezana sa psihoanalitičkim istraživanjima nesvjesnog i odraza nesvjesnog u umjetnosti.¹⁴⁰ Pollockovo stvaralaštvo od 1938. stilski se kreće u okvirima apstraktnog ekspresionizma, termina kojem su analogni nazivi akciono i gestualno slikarstvo.¹⁴¹

Apstraktni ekspresionizam nastaje krajem Drugog svjetskog rata u New Yorku, a odlikuje se „sintezom apstraktne umjetnosti i ekspresionizma pod utjecajem nadrealističkog automatizma“.¹⁴² Odlike apstraktne umjetnosti u apstraktnom ekspresionizmu su čiste forme bez predmetne reference (reference na stvarni svijet).¹⁴³ Od ekspresionizma se preuzima izražavanje psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja u umjetničkom djelu.¹⁴⁴ Nadrealistički automatizam odnosi se na tehniku psihičkog automatizma preuzetu iz nadrealističke umjetnosti, odnosno gestualnog stvaranja koje se temelji na „sviješću nekontroliranom djelovanju“.¹⁴⁵ Arhetip je prauzorak i temeljna predodžba, svojevrsan univerzalan ljudski motiv, slika, ikonografsko rješenje i/ili simbol.¹⁴⁶

Obilježja Pollockovih djela u ovom periodu postepena su težnja ka sve većoj apstrakciji, koja su primjetna u prvom djelu velikih dimenzija *Mural* iz 1943. godine. Četiri godine kasnije (1947.) započinje s potpuno apstraktnim djelima, koja se odlikuju sa „*dripping*“ izvedbom.¹⁴⁷

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ „Apstraktni ekspresionizam“, M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 62.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ „Ekspresionistička umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 162.

¹⁴⁶ „Arhetip“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb Horetzky, Ghent Vlees & Benton, 2005, 67. str.

¹⁴⁷ F V. O'Connor, "Jackson Pollock", *Encyclopedia Britannica*, 2023, <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

„Dripping“ tehnika se izvodi s platnom koje je polegnuto na pod, nad kojim se „kapa“ boja, kreirajući slobodne linije koje se suprotstavljaju konvencionalnoj funkciji crteža (ne omeđuju prostor i ne definiraju slike).¹⁴⁸ Ovakva tehnika omogućuje sinonimnost crteža i slikanja.¹⁴⁹ Proces slikanja izveden „dripping“ metodom omogućio je umjetniku da zabilježi opseg i snagu vlastitih fizičkih gesti u putanjama linija. Najpoznatija djela ovog perioda su *Full Fathom Five* (1947.), *Lucifer* (1947.), *Summertime* (1948.), *Number Ten, 1949* (1949), te djela ogromnih dimenzija iz 1950.; *One, Autumn Rhythm, Lavender Mist* i *Number Thirty-two, 1950* (1950.).

Teoretičar E.H. Gombrich u djelu *Umjetnost i iluzija* navodi probleme kod percipiranja djela apstraktne umjetnosti te uzima za primjer akcijsko slikanje Jacksona Pollocka.¹⁵⁰ Nadilaženje ljudske lakovjernosti za značenjem i prihvaćanje alternativnog percipiranja slike su problemi s kojima se promatrač susreće u percipiranju apstraktnog umjetničkog djela.¹⁵¹ Pri percipiranju djela akcijskog slikara promatrač treba aktivno ukinuti ljudsku lakovjernost za značenje.¹⁵² Ona može promatrača odvesti u traženje minimalnih znakova koji su usporedivi sa znakovima u predmetnoj umjetnosti.¹⁵³ To bi značilo da ako gledatelj traga za određenim značenjem, može vidjeti oblike koji formom nalikuju na predmete iz stvarnog svijeta u linijama apstraktnog djela.¹⁵⁴ Cilj apstraktnog slikara je odmaknuti gledatelja od iščitavanja poteza kista kao reprezentacije, tj. kao predmeta i/ili formi stvarnog svijeta.¹⁵⁵ Prihvaćanje svojevrsnog alternativnog percipiranja slike odnosi se na fleksibilnost u projekciji koja je objašnjena u prijašnjim poglavljima na primjeru skice.¹⁵⁶ Gledatelj je dovoljno fleksibilan u projekciji da može prihvatiti kako određene linije nisu nužno reprezentacije, već note umjetnikove intencije.¹⁵⁷ Akcijski slikar, poput Jacksona Pollocka, po teoretičaru cilja upravo na to.¹⁵⁸ Fleksibilnost se u akcijskom slikarstvu razumije kao navođenje gledatelja na razumijevanje

(Pristupljeno 20.08.2023.).

¹⁴⁸ A. Moszynska, *Abstract art*, Thames and Hudson, London, 1995., 150.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 231-232.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid. 183-184.

¹⁵⁷ Ibid.. 231.

¹⁵⁸ Ibid.

tragova kista kao tragova umjetnikovih gesta i akcija.¹⁵⁹ Prema Haroldu Rosenbergu (r. 1906., New York, SAD - p. 1978. New York, SAD), umjetničkom kritičaru koji je skovao naziv akcijsko slikarstvo, akcijski slikar teži ka prenošenju „tjelesnog i bihevioralnog čina“ slikanja.¹⁶⁰ Teoretičar E.H. Gombrich ovaj čin „prenošenja“ geste slikanja na platno naziva prenošenjem „platoničke pomahnitalosti“.¹⁶¹ „Theia mania“ (stgrč. *θεία μανία*; *božanska pomahnitalost/ luđačka mudrost*) ili platonička pomahnitalost, referira se na umjetničku inspiraciju koja simbolički odražava oslobađanje od konvencionalnih normi.¹⁶² Time gledatelj mora osvijestiti percipiranje umjetničkog djela.¹⁶³ Gledatelj treba razumjeti djelo kao zapis umjetnikovog kontakta s platnom, zapis njegove aktivnosti tj. akcije ili geste.¹⁶⁴ Djelo akcijskog slikara nije prikaz ideje ili predmeta.¹⁶⁵ Teoretičar navodi da dolazi do smanjena broja gledatelja koji razumiju apstraktno slikarstvo, zbog znanja potrebnog za razumijevanje apstraktne slike kao note umjetnikove intencije.¹⁶⁶ Zaključno s prijašnjim, po teoretičaru, gledatelj, kako bi razumio apstraktno slikarstvo, mora posjedovati određenu količinu znanja o umjetnosti. Gledatelj treba posjedovati razumijevanje različitih sposobnosti percepcije, do kojih dolazi razumijevanjem iluzionističke umjetnosti. Kako bi mogao razumjeti značenje slike kao ambigvitetnog značenja tragova, gledatelj mora osposobiti fleksibilnost projekcije zbog čega ne smije dopustiti prirodnom traženju značenja van tragova.

3. Apstraktna umjetnost

Kao što je navedeno u djelu *Art and Illusion* teoretičara E.H. Gombricha, umjetnici su uvijek ograničeni „pravljnjem i sravnjivanjem“ u okvirima dotad nastale umjetnosti. Umjetnici stvaraju putem naslijeđenih shema te se promjene u umjetnosti događaju postepeno, uvođenjem novih načina stvaranja. Time se dolazi do zaključka da apstraktna, bespredmetna

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ „Akciono slikarstvo“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 35-36.

¹⁶¹ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 231-232.

¹⁶² Teoretičar se ovdje referira na Platonov dijalog sa Fedrom u kojem se spominju dvije vrste pomahnitalosti, jedna je uzrokovana ljudskom bolesti psihe, dok je druga, koju označava *theia mania*, uzrokovana božanskim oslobađanjem od konvencionalnih normi. Platonička pomahnitalost odnosi se na *theia mania*, te je u službi umjetničke inspiracije. Plato, *Phaedrus*, preveo Robin Waterfield, Oxford University Press, London, 2002.god., 265a-b, 54-55.

¹⁶³ E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, 231-232.

¹⁶⁴ Ibid., 231-232.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

umjetnost nastaje postepeno u više generacija umjetnika, tako jest da samoj pojavi apstraktne umjetnosti prethodi niz otkrića u vizualnim umjetnostima. Otkriće apstraktne umjetnosti isprva je najavljeno u kasnim impresionističkim slikama, zatim u postimpresionizmu, analitičkom kubizmu te potom futurističkim kompozicijama.¹⁶⁷ Okvirna godina začetka apstraktne umjetnosti uzima se 1910.¹⁶⁸ František Kupka (r. 1871., Opočno, Češka. – p. 1957., Puteaux, Francuska) tada stvara apstraktno umjetničko djelo povezivajući likovne, slikarske i muzičke kompozicije.¹⁶⁹ Uz Kupku, iste godine francuski slikar Robert Delaunay (r. 1885., Pariz, Francuska – p. 1941., Montpellier, Francuska) stvara apstraktne kompozicije proučavanjem svjetlosnih fenomena i načina njihovog prikazivanja.¹⁷⁰ Prvim čistim apstraktnim slikama smatraju se djela Vasilija Kandinskog (r. 1866., Moskva, Rusija-p. 1944., Neuilly-sur-Seine, Francuska) nastala između 1910. i 1914. godine.¹⁷¹ Kandinski je i osnivač teorije apstraktnog slikarstva u djelima *O duhovnom u umjetnosti* i *Točka i linija u ravni*.¹⁷² Netom prije Prvog svjetskog rata ideje i realizacije apstraktnog slikarstva i skulpture ostvarili su Kazimir Maljevič (r. 1879., Kijev, Ukrajina – p. 1935., Sankt Petersburg, Rusija), Vladimir Tatlin i Naum Gabo¹⁷³ Uz njih u istom vremenu stvarali su osnivači grupe De Stijl (Piet Mondrian, Theo van Doesburg i Georges Vantongerloo), koji su stilskim pokretom uveli novine u svijet umjetnosti.¹⁷⁴ Između dva rata razvoj apstraktne umjetnosti odvija se u tri aspekta: formirale su se škole apstraktne umjetnosti te se definirao pokret apstrakcije, dominirale su konstruktivističke i konkretističke koncepcije apstraktne umjetnosti i proširili su se koncepti apstrakcije iz slikarstva na ostale grane umjetnosti.¹⁷⁵

Prema Šuvakoviću, u njemačkoj školi dizajna Bauhaus, Johannes Itten, Vasilij Kandinski i Paul Klee su razradili teorijske sisteme apstraktnog slikarstva.¹⁷⁶ Kazimir Maljevič je u suprematizmu razvio „radikalnu slikarsku apstrakciju putem predočivanja

¹⁶⁷ „Apstraktna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 59.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ „Apstraktna umjetnost, pojave između dva rata“, u M. Šuvaković, 60.

¹⁷⁶ Ibid.

bespredmetnosti“.¹⁷⁷ Nadalje, Šuvaković ukazuje kako se „razvoj apstraktne umjetnosti odvijao putem povezivanja raznorodnih umjetničkih teorija, pozitivističkih objašnjenja i mističnih interpretacija“, i to od „ideja likovne autonomije umjetničkog djela pa sve do ukazivanja na ideje materijalizma, industrijske proizvodnje, teorije relativnosti, Gestalt psihologije i lingvističkog formalizma“. ¹⁷⁸ Velik utjecaj na razvoj apstraktne umjetnosti imaju kulturna zbivanja 20.st. koja su u velikoj mjeri rezultat dvaju svjetskih ratova te daljnjim razvitkom tehnologije i industrijalizacije čiji je rezultat sveprisutno otuđenje pojedinca unutar društva.

3.1. Apstraktna umjetnost u Europi u prvoj polovici 20. stoljeća

Ruski umjetnik Vasilij Kandinski zalagao se za apstraktno slikarstvo oslobođeno spona i ograničenja iluzionističke umjetnosti. Za sebe je tvrdio kako je izumio čistu apstraktnu umjetnost.¹⁷⁹ Njegova rana apstraktna djela iz perioda prije svjetskog rata spadaju u lirsku apstrakciju zbog slobodnih oblika te metaforičnosti prikaza.¹⁸⁰ Teoretičar M. Šuvaković definira lirsku apstrakciju kao apstraktno slikarstvo zasnovano na gestualnosti i spontanim potezima koji su vođeni psihičkim improvizacijama.¹⁸¹ Ona razrađuje i razvija nadrealistički automatizam u području apstraktnog ekspresivnog slikarstva.¹⁸² Lirska apstrakcija suprotstavljena je „poetici“ geometrijske apstrakcije.¹⁸³ Ovaj termin uvodi Georges Mathieu 1947.g., te se počinje primjenjivati za svu bespredmetnu umjetnost s izraženim slobodnim, ekspresivnim i subjektivnim kompozicijama.

U djelu *O duhovnom u umjetnosti*, Kandinski se zalaže za metafizički pogled na boju i na sinestezijske oblike koje stvaraju oblici i boje.¹⁸⁴ Prema Kandinskom, boje imaju određene vrijednosti koje sintestezijom podražavaju percepciju gledatelja. Primjerice, žutu je moguće povezati s osjećajem topline, dok je plava poveziva sa hladnoćom. Pojam lirsko u slikarstvu

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ „Apstraktna umjetnost“, u M. Šuvaković, 60.

¹⁷⁹ E. Lucie – Smith, *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2003, 91.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ „Lirska apstrakcija“, u M. Šuvaković, 349.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Anna Moszynska, *Abstract art*, Thames and Hudson, London, 1995., 27.

lirske apstrakcije odnosi se na metaforični i poetski odnos apstraktne forme i ljudske suštine.¹⁸⁵ Ljudska suština, bit ili esencija odnosi se na narav svakog bića te je temelj ljudske egzistencije.¹⁸⁶ Pioniri apstraktnog slikarstva, Maljevič, Kandinski i Mondrian, zalažu se za odnos umjetnosti te idealne ljudske suštine.¹⁸⁷ Svatko od njih razvija drugačiji pogled na načine na koji se dopire do te suštine. Lirskoj apstrakciji suprotstavljena je geometrijska apstrakcija, koja nasuprot metafizičkom pristupu boji lirske apstrakcije nosi metafizički pristup geometriji. Geometrija je u geometrijskoj apstrakciji izraz univerzalnog poretka.¹⁸⁸ To je umjetnost koja temelji vizualno i likovno oblikovanje na konstruiranju geometrijskih oblika.¹⁸⁹

Rani radovi nizozemskog umjetnika Pieta Mondriana nose reference na prirodu, no od 1917. umjetnik u umjetnost uvodi pojave apstrahiranja slike, te potom uvodi oblik geometrijske apstrakcije koji naziva neoplasticiizam. Razvija princip čije je primarno načelo reduciranje kompozicije na raspored obojenih pravokutnika, na način korištenja čistih boja i ravnih linija.¹⁹⁰ Tijekom razvitka neoplasticizma, Mondrian pokušava izbrisati tragove kista ili bilo kakve individualizirane tehnike.¹⁹¹ Raspon boja ograničava na primarne - crvena, plava i žuta te akromatske - siva, bijela, crna.¹⁹² Linije se spajaju pod pravim kutom i uvijek su vertikalne ili horizontalne.¹⁹³ Mondrianom je prijašnje naveden kompozicijski princip nazvao Neoplasticizam, te ga je postavio za temeljni princip grupe De Stijl.¹⁹⁴ Neoplasticizam je uvelike utjecao na razvitak geometrijske apstrakcije.¹⁹⁵ Piet Mondrian je, poput Kazimira Maljeviča, začetnika suprematizma, smatrao slikarstvo medijem koji može prenijeti individuu

¹⁸⁵ „Lirska apstrakcija“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 349.

¹⁸⁶ Zbir autora, „Bît“, *Hrvatska enciklopedija*, 2021
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=7907>,

(Pristupljeno 21. 8. 2023.).

¹⁸⁷ „Suprematizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 349.

¹⁸⁸ „Lirska apstrakcija“, u *ibid.*, 243.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ E. Lucie – Smith, *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2003, 98-99.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ A. Moszynska, *Abstract art*, Thames and Hudson, London, 1995, 54-55.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 62.

u „carstvo više svjesnosti“.¹⁹⁶ Ovo „carstvo“ odnosi se na kreativni um koji nije ograničen razmišljanjem o svijetu predmeta.¹⁹⁷ Apstraktno, bespredmetno slikarstvo, smatrali su umjetnošću koja širi granice razmišljanja te samim time otvara put ka tzv. „višoj svjesnosti“.¹⁹⁸

Suprematizam je umjetnički pokret zasnovan između 1913. i 1935. godine te se definira kao umjetnički avangardni pokret radikalne apstrakcije.¹⁹⁹ Pod radikalnom apstrakcijom u suprematizmu podrazumijeva se „čista neprikazivačka apstrakcija“, kojom dominiraju plošna rješenja i rijetke naznake iluzionizma.²⁰⁰ Razlika između Maljevičevih suprematističkih i Mondrianovih neoplasticističkih djela je u nedostatku „dinamičke tenzije između linije i oblika“, koja je zamijenjena „osjećajem pokreta između oblika i pozadine“.²⁰¹ Maljevič je svoja suprematistička djela radikalno pojednostavljenih kompozicija prvi put izložio 1915. godine, iste godine kada je objavio Suprematistički manifest. Prema Šuvakoviću, slika *Crni kvadrat* (1917.) najavilo je pojavu monokromnog slikarstva.²⁰² Maljevič je u manifestu opisao vlastitu viziju svijeta i umjetnosti koja dolazi: ...“stvari rasplintute poput dima pred novom kulturom umjetnosti. Umjetnost se kreće prema samoproglasenom završetku stvaranja, dominaciji prirodnih oblika.“...²⁰³

U periodu do Drugog svjetskog rata ustanovljeni su temeljne diferencijacije u pojavama apstraktne umjetnosti koje danas spoznajemo pod terminima lirska i geometrijska apstrakcija. Zajednička karakteristika pojava bespredmetnog slikarstva je krajnji odmak od prikazivanja fizičke stvarnosti u umjetnosti, a time i iluzionizma

3.2. Internacionalna apstraktna umjetnost visokog modernizma

Prema Šuvakoviću, u periodu između 1945. i 1965. godine, apstraktna umjetnost naročito se razvija, i to u uvjetima umjetnosti egzistencijalizma, visokog modernizma i

¹⁹⁶Ibid.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ „Suprematizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 600.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ A. Moszynska, *Abstract art*, 55.

²⁰² „Suprematizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 600.

²⁰³ E. Lucie – Smith, 96.

neoavangarde.²⁰⁴ Pod pojmovima egzistencijalističko ili ekspresionističko slikarstvo razumijemo pokrete „lirske apstrakcije, apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo i enformel“.²⁰⁵ Ove pojave povezuje „ekspresivna gesta, ideja slike kao traga duhovnog i psihološkog doživljaja, nemimetičnost, duhovni okvir i organska likovna forma“.²⁰⁶ Egzistencijalistička filozofija, odraz duha vremena, razvijena od strane autora J.P. Sartrea i A. Camusa, naročito utječe na poslijeratno apstraktno slikarstvo.²⁰⁷

Apstraktni ekspresionizam u američkoj umjetnosti te različiti oblici umjetnosti enformela u Evropi pokazuju na poseban tretman slike po kojem je slikarsko mjesto ostavljanja traga svog egzistencijalističkog bivanja i djelovanja u svijetu.²⁰⁸ Direktna, spontana ekspresija viđena na platnu postaje odrazom okolnosti individue i pomaže opravdati apstrakciju.²⁰⁹ Slikarsko platno postaje mapa tragova ljudskog direktnog izražavanja gestom, bojom, formom, materijalom. Šuvaković smatra da svrha umjetničkog djela „nije u njegovoj materijalnoj strukturi i pojavnosti, nego u tome što dokumentira dramu ljudskog bića“.²¹⁰ Utoliko je evropska poslijeratna apstraktna umjetnost uvjetovana i počiva na individualnim ekspresijama kojima su umjetnici izražavali svoja emotivna stanja u to poslijeratno doba.²¹¹

Djela njemačkog slikara Otta Wolfgang Schulza (r. 1913., Berlin, Njemačka – p. 1951., Pariz, Francuska) koji je poznat i pod pseudonimom Wols, sam je Sartre interpretirao kao egzistencijalistička.²¹² Pretpostavlja se da u djelima iskazuje tjeskobu tijekom zatvoreništva u Francuskoj. Wols slika robusnim i oštrim potezima kista te kapljicama. Rezultat su tragovi i mrlje koji nalikuju na „ožiljke“ na platnu.²¹³ Spontanitet njegovih djela uvelike je utjecao na slikare tašizma i enformela.²¹⁴ Za razliku od Wolsova inzistiranja na intenzitetu linija, Jean Fautrier (1898., Francuska – p.1964., Châtenay-Malabry, Francuska) se koncentrira na

²⁰⁴ „Apstraktna umjetnost pojave modernizma poslije Drugog svjetskog rata“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 61.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ „Apstraktna umjetnost pojave modernizma poslije Drugog svjetskog rata“, u *ibid.*,

²⁰⁷ A. Moszynska, *Abstract art*, 122.

²⁰⁸ „Egzistencijalizam“, u M. Šuvaković, 155.

²⁰⁹ A. Moszynska, 122.

²¹⁰ „Egzistencijalizam“, u M. Šuvaković, 155.

²¹¹ A. Moszynska, *Abstract art*, 120.

²¹² Ibid., 123-124.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

teksture.²¹⁵ Njegova djela izražavaju novi interes umjetnika za definiranjem slikarstva kao objekta otkrivajući tvari (putem slojevitosti podloge) i vremena (višeslojnost).²¹⁶ Fautrierov stil prvi put je izražen na izložbi 1945. naziva *Otages* (franc. *Zatvorenici*). Ona opisuje mučno iskustvo zvuka u kojem su njemački vojnici ubijali mentalne bolesnike.²¹⁷

Jean Dubuffet (1901., Le Havre, Francuska – p. 1985., Francuska) je 1946. godine predstavio djelo *Hautes Pates* koje se odlikuje iznimnom teksturiranošću.²¹⁸ Nastavio je sa slikanjem djela izraženih tekstura 1950-ih u svojim apstraktnim kompozicijama nazvanim *Teksturologija*.²¹⁹ Uz Dubuffeta i Fautriera, Katalonac Antoni Tapies i Talijan Alberto Burri (1915., Città di Castello, Italija – p. Nica, Francuska) bavili su se stilom slikanja koji naglašava materijalne kvalitete boje putem debelog impasto nanosa. Burrijev stil sažet je u djelu *Kostrijet*, apstraktnoj kompoziciji koja je stvorena putem tkanina različitih tekstura koje su postavljene na platno i prekrivene pačtvorinama boje. Njegova platna nalikuju na otvorene rane te se referiraju na njegovo ratno iskustvo.

U Parizu se dolaskom ruskog slikara Nicholasa de Staela 1943. pokrenulo izražavanje kroz medij boje.²²⁰ Dolazi do svjesnosti da je moguće nagovijestiti fizičku gustoću putem boje čime se izmjenjuje plošna površina nekadašnje geometrijske apstrakcije.²²¹ De Stael je stvarao djela s tenzijom između glatke pozadine i energetskih poteza nožem za razmazivanje boja na paleti.²²² Jean- Paul Riopelle (1923., Montréal, Kanada- p. Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues, Kanada), francusko-kanadski slikar, nastavio je istraživati De Staelove eksperimente s iskazivanjem fizičke gustoće.²²³ Riopelle se 1949. odmaknuo od nadrealističkog automatizma.²²⁴ U njegovu stvaralaštvu iz ovog perioda boja se nadograđuje na površinu platna u polomljenim oblicima koji su nanoseni na podlogu nožem za razmazivanje boja na

²¹⁵Ibid.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., 125.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid., 126.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid.

paleti.²²⁵ Istovremeno s eksperimentiranjem s teksturama i izražavanjem kroz medij boje u apstraktnom slikarstvu Europe javljaju se tendencije traganja za izražavanjem bespredmetnim putem.²²⁶ Te tendencije poznajemo pod imenima enformel, kojeg je skovao Michael Tapie te Informel, termin kojeg je skovao Charles Estienne.²²⁷ Enformel je slikarstvo vrhunca tendencija negeometrijskih i gestualnih razvoja lirske apstrakcije u Europi tijekom 1950-ih godina.²²⁸ Drugi naziv za enformel je druga umjetnost (fran. *un art autre*).²²⁹ Enformel slikarstvo upotrebljava izraz „nesvjesne“ kaligrafije.²³⁰ Kaligrafski dio enformel slikarstva temelji se na gestualnom, slobodno i ekspresivno naslikanom likovnom znaku, a kojega je moguće shvatiti kao prazne kaligrafske znakove tj. znakove nepostojećih pisama.²³¹ Tašizam (fran. *tache* = mrlja) termin je koji je blizak enformelu, a označava bezoblične i spontano nastale kompozicije mrlja koje su u svrsi znaka ili geste koja izražava emocije umjetnika.²³²

Hans Hartung, Pierre Soulages, Mark Tobey, Henri Michaux i Georges Mathieu umjetnici su koje vežemo uz pojavu umjetnosti termina tašizam i enformel.²³³ Hartung je od 1945. primjenjivao stil energičnih uzoraka linija koja sugeriraju različita emotivna stanja.²³⁴ Boja je postepeno ulazila u njegove radove, pružajući svjetlu pozadinu te utvrđujući prostornu prazninu te naglašavajući liričnost linija.²³⁵ Soulages, francuski umjetnik, pod utjecajem Hartunga, od 1946. godine primjenjuje stil kojeg prepoznajemo po svijetlim pozadinama i crnim mrljama.²³⁶ Odnos crnih linija i bijele pozadine stvara tenziju koja podsjeća na orijentalne kaligrafske znakove.²³⁷ U članku naslovljenom „*Beyond the Informal*“ Soulages izjavljuje da je akt slikanja rođen iz unutrašnje potrebitosti.²³⁸ Soulagesovo isticanje

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Ibid., 129.

²²⁷ Ibid. 129. str.

²²⁸ „Enformel“, u M. Šuvaković, 168.-170.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ A. Moszynska, 129.

²³¹ „Kaligrafsko slikarstvo“, u M. Šuvaković, 294.

²³² „Enformel“, u M. Šuvaković, 168.-170.

²³³ A. Moszynska, *Abstract art*, 129.-130.

²³⁴ Ibid., 130. str.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

unutrašnjeg u umjetnosti povezano je s djelom Kandinskog *O duhovnom u umjetnosti* koje je prevedeno na francuski jezik 1949. godine, a referenca na akt slikanja reflektira utjecaj tadašnjeg Američkog slikarstva i umjetničke kritike.²³⁹ Micheaux, Mathieu i Tobey pokazuju rastući interes za Japanskom umjetnošću te spontanim i brzim pokretima tijekom slikanja koje je nagovijestio Wols.²⁴⁰ Micheaux od 1950. drastično mijenja stil te se okreće ka orijentalnom utjecaju. U liniji crteža nazvanim *Pokreti*, umjetnik pokušava stvoriti znakove koji se kreću izvan verbalnog, a kombiniraju apstraktne znakove i poeziju.²⁴¹ Mark Tobey američki je umjetnik koji je djelovao u Europi čiji je cilj bio stvoriti slobodan slikovni prostor „decentralizirajući forme“ te stvarajući relacije između svih planova slike.²⁴² Od 1936. nakon njegova posjeta u Japan počinje stvarati djela s linijskim kompozicijama koje podsjećaju na orijentalnu kaligrafiju.²⁴³

Georges Mathieu razvio je kaligrafski pristup u slikarstvu prije posjeta Japanu.²⁴⁴ U djelu *Homaž smrti* (1950.), prenosi emocije koje osjeća radi majčine smrti putem energetičkog raspršivanja boje na platnu, ostavljajući trag.²⁴⁵ Mattheiu je razvio neposrednost tehnike koristeći novu vrstu komercijalne boje zvanu krizokrom koja je mogla biti špricana direktno iz tube.²⁴⁶ Ubrzani potezi bili su esencijalni za usmjeriti boju, a žustro istiskanje rezultiralo je serijom kaligrafskih tragova na monokromnoj pozadini.²⁴⁷ Elementi rituala i akcionog slikarstva u Mathieuovim radovima nalikuju na elemente slikarstva Jacksona Pollocka, čije je radove pomogao prikazati na izložbi u Parizu u ožujku 1951. godine.²⁴⁸ Na kojoj su bili prikazani suvremeni francuski i američki slikari. Jedna kasnija izložba, iz 1952. godine održana u Parizu, ilustrirala je promjenu na umjetničkoj sceni te okrenutost i američkih i europskih umjetnika ka ekspresivnim apstraktnim načinom izražavanja.²⁴⁹ Izložba je

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid., 133.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid., 134-135.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid., 135.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid., 128.

naslovljena *Druga umjetnost*, a na njoj su, uz ostale, bili izloženi Mark Tobey, Sam Francis, Jackson Pollock te Dubuffet, Fautrier i Wols.²⁵⁰ Različitost i neobičnost su u sklopu izložbe citirani kao pozitivni faktori koji su spajali djela u cjelinu te su ustanovljeni kao kriterij po kojem se sude djela.²⁵¹

Prethodno navedeni umjetnici i tendencije spadaju u tzv. *Drugu apstrakciju* na tlu Europe. Na američkom tlu istodobno se razvija *Druga apstrakcija*, koja je ujedno i prvi internacionalni pokret Američke umjetnosti- apstraktni ekspresionizam. Pokret, još poznat i pod nazivom Newyorška škola sastoji se od dvije odvojene, ali povezane tendencije: gestualno (akciono) slikarstvo koje reprezentiraju Pollock, Willem de Kooning i Franz Kline te slikarstvo obojenih polja čiji su predstavnici Mark Rothko, Barnett Newman i Clyfford Still.²⁵² Apstraktni ekspresionizam u Americi ima još mnogobrojne predstavnike koje nije moguće smjestiti u jednu od dvije navedene kategorije poput Roberta Motherwella, Adolpha Gottlieba i Phillipa Gustona.²⁵³ Newyorška škola je definitivno bila pod raznolikim utjecajem europskih strujanja, no najveća promjena dogodila se s njemačkim umjetnikom Hans Hofmannom.²⁵⁴ Odmak od iluzionizma te zanimanje za apstraktnom, ali ujedno i slikarskom površinom pružio je uzor mladim umjetnicima na tlu Amerike te ponudio alternativu racionalizma geometrijske apstrakcije i nadrealizma.²⁵⁵ Jackson Pollock stvorio je karakterističan novi „dripping“ stil slikarstva te je poveo New Yorkšku školu putem eksperimentiranja i traženja novih načina izražavanja.²⁵⁶

Uz Pollocka, De Kooning - slikar nizozemsko-američkog podrijetla, smatra se pokretačem američke apstrakcije. De Kooningova djela odlikuju se gestualnošću te vještom manipulacijom prostora. Gestualnost u slikarstvu označava vizualnu jedinicu čija je važnost svediva na gestu ili akciju kojom je nastala.²⁵⁷ Ono što je Pollock postigao s „dripping“ tehnikom, De Kooning postiže slikarskim potezom kista čime su obojica rastvarali granice

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid., 141.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid., 148.

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid., 151.

slikarstva i crteža. Motherwell je u svojoj najpoznatijoj seriji *Elegije za španjolsku republiku*, iskazao svoje mjesto u američkom apstraktnom ekspresionizmu putem kombiniranja *drippinga* i velikih dimenzija djela, no kompozicijski je još bio priklonjen prihvaćenim metodama.²⁵⁸ Franz Kline je s druge strane iskazao puno veću surovost preko svojih najpoznatijih crno bijelih platna koje je slikao velikim kistom i s uzorom azijske kaligrafije.²⁵⁹ Za razliku od prethodno navedenih gestualnih slikara, „slikari obojenih ploha koncentrirali su se na kromatske vrijednosti te utjecaj boje na retinu“, za razliku od ekspresivnog utiska linije.²⁶⁰ Djela se odlikuju ujedinjenošću polja zasićene boje na platnima velikih dimenzija koja okružuju gledatelja.²⁶¹ Gestualni slikari su putem ekspresivnog utiska linije iskazivali arhetipske doživljaje, baš poput slikara obojenog platna, čiji je cilj bio prikazati „arhetipsku svjesnost“ o moćnim snagama van našeg razumijevanja te neposrednost emocija poput terora i straha.²⁶² Njemački povjesničar umjetnosti Werner Haftmann opisao je djela slikara obojenih ploha na idući način:

Slika je postala ekran, osvijetljen tamnim svjetlom i artikuliran samo s nekoliko polja boje koja izviru iz podloge i ponovo u nju tonu... Samo sugestivna, hipnotička moć boje određuje ideju i sadržaj.²⁶³

Barett Newmann, poznat po svojim „zip“ slikama u kojima je ravna obojena podloga podijeljena s vertikalnom linijom, smatrao je da su Američki umjetnici postavljeni u savršenu poziciju za doći u dodir s izvorom tragične emocije.²⁶⁴ Newmann je isticao kako je američka umjetnost slobodna od tereta klasične europske umjetnosti, a time i nevezana za problem ljepote u umjetnosti.²⁶⁵ Egzistencijalističko apstraktno slikarstvo u Europi pod utjecajem je filozofskih egzistencijalističkih strujanja te izražavanjem individualnih utisaka Drugog svjetskog rata. S druge strane, apstraktni ekspresionizam u Americi težio je ka iskazivanju univerzalnih arhetipskih ideja putem akcionog i slikarstva obojenih ploha. Smjerovi europske i američke druge apstrakcije pod utjecajem su prve, čime neosporivo dokazuju kako je sva

²⁵⁸ E. Lucie – Smith, 223.-225.

²⁵⁹ A. Moszynska, 161.

²⁶⁰ Ibid., 163.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid., 223.

²⁶⁴ A. Moszynska, 167.

²⁶⁵ Ibid.

umjetnost podložna tradiciji i stvarana u okviru narativa perioda te shemama stvorenim od strane prijašnjih umjetnika.

4. Kraj iluzije i akcijsko slikarstvo Jacksona Pollocka, odabrani primjeri i pojašnjenje

Paul Jackson Pollock (1912.-1956.), američki umjetnik i pripadnik Newyorške škole, danas je najpoznatiji po svojim apstraktnim djelima iz zrelog stvaralaštva u kojima je razvio „dripping“ tehniku slikanja. Naime, njegovo stvaralaštvo moguće je podijeliti na rani, srednji i zreli period, od kojih svaki nosi specifična obilježja. U djelima njegova rana stvaralaštva još je vidljiva povezanost s europskim umjetnicima poput Picassa, Kandinskog i Massona, te meksičkih umjetnika naziva Jose Orozco, Diego Rivere i David Siquieros.²⁶⁶ Od nadrealista, koji su bili pod utjecajem tada popularnog diskursa o psihoanalizi i nesvjesnom, preuzima pogled da je uzrok umjetnosti nesvjesno.²⁶⁷ Pollock je djelovao pod utjecajem John Grahama, umjetnika-polemicista koji je u svojoj knjizi *Sistemi i dijalektika umjetnosti* (1937.) predlagao vezu između slikarstva te ideja kolektivno nesvjesnog psihoanalitičara Carl Junga.²⁶⁸ Graham je predložio da se evocirajuća kvaliteta primitivne umjetnosti krije iza spontanog, neplaniranog dizajna i kompozicije.²⁶⁹

Pollock se od 1939. do 1945. često u svojim djelima referirao na mitske figure, rituale i arhetipove.²⁷⁰ Kao u djelu *She Wolf* iz 1943. godine, u kojem se i dalje izražava figurativno.²⁷¹ *She Wolf* djelo je koje se odlikuje određenom vrstom primitivnog izraza, putem kojeg se prenose poruke vizualnog znaka koji još nije u potpunosti ustanovljen u društvu.²⁷² To je djelo koje reflektira mit o Romulu i Remu te njihovoj životinjskoj pomajci, vučici, koja ih je othranila svojim mlijekom.²⁷³ Na samom djelu vidljive su naznake budućih apstrakcija. Sami potezi ostavljaju dojam usmjerenosti i energičnosti, a podloga slike je kapljičasto obrađena, kao naznaka budućeg *dripping* stila. Potezi kista su u ovom i ostalim djelima iz rana

²⁶⁶ Ibid., 149.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid.

stvaralaštva iznimno gestualni i ekspresivni, a paleta boja se odlikuje svjetlima tonovima koje je moguće pronaći u umjetnosti američkih domorodaca.²⁷⁴



Sl.1. Jackson Pollock, *She Wolf*, 1943., ulje, gvaš i gips na platnu, 106.4 x 170.2 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY. Preuzeto s Wiki art, Fair use licenca.

Pollock se 1945. seli na Long Island. Sa selidbom se događa prva velika izmjena njegova stila, te time započinje srednji period njegova stvaralaštva.²⁷⁵ Smanjuju se mitske konotacije u njegovim djelima te se javljaju reference na prirodu.²⁷⁶ Dešavaju se fizičke promjene na platnu radi kojih djela apstrahiraju od svoje inspiracijske točke te ih je moguće povezati s prirodom samo imenom. U ovom periodu stvaralaštva počinjemo primjećivati gestualno nanošenje boje te se koncentracija prebacuje sa slike na akt slikanja.²⁷⁷ Umjetnik je djelo *Shimmering substance* stvorio tehnikom nalik na Riopellovu. Istisnuo je boju direktno na platno te ju potom manipulirao nožem za razmazivanje boja na paleti, kako bi stvorio otvorene kružne linije koje se kreću ka rubovima platna.²⁷⁸

Najznačajnija godina za Pollockovo stvaralaštvo bila je 1947. te je obilježena otkrićem nove tehnike, *dripping*, u kojoj se platno više ne nalazi uzdignuto u procesu nastajanja, već je položeno na pod.²⁷⁹ Ove godine započinje zrela faza Pollockova stvaralaštva. Nakon polaganja

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Ibid., 150-151.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

platna na pod Pollock započinje sa „kapanjem“ boje na platno, kreirajući slobodne linije koje se suprotstavljaju konvencionalnoj funkciji crteža (ne omeđuju prostor i ne definiraju slike) te omogućuje sinonimnost crteža i slikanja.²⁸⁰ Za razliku od prijašnjih apstrakcija, slika nastala *dripping* tehnikom poput djela *Autumn Rythm* , nema geometrijsku konstrukciju (poput kubističkih ili neoplastičkih djela), ne referira se ni na što biomorfno (kao u nadrealizmu), forma nije unaprijed isplanirana kao kod Kandinskog, te ne postoje naznake iluzionizma ili prostornosti.²⁸¹ Kompozicije *dripping* slika ne daju određenim elementima na većoj važnosti nego drugima. Takve kompozicije su namijenjene da se gledaju odjednom u svojoj cjelini. Pollock je stvorio apstraktnu umjetnost čija je površina bila uniformna.²⁸²



Sl.1. Jackson Pollock, *Autumn Rythm (Number 30)*, 1950., emajl na platnu, 266.7 × 525.8 cm, Met Museum, fotografija Chris Van Pelt.

Jackson Pollock je poput ranije navedenih umjetnika stvarao u okvirima već nastale umjetnosti. Bez temelja europskog apstraktnog egzistencijalističkog slikarstva ne bi mogao doći do rješenja koja su mu omogućila napredak ka apstrakciji u zreloj karijeri. Pollock se nije mogao odmaknuti u svom stvaralaštvu od ograničenja „pravljenja i sravnjivanja“. Zato je otvorio jedan novi horizont u jeziku umjetnosti proslavivši gestualno slikarstvo, koje cilja iščitavanju apstraktne slike kao note umjetnikove intencije. Okretanje narativa k važnosti

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

individue i njegovih akcija pojavom egzistencijalističkih filozofija utjecalo je na pojavu gestualne umjetnosti u kojoj je akcija slikanja u centru pozornosti. J. Pollock je putem radijskog intervjua 1950. godine izjavio kako je bit ekspresije modernog umjetnika izraziti energiju, pokretnost i ostale unutrašnje sile unutrašnjeg svijeta.²⁸³ Teoretičar E.H. Gombrich se složio sa psihoanalitičarima da je granica između svjesnog i nesvjesnog tanka, te da naša kontrola akcija nije cjelovito svjesna.²⁸⁴ Određene ljudske akcije su nesvjesne, poput instinkta, u tijeku s našim bivanjem. Unatoč značaju spontane geste ili akta slikanja, Pollock je imao određenu kontrolu nad svojim akcijama, stoga je tijekom procesa *drippinga* morao balansirati na tankoj granici svjesnog i nesvjesnog kako bi uspio u stvaranju kompozicije inicijalne zamisli.²⁸⁵

Umjetnički kritičar Harold Rosenberg je u svom slavnom članku iz 1952. godine definirao akcijsko slikarstvo te je naveo kako je slikanje akt koji je neodvojiv od života umjetnika.²⁸⁶ Rosenberg navodi kako je slikanje „trenutak“ života umjetnika, bilo da uzmemo kao značenje „trenutka“ doslovne minute koje je umjetnik utrošio kapajući po platnu, ili pak čitavo trajanje stvaranja djela. Svrha umjetničkog djela nije više u materijalnoj strukturi i pojavnosti već u dokumentaciji „drame ljudskog bića“.²⁸⁷ Ako uzmemo definiciju akcijskog slikarstva kao slikarstva koje odražava trag umjetnika u punoj svojoj moći, onda iza svakog traga možemo pronaći određenu vrstu ekspresije. Teoretičar E.H. Gombrich je iznio tvrdnju da je svrha apstraktnog slikarstva nagnati gledatelja da čita poteze kistom kao tragove umjetnikova djelovanja, njegovih gesta i akcija.²⁸⁸ Ono što nedostaje u ovakvom pristupu apstraktnoj umjetnosti J. Pollocka jest sinestezijska mogućnost prenošenja raznolikih ekspresija. Teoretičar je sinesteziju pri promatranju apstraktnih djela objasnio na radu *Pieta* Mondriana.²⁸⁹ Promatrajući djela Jacksona Pollocka i ostalih apstraktnih ekspresionista, moguće je razumjeti tragove njihovih poteza kistom kao odraz njih samih u određenom trenutku, te se putem sinestezije povezati s ekspresijom izraženom u djelu. Sinestezijski protok podražaja iz jednog osjetilnog modaliteta u drugi objašnjava način na koji razumijemo bespredmetne tragove na platnu kao odraz umjetnikove suštine.²⁹⁰ Primjerice, djelo *Autumn*

²⁸³ A. Moszynska, 152.

²⁸⁴ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 286.-287.

²⁸⁵ A. Moszynska, 153.-154.

²⁸⁶ H. Rosenberg, *The American action painters*, Art News, 1952, New York, 23.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, 231-232.

²⁸⁹ Ibid., 295.

²⁹⁰ Ibid.

Rythm malo će koga nagnati na zaključak da je autor bio smiren ili zaljubljen u trenutku stvaranja djela. Radi nedostatka kromatskih boja te divljeg nanošenja boje kapanjem većina bi zaključila kako se je umjetnik izrazio u tom trenutku nešto žestoko i energično, poput bijesa ili maničnosti. Prethodno navedenim se zaključuje kako je za nastanak novog umjetničkog smjera, poput akcijskog slikarstva, bila potrebna određena podloga na kojoj je umjetnik mogao stvarati, koja je otvorila horizonte k novim načinima prikazivanja, a time i novim načinima razumijevanja umjetničkih djela. Ne postoji takvo nešto kao nevino oko, stoga je teško polemizirati na koji bi način „nevini gledatelj“ razumio djelo poput apstrakcije J. Pollocka. Neosporiva je činjenica da na umjetnikovo stvaralaštvo djeluje njegovo iskustvo, jednako koliko gledatelj jednostavnije razumije umjetnička djela s većom dozom učenosti. Tanka granica reprezentacije i ekspresije omogućuje „učenom“ gledatelju da i apstraktno djelo, bez reprezentacije, razumije kao vizualni simbol s ekspresivnom moći.

5. Zaključak

Istraživanje u završnom radu nudi uvid u teoriju E.H. Gombricha koja govori o razvitku umjetnosti tijekom različitih perioda do pojave apstraktnog slikarstva. Teoretičar je ponudio relativističku teoriju percepcije, a ujedno i iluzionizma kako bi objasnio međuovisnost shematizma, narativa i interpretacije u umjetnosti. Putem razumijevanja prijašnje navedene međuovisnosti dolazi se do zaključka kako je svaka promjena u umjetnosti uvjetovana nečim izvanjskim te u međudnosu sa svojevrsnim *Zeitgeistom*. Prateći ovu analogiju zaključuje se da apstraktna umjetnost, pošto je nastala na temeljima iluzionističke, dijeli s njom određene karakteristike. Međudnos apstraktne i iluzionističke umjetnosti krije se u načinima njihova percipiranja. Unatoč određenim faktorima percipiranja apstraktne i iluzionističke umjetnosti na isti način, razlikuju se u načinima na koji ih moramo „promatrati“. Umjesto dopuštanja da nas kreativno maštanje i moć projekcije povedu u zaključke o mogućoj reprezentaciji u minimalnim znakovima, primorani smo apstrakciju promatrati iz učenog stajališta kao skup akcija čiji je rezultat umjetničko djelo. Baš kao što svaka akcija traži reakciju, um „učenog“ gledatelja percipira apstraktno djelo kao ekspresiju i prenošenje određenog afekta, bilo emocionalnog ili „duhovnog“. Teoretičar E. H. Gombrich je na primjeru percipiranja djela akcionog slikara predvidio mogućnost prenošenja ekspresije, no naglasio je najbitniji dio takva slikarstva, prenošenja gestualnosti.

6. Popis korištenih vizualnih primjera

1. Jackson Pollock, *She Wolf*, 1943., ulje, gvaš i gips na platnu, 106.4 x 170.2 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY. Preuzeto s Wiki art, Fair use licenca, <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/the-she-wolf> (pristupljeno, 11.9.2023.).
2. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950., emajl na platnu, 266.7 × 525.8 cm, Met Museum, autor fotografije djela: Chris van Pelt, preuzeto sa: Flickr (creative commons licenca), <https://www.flickr.com/photos/vanpelt/64122684> , (pristupljeno: 09.09.2023.).

7. Popis literature

1. Gombrich, E. H. , *Umetnost i iluzija*, Nolit Beograd, 1984.
2. Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, London Phaidon Press, 1984.
3. *Encyclopedia Britannica Britannica*, online enciklopedija,, <https://www.britannica.com/topic/modern-art-to-1945-2080464> , (pristupljeno 9.9. 2013.).
4. *Encyclopedia of World Biography*, online enciklopedija, <https://www.notablebiographies.com/supp/Supplement-FI-Ka/Gombrich-Ernst-Hans-Josef.html> (pristupljeno 9.9. 2013.).
5. *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, online enciklopedija. <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=35937> , (pristupljeno 9.9. 2013.).
6. Lucie – Smith, E., *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb 2003.
7. Moszynska, A., *Abstract art*, Thames and Hudson, London, 1995.
8. Plato, *Phaedrus*, Oxford University Press, London, 2002.
9. Rosenberg, H., *The American action painters*, Art News, New York, 1952.
10. Šuvaković, M, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb Vlees & Beton, Ghent 2005.
11. Weissten, E.W., *Rabbit-Duck Illusion*, <https://mathworld.wolfram.com/Rabbit-DuckIllusion.html>, (pristupljeno 15.08.2023.).