Metaspiritualna umjetnost u Hrvatskoj u drugoj polovini 20. stoljeća

Elezović, Nadežda

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:514040

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

Image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Nadežda Elezović

METASPIRITUALNA UMJETNOST U HRVATSKOJ U DRUGOJ POLOVINI 20. STOLJEĆA

Doktorski rad

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Nadežda Elezović

METASPIRITUALNA UMJETNOST U HRVATSKOJ U DRUGOJ POLOVINI 20. STOLJEĆA

Doktorski rad

Mentorica

Izv. prof. dr. sc. Nataša Lah

Komentor

Prof. dr. sc. Vinko Srhoj

Zadar, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Nadežda Elezović

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Nataša Lah

Komentor: prof. dr.sc. Vinko Srhoj

Datum obrane: 19. prosinca 2022.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: humanističke znanosti, povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Metaspiritualna umjetnost u Hrvatskoj u drugoj polovini 20.stoljeća

UDK oznaka: 7.04(497.5)“19“

Broj stranica: 342

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 10/0/1

Broj bilježaka: 660

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 458

Broj priloga: 2

Jezik rada: Hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr.sc. Dalibor Prančević, predsjednik
2. prof. dr. sc. Žarko Paić, član
3. prof. dr. sc. Vinko Srhoj, član

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr.sc. Dalibor Prančević, predsjednik
2. prof. dr. sc. Žarko Paić, član
3. prof. dr. sc. Vinko Srhoj, član

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Nadežda Elezović

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Associate Professor Nataša Lah, PhD

Co-mentor: Professor Vinko Srhoj, PhD

Date of the defence: December 19th 2022

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, History of Art

II. Doctoral dissertation

Title: Meta-Spiritual Art in Croatia in the Second Half of the 20th Century

UDC mark: 7.04(497.5)“19“

Number of pages: 342

Number of pictures/graphical representations/tables: 10/0/1

Number of notes: 660

Number of used bibliographic units and sources: 458

Number of appendices: 2

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Dalibor Prančević, PhD, chair ,
2. Professor Vinko Srhoj, PhD, member
3. Professor Žarko Paić, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Dalibor Prančević, PhD, chair ,
2. Professor Vinko Srhoj, PhD, member
3. Professor Žarko Paić, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Nadežda Elezović,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Metaspiritualna umjetnost u Hrvatskoj u drugoj polovini 20. stoljeća** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 29. siječnja 2022.

Zahvala

Zahvaljujem se mentorici dr. sc. Nataši Lah na ukazanom povjerenju i iznimnoj podršci u radu, na dragocjenim savjetima, prenošenju znanja, etičkih vrijednosti i kvaliteta znanstvene izvrsnosti. Na podršci u realizaciji doktorskog istraživanja također se zahvaljujem komentoru dr. sc. Vinku Srhoju.

Profesoru dr. sc. Mišku Šuvakoviću zahvaljujem na ustupljenim arhivskim materijalima i literaturi, napose na teorijskom doprinosu u doticaju s temom, koji je bio polazište ovog istraživanja.

Riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti, kolegicama i djelatnicima Muzeja, zahvaljujem na ustupanju digitalnih fotografija muzejskih akvizicija za potrebe objavljivanja u disertaciji. Također, na pomoći u prikupljanju izvora; muzejskog arhivskog materijala, hemerotečne, kataloške i ostale bibliotečne građe u poveznici s temom. Umjetniku Mirku Zrinšćaku zahvaljujem na pojašnjenjima i ustupljenim fotografijama.

Hvala prevoditeljici Mariji Kostović na lektorskim poslovima i savjetima te na prijateljskoj podršci.

Zahvaljujem se prijateljima i svim članovima moje obitelji. Posebno hvala Marku i Grigoru

SADRŽAJ

PREDGOVOR

OD SAKRALNOG I RELIGIJSKOG PREMA SPIRITUALNOM

UVOD…….1

I. POLAZIŠNE PRETPOSTAVKE ZNANSTVENOG ISTRAŽIVANJA……..……...….2

I.1. Struktura doktorske disertacije i očekivani doprinosi znanstvenog istraživanja……..4

I.2. Definiranje temeljnih pojmova..……...……...…8

I.3. Ciljevi, hipoteze i metodologija znanstvenog istraživanja……..…….....13

I.4. Pretpostavke istraživanja teorijske platforme……..15

I.4.a. Prikupljanje i sistematizacija građe…….....15

I.4.b. Definiranje teorijske platforme…….……....16

I.5. Pretpostavke istraživanja studija slučajeva……..……18

I.6. Determinacija ključnih pojmova u recentnim istraživanjima drugih znanstvenih polja i područja……..……...…..18

II. POVIJEST ISTRAŽIVANJA……...….22

II.1. Kontekst spiritualnog u modernom apstraktnom slikarstvu…….…….22

1.1. Začeci istraživanja 1960-ih…….22

1.2. Istraživanja 1980-ih ……...26

II.2. Analiza interdisciplinarnih znanstvenih pristupa……..……30

II.3. Okvir istraživanja u hrvatskoj teoriji umjetnosti, teorijama umjetnika i umjetničkim praksama……...37

3.1. Doprinos Vladimira Dodiga Trokuta……...……...40

3.2. Doprinos Željka Kipkea……..……44

II.4. Izvori vezani uz konceptualne i neokonceptualne umjetničke i teorijske prakse u istraživanjima domaćih i međunarodnih istraživača……....……46

4.1. Strategije iskaza metaspiritualnosti: zen i vizualna umjetnosti, mistički konceptualizam, transcendentalni konceptualizam, umjetnost nevizualnih fenomena, dematerijalizacija umjetničkog objekta……...……47

III. RAZRADA ISTRAŽIVANJA METASPIRITUALNE PRAKSE: DISTINKCIJE STILSKOG IZRAZA, TEORIJSKIH ŠKOLA ILI POKRETA NA PROSTORIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE……..55

III.1. Metaspiritualnost u teorijskim istraživanjima: časopisi iz 80-ih na području bivše Države……..….56

1.1. *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost* Istoka……..57

I.2. Časopis *Mentalni prostor 3* (1986.) / Zajednica za istraživanje prostora……58

1.2.a. Teorija prelaženja formalizma Miška Šuvakovića……..60

1.3. Časopis *Mentalni prostor 4* (1987.), Zajednica za istraživanje prostora……73

1.4. Časopis *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990……87

IV. RECEPCIJA SPIRITUALNOG U APSTRAKTNOJ UMJETNOSTI U HRVATSKOJ POVIJESTI I TEORIJI UMJETNOSTI ……97

IV. 1. Prva sustavna istraživanja apstraktne umjetnosti……....99

1.1. Rudi Supek, dijalektika materijalizma i spiritualizma u modernom apstraktnom slikarstvu, likovna kritika 1950-ih…….....99

1.2. Studije Božidara Gagre i Igora Zidića o apstraktnoj umjetnosti – *Život umjetnosti*, broj 7/8 iz 1968. godine……106

IV.2. Studije Zdenka Rusa i Ješe Denegrija o apstraktnoj umjetnosti u Hrvatskoj, 1985……112

IV.3. Zdenko Rus, kontekst „metafizičkog“ na studiji slikarstva ranog Šime Perića…….115

IV.4. Grupa Gorgona, aspekti spiritualnog ……118

4.1. Formiranje svjetonazora grupe u kontekstu europskog raspoloženja 1960-ih i probuđenog interesa za orijentalnu filozofiju……...…118

4.2. Spiritualni karakter slikarstva……...124

4.3. Spiritualno i metafizičko određenje Kniferovih meandara……....129

V. POSTULIRANJE TEORIJSKE PLATFORME METASPIRITUALNOSTI……134

V.1. Eks-centrična pozicija spiritualne umjetnosti u materijalističkim, analitičkim i formalističkim teorijama umjetnosti modernizma……..……135

V.2. Estetika spiritualne umjetnosti u kontekstu studija kultura i antropološko tumačenje Georgesa Didi–Hubermana……...…….144

V.3. Spiritualni aspekti estetike Waltera Benjamina……..149

3.1. Cjelovitost „metafizičke forme“……...……149
3.2. Temporalna odrednica simbola……..…151
3.3. Ritualna funkcija umjetnosti……154
3.4. Modernističko odbacivanja aure i rituala……158
3.5. Postmoderna meta-auratska neo-ritualnost metaspiritualne umjetnosti……161
V.4. Spiritualni karakter estetike cjelovitog iskustva Georgesa Bataillea i metaspiritualno stupnjevane stvarnosti Jeana Baudrillarda……...…163
4.1. Georges Bataille: cjelovitost iskustva……...163
4.2. Jean Baudrillard: raslojavanje cjeline……...168
V.5. Metaspiritualno u estetici postmoderne teorije umjetnosti……..172
5.1. Arthur Coleman Danto i Boris Groys*:* teorijski aspekti nevidljivog u predočenom „svijetu umjetnosti“ i njegovoj hiperproduktivnosti……....172
5.2. Rosalind Krauss: sraz formalnog i spiritualnog u modernoj umjetnosti……..177
5.3. Postmoderno stanje: od metanaracije prema mikronaraciji metaspiritualnosti ...182
VI. STUDIJE SLUČAJA……...…188
VI.1. MIRKO ZRINŠĆAK……...190
1.1.Kritička recepcija Zrinšćakova opusa……193
1.1.a. Uloga mjesta……..194
1.1.b. Uloga vremena……..200
1.1.c. Uloga nedohvatnog……207
1.2. Strukturiranje forme, priroda materijala, izvođenje odsutnosti……213
1.2.a. Sublimne forme……..214
1.2.b. Transcendentalne forme……...…..…217
1.2.c. Metaauratsko svojstvo procedure izvođenja umjetnine……..222
1.2.d. Uvođenje organskog (kao) *ready-madea*……228
1.2.e. Neoritualni aspekti izvođenja ……..….232
VI.2. BORIS DEMUR……...239
2.1. Predspiralna umjetnost……..243
2.2. Intrinzično, čulno i subjektivno težište motiva spirale……..……247
2.3. Retorika arhetipskog ……250
2.4. Autoidentifikacija spiritualnog u teoriji umjetnika……...……253

2.4.a. Postupak identifikacije i samoidentifikacije posredstvom znaka spirale / prijenos motiva iz fenomenološkog svijeta na mentalni i izvedbeni plan……256
2.5. Metafizička kontekstualizacija znaka spirale ……...258
2.5.a. Formalna organizacija slike, izvedenice motiva, simboli križa i *yina* i *yanga*……...……259
2.6. Sublimne forme, ambijenti, rad s materijalima nepostojane prirode…….262
2.7. Kozmološki sistem i njegova simbolička implementacija u djelo (Spirala kao hologramska slika spiralne umjetnosti)……265
2.8. Neoritualni i metaauratski aspekti izvođenja……..……..267
VII. ZAKLJUČAK……271
SAŽETAK…… ……..320
SUMMARY……..……..321
LITERATURA I DRUGI KORIŠTENI IZVORI……284
PRILOG 1 – POJMOVNIK…….324
PRILOG 2 – POPIS TABLICA, KORIŠTENIH FOTOGRAFIJA I SLIKOVNOG MATERIJALA.....340
KRATKI ŽIVOTOPIS……...…….342

PREDGOVOR
OD SAKRALNOG I RELIGIJSKOG PREMA SPIRITUALNOM

Umjetnost je oduvijek bila povezana s religijskim temama, od religijske simbolike prapovijesnih kultura, preko religijske antičke umjetnosti, prikaza rimskih i orijentalnih kultova Rimskog Carstva, dok je pojava kršćanstva u tom kontekstu preoblikovala europsku kulturu u cjelini. Posebno je sakralna kršćanska umjetnost od svoje pojave pa sve do 19. stoljeća obilježila značajan period povijesti zapadne umjetnosti. S pojavom modernizma situacija se mijenja. Moderna umjetnost, u težnji za autonomijom, raskida s dugom tradicijom sakralne umjetnosti, pri čemu su se umjetnici modernizma distancirali od religijskih tema. Međutim, u dijelu avangardne umjetnosti, posebice u dijelu modernog apstraktnog slikarstva, raskid s tradicijom religijskog nije označio i raskid s duhovnim aspektom umjetnosti, što se apostrofira uvođenjem sintagme „spiritualno u umjetnosti“. S pojavom avangardi, u teorijskoj terminologiji pojam spiritualnog i duhovnog nametnuo se povijesnoj tradiciji religijskog, koja u kontekstu rasprave o modernoj umjetnosti iščezava. Posebice se taj pomak očituje u djelima paradigmatskih nositelja modernog apstraktnog slikarstva, Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana i Kazimira Maljeviča. To se potvrđuje u teorijama tih umjetnika i njihovom zastupanju novog vizualnog jezika slike, vezanog na učenja o duhovnom razvoju čovjeka sinkretističkih i heterodoksnih religijskih pokreta i sistema vjerovanja. Diljem Europe i Rusije ti su se pokreti afirmirali sredinom i krajem 19. stoljeća. Danas je u znanstvenoj literaturi opće prihvaćen stav o direktnom utjecaju učenja tih pokreta, posebice teozofije osnivačice pokreta Helene Petrovne Blavatsky i njezine nasljednice Annie Besant. Uz njih, značajan su utjecaj imala i djela pojedinih književnika koji su pronosila ideje misticizma, poput Édouarda Schuréa, Eliphasa Lévia i Joséphina Péladana. Uz to, posebno aktualnim postalo je učenje sistema antropozofije Rudolpha Steinera i srodnih mu, mističnih sustava učenja. Iz navedenih izvora formirao se jedan ogranak modernog apstraktnog slikarstva, posebice organske apstrakcije Vasilija Kandinskog, neoplasticizma Pieta Mondriana, te suprematizma Kazimira Maljeviča.

Dakle, moderna se umjetnost emancipirala od religijskih narativa, kao i ikonografske zadatosti sakralne umjetnosti, međutim, nije se odrekla zastupanja duhovnosti, kao ni metafizičkih i transcendentalnih koncepata. Takvi su se interesi umjetnika s područja duhovnosti, ali izvan organiziranih religija, intenzivirali u distinktivnim konceptima spiritualne umjetnosti

postavangarde i postmodernizma, što se podudarilo s diversifikacijom istraživanja i transformacijom znanstvenog diskursa, doprinijevši pojavi kulturološki orijentiranih estetika.

Sukladno navedenom, temeljni je poticaj za znanstveno istraživanje teme metaspiritualne umjetnosti druge polovine 20. stoljeća proizašao iz zapažanja da su određena umjetnička djela, ciklusi pa i opusi domaćih umjetnika povezati s temom. Ali, nedovoljna istraženost teme onemogućila je jasniji uvid i teorijsko utemeljenje takvih djela u kontekstu metaspiritualnosti. U hrvatskoj povijesti umjetnosti predmet nije sustavno istraživan, pa su polazište znanstvenom istraživanju bile opsežne studije koje svjedoče o postojanju takvih (i tako tumačenih) slučajeva u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Posebno značajnu potporu postuliranju teme ove disertacije pružaju studije slučaja u autorstvu značajnog broja domaćih povjesničara i teoretičara umjetnosti, kojima se pojam spiritualnog dovodi u kontekst pojedinih umjetničkih praksi u nacionalnoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća. Riječ je o studijama u kojima se spiritualnost neujednačeno tumači, što onemogućava preciznije sagledavanje ovog važnog, ali nedovoljno istraženog fenomena u umjetnosti.
S druge strane, u današnje vrijeme multikulturalnosti, kada se umjetnost odigrava u sprezi sa sferom kulture, a područje filmske produkcije, industrije zabave, izdavaštva, mode, povezuje s parametrima globalne popularizacije tema s područja duhovnosti, interes međunarodnih znanstvenika za istraživanje pojava povezanih s temom spiritualnosti i (meta)spiritualnog u umjetnosti raste.

UVOD

Doktorska disertacija na temu metaspiritualne umjetnosti u Hrvatskoj obuhvaća istraživanje teorijske platforme metaspiritualne umjetnosti, a uz to i njezinu primjenu na konkretne studije slučajeva u hrvatskoj umjetnosti. U disertaciji se istražuje primjena pojma spiritualnog u umjetnosti, odnosno njegova rekontekstualizacija u postavangardi i postmodernizmu, s naglaskom na hrvatsku umjetničku produkciju druge polovine 20. stoljeća.[1]

Za razumijevanje pojave spiritualnog/metaspiritualnog u umjetnosti 20. stoljeća značajno je istaknuti njezin rubni status u odnosu na dominantne tendencije u umjetnosti modernizma i postmodernizma u kojima se pojavljuje. U logocentričnom dvadesetom stoljeću se tradicija sakralnog, mističnog ili mitskog dugo smatrala zaostatkom prošlog, pa tema spiritualnosti teorijsku aparaturu za artikulaciju nepredočivih fenomena svoje pojavnosti ne nalazi u periodu dominacije materijalističkih, analitičkih, dekonstrukcijskih i formalističkih teorijskih pristupa. Izraženija aktualizacija teme spiritualne umjetnosti u povijesti i teoriji umjetnosti prisutna je tek od šezdesetih godina, u vrijeme kada je modernistički kontekst interdisciplinarnosti smijenila transdisciplinarnost i teorija kultura. Tijekom 80-ih godina prošlog stoljeća u umjetničkim praksama, izložbenoj djelatnosti i fragmentarno u teoriji umjetnosti, interes za spiritualne aspekte u vizualnoj umjetnosti je intenziviran. Kulturološki orijentirane studije, te strukturalističke i naročito poststrukturalističke teorije, ponudile su teorijsku aparaturu za

[1] Ranije istraživanje teme ove disertacije rezultiralo je s tri objavljena znanstvena rada u časopisima i zbornicima radova s međunarodnih znanstvenih skupova, odnosno:

1.) Elezović, N., „Concept and Representation of the Invisible in 20th-Century Art - Some Examples", u N. Lah, M. Šuvaković, N. Miščević (ur.), *Lik slike / Imaging the image, Zbornik radova s područja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2019., 111–119.
2.) Elezović, N., „Spiritual in Contemporary Art of Southeastern Europe: Marina Abramović, Tomislav Ćurković, Marko Pogačnik, Damir Stojnić, Vladimir Dodig Trokut, Igor Zlobec", u Nemanja Radulović, Karolina Maria Hess (ur.), *Studies on Western Esotericism in Central and Eastern Europe,* Szeged, JATEPress, 2019.
3.) Elezović, N., „Sacred in Modern Abstract Art", u Marina Vicelja-Matijašić (ur.), *IKON: Časopis za ikonografske studije* (Ikonoklazam i ikonofilija), br. 11, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2018., 153–162.

verifikaciju nevizualnih aspekata umjetničkih djela čime je omogućeno postuliranje pojave spiritualnosti u umjetnosti.

Osnovni preduvjet za determinaciju pojma spiritualnog u modernoj i njegovu rekontekstualizaciju u postmodernoj umjetnosti ostvaren je prihvaćanjem teorije umjetnika kao ravnopravnog dijela teorije umjetnosti, kada su autorefleksivna očitovanja umjetnika omogućila verifikaciju pojave. Posebice iz razloga što spiritualni aspekti uglavnom nisu najznačajnije odlike umjetničkih djela iz kojih proizlaze, isprepliću se s drugim problemima u umjetnosti ili se otkrivaju u kontekstualnim značajkama i izvanslikovnim (izvanpredmetnim) aspektima djela, pa se spiritualnost najčešće potvrđuje autoreferentnim iskazom umjetnika spram svoje umjetničke orijentacije. Drugim riječima, pripadnost djela metaspiritualnoj umjetnosti iz razloga kompleksnosti slojeva umjetničke produkcije nije uvijek moguće precizno odrediti bez očitovanja umjetnika prema svojim umjetničkim preferencijama. Iz navedenog proizlazi nemogućnost artikulacije pojave uobičajenim metodama analize tradicionalne povijesti umjetnosti, dok se transdisciplinarni pristup u povezivanju raznorodne teorijske podloge, značajne za razumijevanje ovog fenomena, pokazuje optimalnijim.

I. POLAZIŠNE PRETPOSTAVKE ZNANSTVENOG ISTRAŽIVANJA

Zanimanje međunarodnih znanstvenika za istraživanje teme disertacije danas u svijetu sve više raste o čemu svjedoči znanstvena produktivnost; povećanje broja znanstvenih radova, znanstvenih simpozija, pa i međunarodnih studijskih izložbi organiziranih oko problema koji uključuju koncept spiritualnog u umjetnosti. Iako je raspon istraživačkih interesa povezanih s predmetom našeg istraživanja danas izrazito širok, tema se u nesustavno i raštrkano istražuje te neujednačeno tumači, a njome se često bave istraživači izvan znanstvenog polja povijesti i znanosti o umjetnosti. Iz svega navedenog, razlozi znanstvenog istraživanja teme disertacije počivaju na:

1. prikupljanju, istraživanju i metodološkom usustavljivanju znanstvenih izvora u interdisciplinarnom korpusu svjetske literature
2. prikupljanju, istraživanju i metodološkom usustavljivanju dostupnih izvora u literaturi hrvatskih autora i na temelju arhivske građe

3. prilagodbi dostupne građe metodologiji povijesti i teorije umjetnosti s ciljem izvođenja znanstveno relevantnih zaključaka.

Interes međunarodnih znanstvenika za istraživanje teme (meta)spiritualnog u umjetnosti intenziviran je unatrag četiri desetljeća. Ranije studije, realizirane u dva vala istraživanja, u prvom, sredinom 60-ih i početkom 70-ih, i naročito u drugom, tijekom 80-ih godina prošlog stoljeća, potaknule su šire kontekstualno razmatranje onog dijela zapadne umjetnosti koji pripada korpusu (meta)spiritualne umjetnosti. Iako su istraživanja iz sredine osamdesetih proširila mogućnosti tumačenja spiritualnih tendencija u umjetnosti, fokusom su primarno bila usmjerena na verifikaciju spiritualnog u modernom apstraktnom slikarstvu. Za razliku od spiritualne umjetnosti, tema metaspiritualne umjetnosti manje je istražena.

U hrvatskoj povijesti umjetnosti tema (meta)spiritualne umjetnosti do sada nije zasebno istraživana. Pojave u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća koje su obuhvaćane disertacijom uglavnom se nisu tumačile u kontekstu metaspiritualnosti, već u širem zahvaćanju i uglavnom u okviru studija slučajeva. Slijedom toga, u disertaciji se nastoji ukazati na postojeće znanstvene studije u hrvatskoj povijesti umjetnosti koje govore u prilog tezi postojanja metaspiritualnih umjetničkih praksi, kako bi se na temelju doprinosa hrvatske povijesti umjetnosti, i uz postojeća teorijska uporišta, uspostavio okvir za istraživanje teme u nacionalnom umjetničkom korpusu.

Znanstveno istraživanje disertacije temelji se na povezivanju znanstvenih izvora u svjetskoj i hrvatskoj literaturi, ali i na prilagodbi interdisciplinarne problematike metaspiritualne umjetnosti znanstvenoj metodologiji povijesti i teorije suvremene umjetnosti. Utoliko istraživanje hrvatske umjetničke scene usmjeravaju postojeća teorijska istraživanja fenomena (meta)spiritualnog u umjetnosti, kao i istraživanja umjetničkih praksi šireg zapadnog kruga koja se u literaturi povezuju s temom spiritualnosti u postmodernoj umjetnosti. Istraživanje je pokušaj usustavljivanja različitih pregleda i dosadašnjih spoznaja teme u povijesti i teoriji suvremene, napose hrvatske postmoderne umjetnosti.

I.1. Struktura doktorske disertacije i očekivani doprinosi znanstvenog istraživanja

Struktura disertacije održava primjenu metodologije znanstvenog istraživanja te je prema istraživanjima dvije razine problema podijeljena na dvije cjeline. U prvom dijelu se sumiraju istraživanja teorijske platforme za obradu teme, dok drugi dio disertacije obuhvaća primjenu teorijskog interpretativnog okvira na istraživanja konkretnih djela/ciklusa/opusa u umjetničkom radu Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura. Disertacija s uvodom i zaključkom ukupno obuhvaća sedam poglavlja.

Prvo poglavlje disertacije donosi pregled dosadašnjih istraživanja teme (meta)spiritualnog u umjetnosti 20. stoljeća, od uspostave termina spiritualnosti u okviru teorija umjetnika modernog apstraktnog slikarstva, preko začetaka istraživanja teme tijekom 60-ih, pa sve do šireg i intenzivnijeg zahvaćanja teme međunarodnih znanstvenika tijekom 80-ih. Upućuje se na relevantne izvore u obradi teme, kao i na povijesno-društveni kontekst modernog znanstvenog racionalizma koji je početkom i sredinom 20. stoljeća usmjeravao dinamiku znanstvenih istraživanja i utjecao na neujednačenost recepcije teme. Nasuprot prevladavajućem stavu povjesničara i teoretičara umjetnosti o regresivnoj pojavi u umjetnosti, odnosno o antimodernističkom utemeljenju spiritualne umjetnosti, komparativno se navode suprotstavljeni stavovi povjesničara umjetnosti poput Sixtena Ringboma, Rose-Carol Washton i Mauricea Tuchmana, zastupnika afirmativnih teza o doprinosu mističnih i ezoteričnih učenja na razvoj zapadne vizualne umjetnosti. O povećanom intenzitetu znanstvenih istraživanja tijekom 80-ih svjedoče studije, objavljene u izložbenom katalogu *The spiritual in Art/Abstract painting 1890 – 1985* (Tuchman, 1986.) i u časopisu *Art Journal* br. 46. iz 1987. godine. U cilju diferenciranja znanstvenih istraživanja poglavljem se nastoji ukazati na internacionalnu institucionalizaciju i uspostavu zasebnog znanstvenog područja za interdisciplinarna istraživanja tema iz oblasti zapadnog ezoterizma, s doprinosom u poticanju daljnjih istraživanja problema bliskih predmetu istraživanja disertacije.

U cilju pregleda dosadašnjih istraživanja teme u nacionalnoj povijesti umjetnosti poglavlje obuhvaća studije eminentnih povjesničara umjetnosti, poput Zdenka Rusa, Marijana Susovskog, Želimira Koščevića, Nene Dimitrijević i Ješe Denegrija, s naglaskom na one studije slučajeva u kojima se aspekt spiritualnosti u umjetnosti pokazuje razvidnim u umjetničkoj

praksi i djelima umjetnika Mile Kumbatović, grupe Gorgona, Vladimira Dodiga Trokuta, Željka Kipkea, te Borisa Demura i Mirka Zrinšćaka.

U drugom poglavlju se fokus istraživanja usmjerava na teorijsku aktivnost vezanu uz artikulaciju (meta)spiritualne umjetnosti na području zemalja bivše države kako bi se istražilo u kojoj mjeri ove studije mogu pružiti utemeljenje za determinaciju pojma metaspiritualno. Poglavlje obuhvaća studije okupljene u publikacijama *Mentalni prostor 3* (1986.) i *Mentalni prostor 4* (1987.), te prijevode eseja međunarodnih istraživača koji su publicirani u novosadskom časopisu za književnost i teoriju *Polja* (br. 377/378, 1990.), a ukazuju na pojavu šireg međunarodnog interesa za cjelovitije istraživanje teme sredinom osamdesetih, koja se paralelno javila i u radu znanstvenika s područja bivše države. Radi se ujedno o velikom utjecaju teorije na umjetnost, te o snažnom interdisciplinarnom povezivanju mitskog i religijskog, znanosti i filozofije, koliko na području teorije umjetnosti, toliko i u umjetničkoj produkciji. Posebno se kao preduvjet za daljnju artikulaciju metaspiritualne umjetnosti razmatra model analize spiritualnih tendencija u umjetnosti koji je razvio teoretičar Miško Šuvaković (*Mentalni prostor* 3, 1986.). Spomenuti model obuhvaća klasifikaciju podvrsta spiritualnosti u umjetnosti prošlog stoljeća, a proizašao je iz studije utjecaja simboličkih modela istoka na formiranje dijela zapadne umjetnosti navedenog perioda. S tim u vezi izdvaja se stav prema kojem je (meta)spiritualnu umjetnost, odnosno individualna umjetnička opredjeljenja k mističnim i simboličnim sistemima filozofsko-religijskih tradicija, moguće utvrditi iz autorefleksivnih očitovanja umjetnika spram svojih umjetničkih opredjeljenja.

Cilj trećeg poglavlja je iz ukupne recepcije spiritualne umjetnosti u hrvatskoj povijesti umjetnosti, s naglaskom na apstraktni slikarski izraz, izlučiti one autorske pristupe u interpretaciji fenomena što se vežu uz artikulaciju pojma spiritualnog u umjetnosti. Studije povjesničara umjetnosti Božidara Gagre i Igora Zidića, objavljene u znanstvenom časopisu *Život umjetnosti* iz 1968. godine (broj 7/8) pripadaju korpusu najranijih studija o apstraktnoj umjetnosti u nas, a posredno upućuju na prihvaćanje teza o utjecaju teozofije i misticizma na formiranje dijela modernog apstraktnog slikarstva, napose slikarstva Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana, Kazimira Maljeviča, te dijela umjetnika škole Bauhaus.

Poglavlje započinje polemičkom raspravom Rudija Supeka („Konfuzija oko astratizma“, 1953.) s umjetnicima grupe EXAT '51 pri čemu Supek, naglašavajući dijalektičku prirodu modernog apstraktnog slikarstva, s jedne strane „pragmatični funkcionalizam“, a s druge „idealistički subjektivizam“, u javni diskurs uvodi pojam „spiritualizam“ i veža ga uz tekovine historijskih avangardi. Iako to nije bila primarna Supekova intencija, danas se teorijski diskurs Supeka iz ranih pedesetih godina (1953.) s pravom može smatrati među ranijim teorijskim očitovanjima o spiritualnom u modernom apstraktnom slikarstvu ne samo kod nas, nego uopće.
Poglavlje zaključuju analize teorijskih rasprava povjesničara i teoretičara umjetnosti Nene Dimitrijević, Zdenka Rusa, Marijana Susovskog i Ješe Denegrija u kojima se pojam spiritualnog veže uz formiranje umjetničkog svjetonazora neoavangardne i protokonceptualne grupe Gorgona (1959. – 1966.). Pojam spiritualno uz djelovanje grupe Gorgona u literaturi se veže uz kontekst europske intelektualne tradicije šezdesetih i probuđenog interesa za orijentalnu filozofiju, naročito filozofiju zen-budizma, koji je tijekom 60-ih omogućio uvođenje novih koncepata i proširivanje dotadašnjih granica umjetničkog područja. U slučaju skupine Gorgona riječ je o zastupanju koncepta praznine, apsurda i monotonije kao estetskih kategorija, te umjetnosti misaone aktivnosti, umjetnosti minimalnog zbivanja, minimalizaciji deskriptivnih aktivnosti kao potrage za iskazom suštine u kontekstu umjetnosti. Komparacijom gore navedenih studija s recentnim teorijskim istraživanjima teoretičara Nataše Lah i Žarka Paića, provedenima na analizi slikarstva Julije Knifera, pokazuje se kako se u novije vrijeme u recentnoj domaćoj teorijskoj literaturi istaknula potreba za redeterminacijom pojma spiritualnog u umjetnosti i njegovom rekontekstualizacijom, te za iznalaženjem znanstvene metode potrebne za verifikaciju pojave, što govori u prilog potrebi sustavnijeg istraživanja teme u domaćim okvirima.

Četvrto poglavlje posvećeno je postuliranju teorijske platforme metaspiritualne umjetnosti u cilju daljnje obrade teme, a obuhvaća doprinose teorije umjetnosti u 20. stoljeću definiranju metaspiritualnih umjetničkih praksi. Obrazlaže se rubni status teme spiritualnosti u okviru materijalistički orijentiranih teorija i logocentrične analitičke estetike 20. stoljeća, potom i aktualizacija pozicije spiritualne umjetnosti u estetičkim teorijama kulture koje su ikonografiju nevidljivog spiritualne umjetnosti afirmirale kao kulturalni aspekt estetike. Ukazuje se na razlike povijesnih avangardi i neovanagardističkog tretmana spiritualnosti kod Petera Bürgera.

Dok je izvođenje spiritualnog u modernoj umjetnosti, s obzirom na determinaciju, recepciju i teorijsku uspostavu legitimiteta spiritualnog, dugo bilo prekriveno predominantnim čitanjima formalističke teorije umjetnosti, metaspiritualno je transdisciplinarnim kretanjem stvorilo nužne uvjete za verifikaciju svojih praksi nakon razdoblja modernizma. Teorijsko postuliranje metaspiritualnosti oslanja se na uporišta onog smjera teorijskog mišljenja koje se veže uz antropološku tradiciju Abyja Warburga.

Za razumijevanje modernog pojma spiritualnosti, kao i postmoderne metaspiritualnosti, ključnim se pokazuje doprinos Waltera Benjamina kao začetnika promjene paradigme u kontekstu najave transformacija u analizi umjetnosti uključivanjem teorija kulture. U poglavlju se artikuliraju spiritualni aspekti estetike Waltera Benjamina, ideja „cjelovitosti“ u teoriji Georgesa Bataillea, „stupnjevanja stvarnosti“ kod Jeana Baudrillarda, te posebice afirmacija teorijskih pojmova „aure umjetničkog djela“ i „ritualne funkcije umjetnosti“, koje Benjamin razvija u eseju „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“ (1936.). Navedeni pojmovi reafirmirani su u teorijama postmodernizma i pokazuju se ključnima za razumijevanje pojedinih strategija metaspiritualnih umjetničkih praksi, naročito jer omogućavaju pristup repertoaru „nevidljivog“. Stoga se u disertaciji iz njih, kao svojevrsne novotvorbe, uvode pojmovi „metaauratska umjetnost“ i „neoritualna funkcija djela“, kojim se određuju strategije metaspiritualne umjetničke prakse s iskazanim interesom za mitsko, ritualno, nagonsko, antropološko, etnološko, prapovijesno i arhetipsko. Pojmovi „metaauratska umjetnost“ i „neoritualna funkcija djela“ primjenjuju se u analizi metaspiritualnosti na studijama slučajeva Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura, u drugom dijelu disertacije.

Poglavlje zaključuje teorijska cjelina o statusu i tumačenju metaspiritualnosti u postmodernim teorijama Artura Dantoa i Rosalinde Krauss, pri čemu se metaspiritualno čita u kontekstu „postmodernog stanja“ i okviru „mikronaracije“.

Postulirana teorijska platforma metaspiritualnosti iz prvog dijela disertacije primjenjuje se u analizi umjetničke produkcije suvremenih hrvatskih umjetnika Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura, u kojima se javlja snažna tendencija prema ritualno-kontemplativnoj praksi izvedbe i uspostavi spiritualno-kontemplativne razine djela. Studije metaspiritualnih praksi navedenih slučajeva razmatraju se zasebno, u dva potpoglavlja petog poglavlja. U fokusu istraživanja je stvaralaštvo kasnijeg Borisa Demura, razdoblje tematiziranja znaka spirale od 1983. godine pa

nadalje, te asemblažni, tekstualni i kiparski opus Mirka Zrinšćaka u cjelini. Izvođenje metaspiritualnosti u navedenim slučajevima ne temelji se na stilskim, već na kontekstualno-izvedbenim značajkama djela. Pritom se repetitivnost postupaka u procesu izvođenja umjetničkih djela dovodi u kontekst uvođenja neoritualnih i metaauratskih značajki djela, u oba slučaja.

Dok se u Zrinšćakovom radu ključnim uspostavlja repeticija i procesualna izvedba djela razvidna u postupcima traženja, nalaženja, recikliranja i dugotrajnog rada na obradi materijala, u Demurovoj spiralnoj umjetnosti očituje se kontemplativno obnavljanje uvijek jednog te istog odabranog motiva spirale i to u različitim medijima; od crteža, pokretima tijela, performansom, u autoreferentnoj teoriji i slikarski. Ritualne i repetitivne radnje u bavljenju materijalom ili motivom usmjeravaju umjetničku praksu Zrinšćaka i Demura prema intenciji procesa izvođenja auratskog efekta pri čemu se ritualna funkcija djela uspostavlja kao strategija usmjerena prema postizanju tog efekta.

Očekivani doprinos znanstvenog istraživanja disertacije odnosi se na sustavno povezivanje raznorodne interdisciplinarne građe u okviru metodologije znanstvenog istraživanja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti. S obzirom na dosadašnju neistraženost teme, značajan doprinos znanstvenog istraživanja disertacije označava izlučivanje, analiza i znanstveno utemeljenje hrvatske umjetničke scene na globalnoj karti metaspiritualnih praksi druge polovine 20.st.

U kontekstu diferencijacije metaspiritualnih od spiritualnih tradicijskih poveznica doprinos istraživanja teme označava uvođenje pojmovnih novotvorbi metaauratska i neoritualna umjetnost za strategije metaspiritualne umjetnosti, koje se izvode iz Benjaminovih teza i primjenjuju u artikulaciji metaspiritualne umjetničke prakse hrvatskih umjetnika Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura.

I.2. Definiranje temeljnih pojmova

Pojmovi poput spiritualno, metaspiritualno, mistično, ezoterično i okultizam nisu široko rasprostranjeni u okviru znanstvenih istraživanja u Hrvatskoj te se ne smatraju adekvatnim pojmovima u akademskom diskursu. Pozivajući se na brojne međunarodne znanstvene studije,

reference i dosadašnja istraživanja koja su ključna za izvođenje teme, navedeni termini se u disertaciji koriste onako kako su definirani u literaturi.
Pri strukturiranju teze doktorskog rada potrebno je na samom početku ukazati na distinkciju pojmova spiritualno/metaspiritualno, u cilju definiranja temeljnih pojmova disertacije kao preduvjeta za njihovu daljnju primjenu.

Pojam „spiritualan“ etimološki potječe od latinske riječi *spiritus* što znači dah (duh, disanje), a označava duh, dušu, duhovnost, odnosno kao onaj koji je „duhovni, duševni, nadahnut, netjelesni, nadosjetilni, nadzemaljski, božanski“.[2] Pojam „spiritualan“ također se izvodi iz novolatinskog *spiritualis,* (*spiritus*: dah, disanje ≃ *spirare*: disati) kao onaj koji je „prožet duhovnošću, oduhovljen, produhovljen, nadčulan; nadahnut, svet, vjerski, crkveni“.[3] Primjerice, u *Filozofskom rječniku* Nakladnog zavoda Matice hrvatske, pojam „spiritualno“ se etimološki veže uz novolatinski termin *spiritualis* i tumači kao „duhovan, netjelesan, koji se odnosi na duh, koji pripada duhu“.[4] U *Hrvatskoj enciklopediji* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža pojam „spiritualno/a/an“ nije definiran, iako se primjenjuje pri determinaciji drugih termina. Iz svega navedenog proizlazi da se u hrvatskom jeziku pojam spiritualan veže uz duhovno svojstvo koje je nematerijalnog i nadosjetilnog karaktera.

U povijest i teoriju umjetnosti pojam spiritualno uveden je posredstvom eseja Vasilija Kandinskog, naslovljenog *O duhovnom u umjetnosti (Über das Geistige in der Kunst / Concerning the Spiritual in Art)*[5] iz 1912., pri čemu se termin „spiritualno u umjetnosti“ koristi u poveznici s djelima moderne umjetnosti, naročito lirske apstrakcije, suprematizma i neoplasticizma, kada se, pozivajući se na teoriju umjetnika, nastoje istaknuti transcendentalna

---

[2] „Spiritualan“, u B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 1257.

[3] „Spritualan“, u *Hrvatski jezični portal*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search (pristupljeno 10. 1. 2020.).

[4] „Spiritualan“, u *Filozofski rječnik*, treće dopunjeno izdanje, Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989., 311.

[5] Esej Vasilija Kandinskog punog naziva „O duhovnom u umjetnosti : posebno u slikarstvu : s osam slika i deset originalnih drvoreza“ (*Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei: mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*), objavljen je u Münchenu, na njemačkom jeziku, u izdanju R. Piper & Co., 1912. godine. Izdanje je uključilo otisak osam slika i deset originalnih drvoreza.

i kontemplativna ishodišta modernog apstraktnog slikarstva, kao i spiritualna nadogradnja formalno-estetske organizacije slike.[6]

Pojam metaspiritualna umjetnost izvodi se iz termina spiritualna umjetnost, a u disertaciji se primjenjuje na način kako ga je u teoriji determinirao teoretičar Miško Šuvaković, kao naziv za:

> … simbolička, arhetipska, narativna i alegorijska umjetnička djela (slike, performanse, ambijente) postavangarde i postmodernizma, koja nastaju citiranjem, kolažiranjem, montažom i simulacijom tekstualnih i slikovnih tragova, poruka, zamisli i učenja spiritualnih (ezoteričnih, mističkih) tradicija zapada i istoka.[7]

Termin metaspiritualna umjetnost nije u širokoj upotrebi izvan teorijske literature Miška Šuvakovića, a češće se iz nedovoljne istraženosti teme kao istoznačnica u međunarodnim znanstvenim studijama primjenjuje sintagma spiritualno u postmodernoj/suvremenoj umjetnosti. U disertaciji se u cilju preciznije determinacije pojave i jasnije artikulacije problema koristi termin metaspiritualna umjetnost. Posebice, jer je pojam uveden u literaturu radi distinkcije pojmova spiritualno/metaspiritualno. Odnosno, kako bi se prefiksom *meta* u teoriji razgraničili umjetnički postupci postmodernizma i postavangarde od postupaka moderne umjetnosti, s obzirom na upliv „spiritualnih (ezoteričnih, mističkih) tradicija zapada i istoka“.[8]

---

[6] Uz progresivne avangardne ideje zapada, dio umjetnika modernog apstraktnog slikarstva izvor za formiranje apstraktnog vizualnog jezika pronašao je u učenjima o duhovnom razvoju čovjeka i o postojanju nematerijalne stvarnosti koju su u periodu kasnog devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća diljem Europe pronosili heterodoksni religijsko-filozofski pokreti i sustavi učenja, ponajprije pokret teozofije i antropozofije. Utjecaj tih ideja na genezu apstraktnog slikarstva razvidan je iz autereferencijalnih teorija umjetnika modernog apstraktnog slikarstva. Naročito su na umjetnike poput Vasilija Kandinskog i Pieta Mondriana utjecala učenja pokreta teozofije, osnivačice Helene P. Blavatsky i nastavljačice pokreta Annie Besant, te antropozofije Rudolpha Steinera, uz literaturu teozofa Charlesa Webstera Ledbeatera, autora tada utjecajnih djela *Mišljenje-forma* (1905.) i *Čovjek vidljivi i nevidljivi* (1903.).

[7] „Metaspiritualna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011.,436. Definicija metaspiritualne umjetnosti dana je još i u: M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghcnt, Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 69–370.

[8] Prema: „Metaspiritualna umjetnost“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 436.

Nadalje, s obzirom da, prema Šuvakoviću, za razliku od ranog modernizma, u doba kasnog modernizma i rane postmoderne „ne postoje direktni kontakti s izvornim duhovnim učenjima i mističkim doživljajem“, metaspiritualno umjetničko djelo je jedno „od drugostupanjskih (meta) interpretacija spiritualnog“.[9] Prefiks *meta* time upućuje da je riječ o drugostupanjskom razmatranju spiritualnosti, pa se metaspiritualno umjetničko djelo određuje kao reinterpretacija ili simulacija simbola, koncepata i fragmenata sustava učenja nekih od heterodoksnih religijskih ili filozofsko-religijskih sistema istoka i zapada.[10] Misli se na taoizam, daoizam, zen-budizam, tantru, gnosticizam, sufizam, hermetizam, alkemiju, kabalu, kršćanski misticizam, teozofiju, antropozofiju, yogu, New Age i ostale tradicijske ili nove sinkretističke sustave mističnih učenja.

Drugim riječima, pojam metaspiritualna umjetnost označava rekontekstualizaciju spiritualnog u umjetničkim praksama postavangarde i postmodernizma, a determinira „teorijske i praktične aspekte“ djela onih umjetnika postavangarde i postmodernizma koji „'spiritualnu tradiciju' (ezoteričnu, religijsku, okultnu, magijsku, mitsku) prepoznaju kao okvir svog rada“.[11]
Metaspiritualnu umjetnost definira „praktična i teorijska aktivnost“ umjetnika vezana uz strategije i operacije prijenosa „simboličkih, arhetipskih i kontemplativnih shema“[12] u područje zapadne suvremene kulture, pri čemu se istraživanja jezičnih, semiotičkih, strukturalnih i koncepata učenja, obreda i rituala preuzetih iz istočne i zapadne mistične tradicije u područje vizualne umjetnosti odvija u cilju kreiranja novih koncepata i strategija umjetničkog iskaza kao estetskih kategorija.
Za razliku od spiritualne umjetnosti koja se uglavnom veže uz teoriju umjetnika modernog apstraktnog slikarstva, metaspiritualnu umjetnost karakterizira pluralizam medijskih pristupa, umjetničkih koncepata, postupaka i procedura izvedbe, proizašlih iz individualnih usmjerenja umjetnika prema proširivanju područja umjetničkog djelovanja. I to na način prisvajanja,

---

[9] Ibid.

[10] Ukazujući pritom na transmisiju „iskustva spiritualnog“ u povijesti umjetnosti i kulture.

[11] Cit. prema: M. Šuvaković, „Metaspiritualnost“, u M. Šuvaković (ur.), *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990*, katalog izložbe, autor izložbe, uvodnog teksta i kataloga M. Šuvaković, ULUS 10.–27. travanj 1989., Beograd, Udruženje likovnih umetnika Srbije, 1989., 135.

[12] Ibid.

reinterpretacije i rekontekstualizacije ideja, simbola, koncepata, saznanja, uvida, spoznaja, tekstualnih predložaka ili vizualnih struktura čije je podrijetlo u nekim od duhovnih tradicija i sustava učenja istoka i zapada. Iz svega navedenog, Šuvaković u literaturu uvedi klasifikaciju pojma kojom se prema operacionalizaciji pristupa i strategiji izvedbe mogu definirati podvrste metaspiritualne umjetnosti. Time se pojam metaspiritualna umjetnost dovodi u vezu s terminima i idejama poput: transcendentalno u umjetnosti, sublimno, mit u umjetnosti, arhetip, telepatija i umjetnost, liječenje zemlje kao ritualni, ambijentalni i ekološki umjetnički rad, mandala u umjetnosti, kontemplacija u umjetnosti i drugo.[13]

Iz navedenog proizlazi da se razumijevanje spiritualnosti u povijesti vizualne kulture temelji na dominantnim megakulturnim paradigmama u vremenu svoje pojavnosti, iz čega proističu tri dominantne distinkcije: 1.) spiritualno predmoderne, 2.) spiritualno moderne i 3.) spiritualno postmoderne paradigme.

1. U predmodernoj paradigmi govorimo o religijskoj spiritualnosti i sakralnoj umjetnosti koja se temelji na ikonografskoj zadatosti u prikazivanju spiritualnosti koje je religijskog sadržaja i kao takvo je utemeljeno na ekstrinzičnom izvoru i tekstualnom predlošku.
2. Spiritualno moderne epohe javlja se u razdoblju modernizma i u potpunosti dekonstruira spiritualno predmoderne epohe. Reorganizacija sustava umjetnosti utjecala je i na programsko oslobođenje spiritualnosti od utemeljenja u religijskom kontekstu. Emancipatorskom pozicijom anulirana je podređenost formalnog i sadržajnog prikaza ikonografskoj zadatosti, kao i vanjskom autoritetu. Nadalje, dokinuta je akademizacija spiritualnosti pa djelo spiritualne umjetnosti više ne zastupa tradicijski, religijski ili mitski definirane narative. Ključna paradigmatska razlika desila se kada se s pojavom ranih avangardi uvodi sekularizacija spiritualnog. Na načela avangardnih umjetnika za sintezom umjetnosti i života, kao i na stav o društveno-transformacijskom potencijalu umjetnosti, te na invenciju pročišćene i visoko estetizirane slikarske forme utjecaj su dijelom imali postulati preuzeti iz spoznajnih filozofsko-religijskih sustava učenja, naročito uz učenja pokreta teozofije. Moderno apstraktno slikarstvo je uvođenjem

[13] Vidi: „Spiritualno u umjetnosti“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 671.

nepredmetnog prikazivanja duhovnih čuvstava, teorijama umjetnika te načelom interdisciplinarnosti, uspostavilo radikalnu distinkciju između duhovnog i religijskog, etablirajući u teoriju pojam „spiritualna umjetnost“. Zalažući se za neprikazivačku umjetnost, moderno apstraktno slikarstvo je uspostavilo temelje neprikazivačkom karakteru spiritualne umjetnosti.

3. Postavangardna, postmoderna, odnosno, paradigma postpovijesne kulture svoju je sklonost prema spiritualnom usmjerila na transcendentalna pitanja prikazivanja „odsutnog, nevidljivog i prividnog“.[14] Pojava kulturološki orijentiranih studija omogućila je proširivanje fokusa istraživanja teme, pa je diversifikacija znanstvenih istraživanja označila uključivanje saznanja iz područja studija kulture, psihoanalize, lingvistike, analitičke filozofije i drugih znanstvenih metodologija u područje povijesti umjetnosti, i uspostavu transdisciplinarnog metodološkog pristupa u istraživanju metaspiritualne umjetnosti.

Slijedom navedenog, a u kontekstu bavljenja temom spiritualnosti, predmodernoj umjetnosti pripisujemo obilježja sakralne spiritualnosti, modernoj autoreferencijalne spiritualnosti, a postmodernoj metaspiritualnosti. Pritom, metaspiritualna umjetnost zadržava aspekt intrinzične motiviranosti umjetnika prema tendencijama spiritualnosti, kao i autoreferencijalnost spiritualne umjetnosti, ali se od nje diferencira dekonstrukcijom interdisciplinarnosti u korist odabira pluralizma transdisciplinarnih izvora, proširivanjem odabira strategija reinterpretiranja duhovnih izvora, odmakom od društveno-utopističkog utemeljenja spiritualne umjetnosti te preusmjeravanjem modernističke težnje „izražavanja“ novim formama „istraživanja“ jezika spiritualnosti.

I.3. Ciljevi, hipoteze i metodologija znanstvenog istraživanja

Cilj disertacije je istražiti pojave metaspiritualne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti tijekom druge polovine 20. stoljeća, pri čemu se teorijski tema izvodi na osnovu djela umjetnika Borisa Demura i Mirka Zrinšćaka. S obzirom da tema do sada u Hrvatskoj nije bila sustavno

[14] Ibid.

istraživana, a djela umjetnika obuhvaćenih disertacijom do sada nisu promatrana u kontekstu teme, cilj istraživanja je usustavljivanje različitih pregleda i dosadašnjih spoznaja u povijesti i teoriji umjetnosti što bi moglo doprinijeti boljoj kontekstualizaciji hrvatske metaspiritualne umjetničke produkcije. Namjera je ukazati na dosadašnje tekstove povjesničara i teoretičara umjetnosti posredstvom kojih se, iako fragmentarno obuhvaćena, pojedinačna djela, ciklusi ili opusi domaćih umjetnika povezuju u okviru teme. Svrha znanstvenog istraživanja utoliko se temelji na povezivanju znanstvenih izvora u svjetskoj i hrvatskoj literaturi, kao i na potrebi prilagodbe interdisciplinarne mreže izvornika znanstvenoj metodologiji povijesti i teorije suvremene umjetnosti. Osim kasnog Borisa Demura, razdoblja tematiziranja znaka spirale od početaka osamdesetih, te kiparskog opusa Mirka Zrinšćaka, u disertaciji će se pokušati na osnovu teorijske platforme i broja umjetničkih opusa hrvatskih umjetnika konstatirati pojavu i manifestacije metaspiritualne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća. Odnosno, pokušat će se artikulirati pojave onih umjetničkih praksi u kojima, nasuprot dominantnoj umjetnosti, te posredstvom „simbola/znaka, arhetipa, alegorije, naracije“, nalazimo re/interpretaciju koncepata nekih od sistema filozofsko-religijskih sustava učenja istoka i zapada. Znanstvenim istraživanjem se metaspiritualne umjetničke prakse u Hrvatskoj nastoje priključiti praksama europske i američke vizualne umjetnosti istog razdoblja.

Polazišna hipoteza disertacije podrazumijeva postojanje značajnog broja pojava u hrvatskoj umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća koje se mogu povezati s metaspiritualnim praksama, ali se s obzirom na nedovoljnu istraženost teme nesustavno i neujednačeno tumače. Kako bi se pristupilo provjeri navedene temeljne pretpostavke, s obzirom na dosadašnju neistraženost teme, bilo je potrebno provesti opsežna istraživanja teorijske platforme metaspiritualne umjetnosti, naročito radi primjene na studijama slučajeva. Odnosno, istražiti dosadašnju primjenu pojma spiritualno u umjetnosti i njegovu rekontekstualizaciju u drugoj polovini 20. stoljeća, s naglaskom na hrvatsku povijest i teoriju umjetnosti. Iz polazišne hipoteze proizašle su ostale teze i definirani problemi koji se provjeravaju u disertaciji:

1. Hrvatski umjetnici Mirko Zrinšćak i kasniji Boris Demur artikulirali su metaspiritualne značajke svog umjetničkog izričaja kroz estetiku nevidljivog, interpretaciju arhetipskog, kontekstualizaciju kozmičkog i ritualni pristup u izvedbi umjetničkih djela.

2. Kiparski opus hrvatskog umjetnika Mirka Zrinšćaka u cjelini može se svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi, pri čemu se metaspiritualno izvodi iz postupaka repetitivnog, kontemplativnog i ritualnog rada u obradi materijala, kao i upotrebi arhetipskih oblika u kreiranju kiparske forme.
3. Ciklus posvećen tematiziranju motiva spirale hrvatskog umjetnika Borisa Demura se, prema odabiru i kontinuiranoj repeticiji arhetipskog motiva spirale, kao i narativnim referencijama njegove vizualne pojavnosti u teoriji umjetnika, može svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi.
4. Istraživanje metaspiritualnih umjetničkih praksi u Hrvatskoj usmjeravaju istraživanja metaspiritualne umjetničke prakse šireg zapadnog kruga.

Postupak provjere navedenih hipoteza odredio je odabir metodologije znanstvenog istraživanja, a time utjecao na tijek istraživanja i definirao strukturu disertacije. S obzirom na dosadašnju nedostatnu istraženost teme, znanstveno istraživanje je temeljno istraživanje i odnosi se na povećanje fonda znanstvenih činjenica i znanja koja proširuju dosadašnju spoznaju pojma metaspiritualno u vizualnoj umjetnosti, što je povezano s jasnim definiranjem znanstvenog problema. Utoliko metodologija znanstvenog rada paralelno obasiže dvije razine problema:

1. istraživanje teorijske platforme za obradu teme
2. istraživanje konkretnih slučajeva unutar hrvatske povijest umjetnosti.

1.4. Pretpostavke istraživanja teorijske platforme

1.4.a. Prikupljanje i sistematizacija građe

Metodološki postupci odnosili su se na prikupljanje i sistematizaciju originalnih znanstvenih i teorijskih studija međunarodnih i domaćih teoretičara, s naglaskom na teorije postmodernizma, u cilju njihove daljnje obrade. Osnovno polazište u obradi znanstvene teme čini rijetka, ali postojeća objavljena znanstvena građa koja je usustavljena u polju povijesti i znanosti o umjetnosti, te studije iz drugih oblasti koje omogućavaju proširivanje temeljnih spoznaja i

jasnije razumijevanje specifičnosti pojave. Nadalje, istražuje se arhivska građa i sav relevantni materijal koji se veže uz umjetničku produkciju obuhvaćenu disertacijom.

1.4.b. Definiranje teorijske platforme

Korpus istraživanja teorijske platforme uključuje relevantne doprinose teorije umjetnosti u 20. i 21. stoljeća, s ciljem boljeg razumijevanja, kulturnog utemeljenja i definiranja pojma metaspiritualnosti. Teorijska građa pruža najopsežniji segment znanstveno referentne literature, a obuhvaća raspon od teorija modernizma (u manjem obimu) i postmodernizma, autoreferencijalnih teorija umjetnika, pa do teorijske literature iz drugih znanstvenih polja, a koje u razmatranje uključuju neke od aspekata spiritualnosti.

Istraživanjem teorijskih studija postmodernizma nastoji se ponuditi pregled postojećih teorijskih pristupa radi sistematizacije podataka kao preduvjeta za opću determinaciju pojma metaspiritualno u umjetnosti, te radi daljnje primjene u znanstvenom postupku primjene na studije slučaja u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća.
Temeljno polazište u istraživanju teme disertacije i artikulacije metaspiritualne umjetnosti čini teorijski rad Miška Šuvakovića, iz razloga postojanja postulirane i klasificirane terminologije kojom je omogućena diferencijacija umjetničkih postupaka spiritualne i metaspiritualne umjetnosti. Naročito je za istraživanje teorijske platforme značajan model tumačenja spiritualnosti koji Šuvaković razvija sredinom 80-ih, odnosno studije koje je u časopisu *Mentalni prostor,* u razdoblju 1982. – 1987., objavljivao djelujući u sklopu neformalne teorijske i istraživačke grupe *Zajednica za istraživanje prostora* (1982. – 1989.). Potom Šuvakovićevo postuliranje metaspiritualnosti u članku „Metaspiritualnost“, objavljenom u katalogu *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990,* 1989. godine, a u kojem pristupom studije slučajeva ukazuje na pojavu uvođenja aspekata spiritualnosti, preuzetih iz istočnjačkih i zapadnjačkih mističnih duhovnih tradicija u „procedure građenja predmeta, situacija i događaja“[15] u umjetnosti visoke moderne i postmodernizma na prostoru bivše države.

[15] M. Šuvaković, „Metaspiritualnost“, 135.

Uporište analizi metaspiritualne umjetnosti nadalje pružaju studije slovenskog teoretičara Tomaža Brejca te talijanskog teoretičara Renata Barillija, koji u literaturu uvode termine transcedentalni konceptualizam (Brejc) i mistički konceptualizam (Barilli) radi determinacije specifičnih postupaka dematerijalizacije umjetničkih sredstava kao strategija izražavanja metaspiritualnosti u dijelu konceptualne umjetničke prakse.
U cilju preciznije artikulacije znanstvenog problema disertacije, u istraživanju teorijske platforme konzultirane su studije eminentnih svjetskih povjesničara i teoretičara umjetnosti te filozofa, među kojima Sixtena Ringboma, Ludwiga Josefa Johanna Wittgensteina, Georgesa Bataillea, Waltera Benjamina, Jeana Baudrillarda, Theodora Adornoa, Petera Bürger*a*, Arthura Colemana Dantoa, Carla Argana, Mauricea Jeana Jacquesa Merleau-Pontyja, Jacquesa Derridaa, Rosalind Krauss, Gillesa Deleuzea, Didi-Hubermana i Slavoja Žižeka. Doprinos teorijske građe u definiranju i razumijevanju znanstvenog problema disertacije odnosi se na proširivanje dosadašnjih spoznaja pojma spiritualno/metaspiritualno u vizualnoj umjetnosti, kao polazišta za primjenu metodološkog pristupa istraživanja na konkretnim slučajevima u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća.

Korpus istraživanja teorijske platforme također uključuje novije studije domaćih teoretičara umjetnosti, koje se mogu povezati s temom. Konzultirane su studije Krešimira Purgara te, u cilju komparativne metodologije i komparativnih pristupa u istraživanju metaspiritualnosti u odnosu na formalne aspekte djela, teorijski rad Nataše Lah.
Među periodikom, najveći doprinos u istraživanju teme pružaju znanstveni i stručni radovi u autorstvu renomiranih hrvatskih povjesničara i teoretičara umjetnosti, uz prijevode studija međunarodnih autora, koji su u periodu druge polovine prošlog stoljeća, pa sve do danas, objavljivani u časopisu *Život umjetnosti*. Riječ je o tekstovima Želimira Koščevića, Igora Zidića, Ješe Denegrija, Božidara Gagre, Ljiljane Kolešnik, Zdenka Rusa, Tonka Maroevića, Antuna Maračića, Borisa Demura, Waltera Benjamina, Achillea Bonita Olive i drugih. Osim uvida u status i recepciju teme, istraživanje periodičke građe omogućilo je provjeru polazišne pretpostavke disertacije o postojanju broja umjetničkih praksi u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća koji se mogu svrstati u korpus metaspiritualne umjetnosti, ali se iz razloga nedovoljne istraženosti neujednačeno tumače.

1.5. Pretpostavke istraživanja studija slučajeva

U drugom dijelu disertacije prikupljena i sistematizirana teorijska građa primjenjuje se na konkretna djela/opuse hrvatskih umjetnika Borisa Demura (Zagreb, 1951. – 2014.) i Mirka Zrinšćaka (r. 1953., Volosko). Uz teorijsku građu, u istraživanju studija slučajeva korištena je prethodno prikupljena i sistematizirana stručna građa. Studije slučajeva i kritička recepcija stvaralaštva umjetnika koji se u literaturi vežu uz temu disertacije, napose Demura i Zrinšćaka, koje su pisali renomirani hrvatski povjesničari i teoretičari umjetnosti, čini drugi značajan korpus konzultirane literature. Riječ je o monografskim studijama i tekstovima koji su objavljivani u katalozima priređenih izložbi i monografijama umjetnika, kritičkim osvrtima na priređene izložbe, kao i o autoreferentnim tekstovima i zapisima umjetnika o njihovoj umjetnosti, te publiciranim razgovorima s umjetnicima. Komparacijom prikupljene i obrađene arhivske građe (autoreferencijalni tekstovi umjetnika, razgovori s umjetnicima, katalozi izložbi) nametnula se poveznica u smislu iskazanih umjetničkih interesa za ritualno, nagonsko, antropološko, prapovijesno i korištenje arhetipskih izvora u kreiranju vizualnog govora. Doprinos utemeljenju kasnog Demura u kontekst metaspiritualnih umjetničkih praksi označavaju eseji publicirani u katalozima brojnih realiziranih izložbi te studije objavljene u monografijama umjetnika u autorstvu Zdenka Rusa, dijelom i Ivice Župana. U slučaju Zrinšćaka ključnim se pokazuju tekstovi i studije dane u katalozima održanih izložbi u autorstvu Nataše Lah, Vande Ekl, Berislava Valušeka, Tonka Maroevića i naročito Igora Zidića. U istraživanju su korišteni znanstveni radovi, primarna i sekundarna građa, hemerotečna građa, dostupni u elektroničkim bazama te u *Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu*, ali i u specijaliziranim bibliotekama i dokumentacijskim centrima (Specijalizirane biblioteke *Muzeja suvremene umjetnosti* u Zagrebu i *Muzeja moderne i suvremene umjetnosti* u Rijeci, te radovi *Instituta za povijest umjetnosti*).

1.6. Determinacija ključnih pojmova u recentnim istraživanjima drugih znanstvenih polja i područja

Posljednjih dva desetljeća pojam spiritualno/spiritualnost u širokoj je upotrebi u internacionalnim recentnim studijama u polju sociologije i sociologije religije radi označavanja

pojave uočenog globalnog trenda povećanog društvenog interesa za teme iz područja duhovnosti, odnosno novih oblika sustava vjerovanja koji počivaju na heterodoksnim filozofsko-religijskim sustavima učenja. Početkom 21. stoljeća australski teoretičar književnosti David Tacey u literaturu uvodi pojam „spiritualna revolucija“[16] koji veže uz pojavu spontanog kulturno-društvenog pokreta zapadnog sekularnog društva s naglašenim interesom za teme iz područja duhovnosti, uz odbacivanje materijalizma i ekonomskog racionalizma, te uz zagovaranje povratka humanističkih vrijednosti.[17] Tacey stavove veže uz teze o subjektivizaciji kanadskog analitičkog filozofa Charlesa Taylora koji je među temeljnim odrednicama današnjeg suvremenog društva izdvojio subjektivni odabir pojedinca u kreiranju osobnog identiteta, pojavu koju je okarakterizirao kao masovni „subjektivni zaokret“ (*subjective turn*).[18]

Tacey ukazuje na holističko poimanje duhovnosti u okviru duhovne revolucije, pozivanjem na drevna vjerovanja, kulturu i antropologiju autohtonih tradicija, a sve u kontekstu subjektivnog odabira načina privatnog življenja pojedinca. Naglasak je na dobrobitima duhovnih tradicija, iscjeljujućim učincima na život i zdravlje, kao i blagodatima koje „duhovna revolucija“ može pružiti pojedincu u svakodnevnom životu. Tacey razlikuje pristupe suvremene „spiritualne revolucije“ od New Age pokreta, ukazujući na šire određenje pojma, ali i činjenicu postojanja industrije New Age duhovnosti kao jedne od najkomercijaliziranijih proizvoda zapadne potrošačke kulture.

Britanski znanstvenici, sociolog i antropolog Paul Heelas i teoretičarka sociologije religije Linda Woodhead, u okviru pojave nove duhovne revolucije uvode distinkciju „subjektivnog života“ u kontekstu utemeljenosti o vanjskom duhovnom autoritetu. Pri čemu se za razliku od ranije društvene uvjetovanosti i preuzimanja nametnutih društvenih uloga, suvremena subjektivna kultura oslanja na vlastite odabire i individualne slobode u kreiranju osobnih subjektivnih iskustava s obzirom na individualne unutarnje potrebe pojedinca.[19]

---

[16] Ibid., 1.

[17] D. Tacey, *The Spirituality Revolution: The Emergence of Contemporary Spirituality*, Hove, New York, Brunner-Rouledge, 2005., 3.

[18] Vidi: P. Heelas et al., *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, Oxford, Blackwell, 2005., 2.

[19] Heelas, et al., 4.

Suvremeni teorijski fizičar i zastupnik transdisciplinarnog znanstvenog pristupa, Basarab Nicolescu, ukazuje na problem suvremene znanosti s obzirom na pojavu suvremene tehnoznanstvene kulture, nastale spojem znanosti i tehnologije, te govori o postojanju dviju kultura u današnjem društvu; o monolitnoj „tehnoznanstvenoj“ nasuprot „spiritualnoj kulturi“. Prema Nicolescuu, usredotočenjem na razvoj gospodarstva, tehnoznanstvena kultura doprinosi globalnoj unificiranosti i brisanju razlika među kulturama i religijama, čime je dio humanističke kulture već apsorbiran u tehnoznanstvenu. Dominantnoj „monolitnoj kulturi“ suprotstavlja postojanje „spiritualne kulture“ o kojoj govori u kontekstu poveznice različitih kultura i njihovih duhovnih orijentacija koje zrcale vjeru u transcendentalnu narav čovjeka, o čemu Nicolescu bilježi:

> Nasuprot ovoj monolitnoj kulturi postoji spiritualna kultura koja je zapravo konstelacija velike raznolikosti kultura, religija i spiritualnih zajednica, katkad kontradiktornih ali ipak ujedinjenih kroz zajedničko vjerovanje u dvostruku prirodu ljudskog bića - s jedne strane psihe, biološke i psihičke prirode, a s druge, transcendentalne prirode.[20]

Iz svega navedenog pokazuje se da recentne studije, iz različitih znanstvenih polja humanističkih, društvenih, ali i prirodnih znanosti, ukazuju na široku rasprostranjenost termina u poveznici s idejama koje su tradicionalno vezane uz religijski diskurs. Posebice u poveznici s artikulacijom novog svjetonazora razvidnog u promoviranju subjektivnog odabira privatnog načina življenja povezanog s prakticiranjem ili uvažavanjem nekih od oblika duhovnosti koji je izvan sustava tradicionalno organiziranih religija. Utoliko se pojava obnovljene duhovnosti često veže uz termine „osobno“, „subjektivno“, „eklektično“, „selektivno“, postmoderno“,[21] a pojam spiritualan u recentnim sociološkim studijama uz pojave izražavanja individualnih sloboda i subjektiviteta globalne spiritualne kulture. Za razliku od tradicionalno shvaćenog pojma „duhovnosti“ termin se u navedenim studijama upotrebljava ne u kontekstu religijske

[20] B. Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity: Science, Culture, and Spirituality*, Albany, State University of New York Press, 2014., 8.

[21] D. Motak, „Postmodern Spirituality and the Culture of Individualism“, T. Ahlbäck, B. Dahla (ur.), *Postmodern Spirituality*, Åbo, Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 2009., 133.

pobožnosti i ekstrinzičnog izvora vjere, već u kontekstu intrinzično motivirane subjektivizacije pojedinca kao društvenog subjekta.

II. POVIJEST ISTRAŽIVANJA

Pravi umjetnik pomaže svijetu otkrivajući mistične istine.[22]

Bruce Nauman (1967.)

II.1. Kontekst spiritualnog u modernom apstraktnom slikarstvu

Tema spiritualnog u umjetnosti 20. stoljeća dugo se smatrala neprecizno postuliranom istraživačkom temom u području povijesti i teorije umjetnosti. No, unatrag tri desetljeća sve je veći interes da se tradicionalno religijskom kontekstu spiritualnosti, kao i djelomičnoj revitalizaciji teme u modernizmu, pridruži i analiza produkcije s područja postmodernih i suvremenih umjetničkih praksi. Prilog takvoj pretpostavci čine brojne međunarodne znanstvene studije, objavljene unatrag tri desetljeća, interdisciplinarne znanstvene konferencije koje su održane na teme koje uključuju kontekst spiritualnog u umjetnosti, te sve veći broj međunarodnih izložbi u relevantnim svjetskim muzejima na teme spiritualnog u modernoj i suvremenoj umjetnosti. Popularnost teme na globalnoj razini nametnula je sve izrazitiju istraživačku dinamiku. Poglavlje donosi pregled dosadašnjih istraživanja teme od uspostave termina spiritualnosti u okviru modernog apstraktnog slikarstva, preko začetaka istraživanja tijekom 1960-ih, pa do šireg i intenzivnijeg zahvaćanje teme na međunarodnoj sceni tijekom 1980-ih.

1.1. Začeci istraživanja 1960-ih

O apstraktnoj umjetnosti i njezinoj poveznici s transcendentalnim aspiracijama pisao je povjesničar umjetnosti Wilhelm Worringer 1908. godine u radu *Apstrakcija i uživljavanje.*[23]

---

[22] Nauman, Bruce, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths,* 1967., instalacija, tekstualni zapis izveden iz neonske cijevi u formi spirale u plavoj boji, neonska cijev crvene boje, nosači, 149,86 x 139,7 x 5,08 cm, Philadelphia Museum of Art.

[23] W. Worringer, „Apstrakcija i uživljavanje“, u M. Bačić (ur.), *Duh apstrakcije: Apstrakcija i uživljavanje - O duhovnom u umjetnosti / Wilhelm Worringer (i) Vasilij Kandinski,* Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.

Iako se pojam spiritualno u umjetnosti veže uz moderno apstraktno slikarstvo, prvi znanstveni interesi za istraživanje utjecaja mističnih učenja na formiranje moderne umjetnosti u okviru povijesti i teorije umjetnosti javljaju se tek sredinom 1960-ih i ranih 1970-ih godina. Među prvima, finski povjesničar umjetnosti Sixten Ringbom, učenik Ernsta Gombricha, postavio je teze direktnih utjecaja religijskog sistema teozofije na stvaralaštvo dijela umjetnika modernog apstraktnog slikarstva, posebice Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana te Franca Marca.[24] Tema se nadalje razvija i u radovima američkog povjesničara umjetnosti Roberta P. Welsha, autora utjecajnih izložbi i studija koje povezuju Mondrianovo djelo s pokretom teozofije,[25] potom u istraživanjima Hansa Ludwiga Cohna Jafféa, nizozemskog povjesničara umjetnosti i poznavatelja umjetnosti *De stijla*, te u radu Linde Dalrymple Henderson[26] koja se bavi povezanošću modernizma sa studijama o četvrtoj dimenziji. Među najranijim studijama su istraživanja Rose-Carol Washton Long,[27] istraživačice opusa Kandinskog te njemačke i ruske umjetnosti modernizma.

Navedena istraživanja avangardne umjetnosti u kontekstu spiritualnosti pojavila su se krajem 60-ih istovremeno i na europskom i na američkom kontinentu, upotpunivši dotadašnje spoznaje o formiranju modernog apstraktnog slikarstva. Međutim, ovi pristupi u istraživanjima moderne umjetnosti u kontekstu spiritualnosti bili su u suprotnosti s pozitivističkim stajalištima prevladavajuće formalističke teorije umjetnosti, odnosno s dominantnim teorijskim pristupom usmjerenim na istraživanja formalno-stilskih značajki umjetničkog djela. Naime, u fokusu

---

[24] Vidi: S. Ringbom, „Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Warburg Institut, br. 29., 1966., 386–418. Još i: S. Ringbom, *Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Acta Academiae Aboensis, ser. A. XXXVIII, Åbo, Finland, Åbo Akademi, 1970.

[25] R. P. Welsh, *Piet Mondrian 1872-1944*, katalog izložbe, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1966. Još i: R. P. Welsh, „Mondrian and Theosophy“, u *Piet Mondrian 1872-1944: A Continental Exhibition*, katalog izložbe, New York, Solomon R Guggenheim Museum, 1971., 35–52.

[26] Henderson, Linda Dalrymple, „A New Facet of Cubism: „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry“, *Art Quarterly,* 34, 1971., 410-433. Još i: Henderson, Linda Dalrymple,“ The Artist, „The Fourth Dimnesion“ and Non-Euclidean Geometry 1900-1930: A Romance of Many Dimensions“, doktorska disertacija, Yale University, 1975.

[27] Vidi: R.-C. W. Long. *Vassily Kandinsky, 1909-1913: Painting and Theory*, doktorska disertacija, Yale University, 1968. Još i: R.-C. W. *Long*, „*Kandinsky* and *Abstraction*: The *Role* of the *Hidden Image*“, *Artforum*, vol. 10, br. 10, 1972., 42–49.

interesa teoretičara formalističke teorije, posebice Clementa Greenberga, bila su istraživanja slikarske forme, gdje se apstraktnoj slici pristupa kao autonomnom estetskom fenomenu, neovisnom o vanjskom svijetu ili iskustvu.

Za Greenberga je sadržaj umjetničkog djela u potpunosti stopljen u njegov formalni aspekt, gdje teze o autonomnosti djela podržavaju stajalište da se likovne umjetnosti ili književnost „ne mogu svesti ni na što drugo doli na same sebe“.[28] Greenberg se ovdje poziva na francuskog pjesnika i esejista Paula Ambroisea Valéryja, uspostavljajući iz toga tvrdnju da su slikari poput Picassa, Braquea, Mondriana, Miroa, Kandinskog, Kleea, Matissea i Cezannea svoju „inspiraciju pronalazili isključivo u mediju u kojem su radili“, odnosno slikarstvu samom po sebi.[29]

U okviru dominantne teorijske paradigme modernizma teme spiritualnosti ili teme iz oblasti misticizma smatrane su zastarjelim konceptom koji nije u duhu razvoja modernosti.[30]

U znanstvenom diskursu problem su dodatno predstavljali pojmovi koji se vežu uz temu, a nije ih moguće precizno definirati, poput spiritualnosti u post-religijskom kontekstu teorije

---

[28] C. Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, u: Clement Greenberg (ur.), *Art and Culture / Critical Essays*, Beacon press Boston, 1989., 7.

[29] Ibid.

[30] Miško Šuvaković smatra da za dominantnu modernističku umjetnost „mistička učenja (hermetizam, alkemija, magija i šamanizam) predstavljaju završene i prevaziđene sisteme ljudskog življenja, razumjevanija i interpretacije sveta“. Međutim, ukazuje kako je među „marginalnim utopijskim grupama“, kao i u „jednom dijelu avangarde i neoavangarde“, zapažen interes za mistična učenja. Ove interese ka mističnim učenjima Šuvaković pronalazi u četiri društvene grupe. Prije svega, u sektama, komunama i grupama za koje smatra da su stvarale „predmodernističku duhovnu oazu“ u svijetu modernizma, poput društava pokreta teozofije i antropozofije. Kao drugu grupu izdvaja pokrete koji su težili „integraciji s modernim društvom“, pa i „revolucionarnom preobražaju“ modernog društva, a riječ je o raznim ekološkim pokretima, pokretu *Novo doba* i transmisijskoj literaturi. Treća i četvrta grupa obuhvaća avangardne i neoavangardne umjetnike.

Kada je riječ o historijskoj avangardi, Šuvaković smatra da su umjetnici modernog apstraktnog slikarstva kao i pojedini pjesnici modernizma u „mističkim tekstovima pronalazili semantičke potvrde za upotrebu neikoničkih vizualnih ili ne-narativnih diskurzivnih izraza“, te kao primjere izdvaja „pionire apstraktnog slikarstva poput Kandinskog, grupu De Stijl, suprematizam“, također i pjesnike „zaumne (Hlebnjikov, Kručonih), nadrealističke (Breton) i modernističke poezije (Eliot, Paund)“. Cit. prema: „Hermetizam, alhemija, magija i šamanizam u modernizmu i postmodernizmu“, u M. Šuvaković, *Postmoderna,* Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 1995., 49.

umjetnosti, te spiritualnosti, misticizma i okultizma. O problemu irelevantnosti teme u okviru povijesti i teorije umjetnosti među prvima je pisao Sixten Ringbom u eseju *Umjetnost u „Epohi velike spiritualnosti“: Okultni elementi u ranoj teoriji apstraktnog slikarstva,* koji je 1966. publicirao Warburg institut. U tom slislu Ringbom navodi „generalnu tendenciju omalovažavanja uloge okultizma u ranoj teoriji apstraktne umjetnosti“ sve do razine „žučnog napada“ pojedinih istraživača na temu spiritualne umjetnosti.[31]

Da su povjesničari umjetnosti umjetnički interes ka mističnim temama smatrali antimodernističkim stavom u odnosu na društveni napredak smatrala je i povjesničarka umjetnosti Rose-Carol Washton, zastupnica afirmativne teze o društvenom i umjetničkom napretku obzirom na povezanosti umjetnosti i ideja misticizma.[32] U tom kontekstu, američki povjesničar umjetnosti Maurice Tuchman, pozivajući se i na stajališta američkog umjetnika apstraktnog ekspresionizma Richarda Warrena Pousette-Darta, ukazuje kako se i ranije, tijekom 30-ih i 40-ih godina prošlog stoljeća, uporaba riječi *spiritualno* smatrala „znanstvenom herezom“ te je, prema njegovu mišljenju, bavljenje ovom tematikom u to vrijeme moglo ugroziti karijeru istraživača.[33]

Istraživanja spomenutih znanstvenika bila su usmjerena k tezi da su mistična i ezoterična učenja doprinijela napretku u umjetnosti, ali nisu mogla naići na širi znanstveni odjek ponajprije zbog pojave nacionalsocijalističkog režima 1933., koji je u poveznicama s mističnim temama i mitologijama pronalazio potvrdu antisemitskim stavovima o superiornosti arijevske rase. Neovisno o utjecaju spiritualnih ideja na razvoj modernosti, u smislu odbacivanja tradicije prošlog i u težnji za kreiranjem novog izraza, njemački umjetnik ekspresionizma Max Beckmann u svojim djelima, a u kontekstu ideje „koja se krije iza takozvane stvarnosti“, traži

[31] S. Ringbom, „Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting“, 387.

[32] R.-C. W. Long, „Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future“, *Art Journal,* vol. 46, br. 1, 1987., 39.

[33] M. Tuchman, „Hidden Meanings in Abstract Art“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985,* New York, Abbeville Press, 1986., 18.

„most koji vodi od vidljivog prema nevidljivom.[34] U okviru struke kao i šireg znanstvenog okvira, pojavom nacizma pojam spiritualnog u umjetnosti se degradira i politički konotira kao retrogradna pojava. Nacistički je režim umjetnike ovoga kruga, zajedno s ostalim avangardnim umjetnicima, posebice umjetnicima njemačkog ekspresionizma, smatrao „izopačenim umjetnicima“ i prijetnjom nacističkoj ideologiji, dok je cjelokupnu umjetničku avangardu osudio kao „degeneriranu umjetnost“ (*Entartete Kunst).*

1.2. Istraživanja 1980-ih

Sustavna istraživanja teme u povijesti i teoriji umjetnosti započela su osamdesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o obnovljenom interesu za spiritualne aspekte umjetničkih djela koji se javlja tijekom 80-ih godina, omogućivši rekontekstualizaciju teme i pojavu čitavog niza novih istraživanja o utjecaju sustava učenja teozofskog pokreta na formiranje modernog apstraktnog slikarstva (osnivačice pokreta Helene Petrovne Blavatsky te njezine nasljednice Annie Besant), o utjecaju književnih djela Edouarda Schurea i koncepata učenja sustava antropozofije Rudolpha Steinera na formiranje dijela moderne umjetnosti, napose stavova iskazanih u dijelu teorija umjetnika rane avangarde.

Miško Šuvaković smatra da se interesi za mističkim učenjima mogu uočiti u „jednom dijelu avangarde i neoavangarde“[35] te govori o kontinuitetu ideje ali i različitim pristupima u interpretaciji mističnih ideja u dijelu avangardne i neoavangardne umjetnosti. Kada govori o avangardnoj umjetnosti ističe da su na težnje dijela avangardnih umjetnika za sintezom umjetnosti i života direktno utjecali postulati mističnih učenja te da „mistička učenja za avangardne i neoavangardne umjetnike postaju izvor opsesivnog utopijskog rada na sintezi umjetnosti i života“. Kao primjere navodi „destilovsku pravu realnost plastičkog svijeta“, „bauhausovsku transformaciju društva kroz integraciju umjetnosti“, „Maljevičevu filozofiju suprematističkog svijeta“ te „Beuysovu socijalnu skulpturu“. Kada je riječ o umjetnosti

[34] Max Beckmann, izjava iz 1938., u Myers, *The German Expressionists,* 254., citirano u P. Gay, *Weimarska kultura: Isključenik kao uključenik* [1968.], V. Visković, A. Feldman, M. Šarac (ur.), Zagreb, Konzor, 1999., 135.
[35]„Hermetizam, alhemija, magija i šamanizam u modernizmu i postmodernizmu“, u M. Šuvaković, *Postmoderna,* 49.

Marcela Duchampa, smatra da „Duchampov pristup *ready-madeu* kao sistemu alkemijskih simboličkih transformacija predmeta iz svijeta običnih stvari u izuzetni posvećeni predmet umjetnosti podjednako anticipira avangardne i neoavangardne strategije, kao i postmodernističke simulacijske modele.“[36]

Izrazitu znanstvenu aktivnost 80-ih godina 20. stoljeća potvrdila je do danas obimom najveća i najutjecajnija izložba *The Spiritual in Art – Abstract Painting 1890–1985.,* održana 1987. u Los Angeles County Museum of Art (LACMA) te potom i u Museum of Contemporary Art u Chicagu, u organizaciji teoretičara i kustosa Mauricea Tuchmana (kustos LACMA-e te kustos Guggenheimovog muzeja u New Yorku) uz asistenciju američke povjesničarke umjetnosti Judi Freeman (kustosica LACMA-e i predavačica na Harvard Universityju). Opsežnim katalogom koji je u obimu od 430 stranica uključio devetnaest znanstvenih i teorijskih studija fokusiranih na temu *spiritualnog u modernoj umjetnosti,* postavljen je temeljni teorijski okvir do tada sustavno neistraživanoj temi „spiritualno u modernom apstraktnom slikarstvu“.[37] Pri tom je posebna pozornost postavljena na istraživanje podrijetla dijela modernog apstraktnog slikarstva, izvedenog iz učenja mističnih religijskih pokreta sredine i kraja 19. stoljeća s naglaskom na teozofiju. S obzirom na vremensko određenje izložbe, od posljednje dekade 19. stoljeća pa sve do sredine osamdesetih godina 20. stoljeća (1985.), odnosno obuhvaćajući

[36] Ibid.

[37] U katalogu su objavljeni eseji: Tuchman, Maurice, „Skrivena značenja u apstraktnoj umjetnosti“; Welsh, Robert P., „Sveta geometrija: francuski simbolizam i rana apstrakcija“; Blotkamp, Carel, „Navještenje novog misticizma: Nizozemski simbolizam i rana apstrakcija“; Eldredge, Charles C., „Priroda simbolizira: američko slikarstvo od Rydera do Hartleya“; Ringbom, Sixten,„Transcendencija vidljivog: generacija pionira apstrakcije“; Fant, Åke, „Slučaj umjetnika Hilme af Klint“; Bowlt, John E., „Ezoterijska kultura i rusko društvo“; Douglas, Charlotte, „Iza razloga: Maljevič, Matjušini njihovi krugovi“; Washton Long, Rose-Carol, „Ekspresionizam, apstrakcija i potraga za utopijom u Njemačkoj“; Dalrymple Henderson, Linda, „Misticizam, romantizam i četvrta dimenzija“; Watts, Linda, „Arp, Kandinski i nasljeđe Jakob Boehmea“; Moffitt, John F., „Marcel Duchamp: alkemičar avangarde“; Rushing, W. Jackson, „Ritual i mit: Urođenička američka kultura i apstraktni ekspresionizam“; Moritz, William, „Apstraktni film i glazba u boji“; Kuspit, Donald, „O duhovnom u suvremenoj umjetnosti“; Imanse, Geurt, „Okultna literatura u Francuskoj“; Kasinec, Edward; Kerdimun, Boris, „Okultna književnost u Rusiji“; Galbreath, Robert, „Glosar duhovnih i srodnih pojmova“; Freeman, Judi, „Kronologije: Umjetnici i duhovno“. Vidi: M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985.,* 1986.

[37] R.-C. W. Long, „Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future“, 38–39.

tadašnju recentnu slikarsku produkciju, izložbom je pojava spiritualnosti razmatrana u kontekstu slikarstvu moderne i dijelom postmoderne umjetnosti, čime su organizatori odškrinuli vrata daljnjem teorijskom proširivanju pojma spiritualnog u umjetnosti. Također, izložba je ciljala na promjenu dominantnog narativa o razvoju moderne umjetnosti što je dodatno podržalo uredništvo američkog časopisa za umjetnost *Art Journal,* u izdanju američkog *College Art Association,* a te je iste, 1987. godine, publiciran i prvi svezak 46. broja časopisa koji je pod nazivom *Misticizam i okultizam u modernoj umjetnosti*[38] u cijelosti bio posvećen navedenoj temi.

Objavljene studije časopisa *Art Journal* br. 46. karakterizira bavljenje umjetničkom produkcijom srednje Europe u rasponu od 1885. pa do 1930-ih godina, s ciljem podastiranja novih spoznaja i redefiniranja izvora moderne umjetnosti, formiranih oko „mističnih i okultnih ideja“ kasnog devetnaestog stoljeća i koncentriranih oko pitanja naličja realnosti i prirode jastva.[39] Posredstvom devet objavljenih znanstvenih studija koncipiranih oko teme misticizma i moderne umjetnosti, 46. broj časopisa *Art Journal* ponudio je redefiniciju formiranja jednog dijela moderne umjetnosti. Prije svega u okviru umjetnosti simbolizma, nadrealizma, berlinske Dade i newyorškog kruga umjetnika okupljenih oko Alfreda Stieglitza. U fokusu su bile ideja kontinuiteta mističnog romantizma i teza međusobne povezanosti različitih pokreta moderne umjetnosti, posredstvom ideja mističnih religijskih učenja kasnog 19. stoljeća.[40]

---

[38] Vidi: *Art Journal,* Vol. 46, No. 1, Mysticism and Occultism in Modern Art, ljeto 1987., 1–86.

[39] L. D. Henderson, „Editor's Statement: Mysticism and Occultism in Modern Art“, *Art Journal,* Vol. 46, br. 1, 1987., 6.

[40] U okviru časopisa *Art Journal* vol. 46., br.1, 1987., na naslovnu temu *Misticizam i okultizam u modernoj umjetnosti,* publicirane su sljedeće studije: Kosinski, Dorothy M., „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism“; Cheetham, Mark A., „Mystical Memories: Gauguin's Neoplatonism and 'Abstraction' in Late-Nineteenth-Century French Painting“; Jirat-Wasiutyński, Vojtěch, „Paul Gauguin's 'Self-Portrait with Halo and Snake': The Artist as Initiate and Magus“; Dalrymple Henderson, Linda, „Mysticism as the 'Tie That Binds': The Case of Edward Carpenter and Modernism“; Washton Long, Rose-Carol, „Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future“; Benson, Timothy O., „Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada“; Gibson, Jennifer, „Surrealism before Freud: Dynamic Psychiatry's 'Simple Recording Instrument'“; Warlick, M. E., „Max Ernst's Alchemical Novel: 'Une Semaine de bonté'“.

Interes za istraživanje teme naročito je intenziviran tijekom osamdesetih, o čemu svjedoči broj studijskih izložbi postavljenih u relevantnim svjetskim muzejima i posvećenih temi. Među ranijim, primjerice, izložba *Umjetnost nevidljivog*, organizirana 1977. u galeriji Bede, Jarow, Velika Britanija. Nadalje, izložba *Apstrakcija: Prema novoj umjetnosti*, održana je 1980. u londonskoj galeriji Tate. Iste godine, 1980., održana je citirana izložba *Znakovi vjere. Duh avangarde: Duhovne tendencije u umjetnosti 20.stoljeća*, organizirana u Stuttgartu. Nakon 80-ih, uslijedio je sljedeći val izložbi koji fokus usmjeravaju i prema istraživanjima prisustva mističnih učenja i na područje postmoderne umjetnosti. Utjecajem okultizma na avangardne umjetničke tendencije nadalje se, desetljeće kasnije, studijski bavila njemačka izložba *Okultizam i avangarda: od Muncha do Mondriana* (Schirin Kunsthalle, Frankfurt, 1995.), prikazavši djela nastala na prijelazu stoljeća. Utjecajem mističkih učenja na razvoj umjetnosti škole Bauhaus bavila se izložba *Das Bauhaus und die Esoterik* (Hamm/Würzburg 2005). U Kunstpalastu u Düsseldorfu 2014. je godine organizirana izložba *Impresija Alkemije – Tajna transformacije* koja je uključila 250 djela umjetnika različitih stilskih epoha i vremena djelovanja (Joseph Beuys, Jan Brueghel, Lucas Cranach, Marcel Duchamp, Max Ernst, Rebecca Horn, Anish Kapoor, Yves Klein, Sigmar Polke, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens…).[41]

Danas se spiritualna umjetnost dijela modernog apstraktnog slikarstva izvodi iz autorefleksivnih teorija umjetnika, poput lirske apstrakcije Vasilija Kandinskog, neoplasticizma Pieta Mondriana, suprematizma Kazimira Maljeviča, te iz tradicije pravoslavlja kao i mističnih učenja Georgija Ivanoviča Gurdjjeva i Petra Demjanovića Uspenskog .

O duhovnim procesima, a u okviru pedagoškog rada pojedinih predavača škole Bauhaus, svjedoči i dnevnik njemačkog kipara Oskara Schlemmera iz 1921., u kojem se dokazuje djelovanje dvije paralelne struje u okviru Bauhausa; s jedne strane mješavina utjecaja orijentalne kulture, kulta Indije, povratka prirodi nacionalističkog pokreta *Wandervögel*, ideja komune, vegetarijanstva, Tolstojevih učenja, pacifizma, i s druge strane utjecaj pragmatičnog

[41] Vidi: T. M. Bauduin, „Introduction: Occulture and Modern Art“, *Aries*, br. 13, 2013., 2.

američkog duha, progresa, prodora tehnologije i pronalazaka.[42] Johanes Itten, centralna figura prvih godina djelovanja Bauhausa, bavio se istraživanjima orijentalno-mističnih učenja, (perzijski mazdaizam), a između 1919. i 1923. u okviru iste škole izvodio je nastavu, zasnovanu na prakticiranjima meditativnih vježbi disanja i vibracija radi razvijanja postupaka spontanog, gestualnog, ritmičnog slikanja i oblikovanja materijala.

Pregledom dosadašnjih istraživanja možemo zaključiti da se interes za temu intenzivirao u dva vala, prvom od sredine 60-ih i početka 70-ih, i drugom u široj, međunarodnoj inicijativi istraživača sredinom 80-ih. U oba se slučaja nastojalo ukazati na različite pristupe i izvore u istraživanju teme spiritualnog u umjetnosti. Naglašena je i rubna pozicija teme u odnosu na prevladavajuću formalističku teoriju. S druge strane, vidljiv je postao velik broj istraživanja i dokaza, u prilog snažnom utjecaju heterodoksnih religijskih utjecaja na razvoj jednog dijela moderne umjetnosti, a time i na promjenu vizualnog vokabulara u okviru povijesti i teorije umjetnosti.

II.2. Analiza interdisciplinarnih znanstvenih pristupa

Da bismo razumjeli i analizirali pojam spiritualne umjetnosti potrebno je, uz primjenu znanja iz područja teorije i povijesti umjetnosti, uključiti saznanja iz drugih humanističkih područja, posebice filozofije i religijskih studija, s naglaskom na tekstove nastale u okviru mističnih učenja što su u samom izvorištu umjetničkih djela kojima se disertacija bavi. Poglavlje upućuje na istraživanja međunarodnih znanstvenika s fokusom na heterodoksna religijska učenja i bavi se razvojem akademskih platformi koje su ostvarile prva saznanja i uspostavile institucionalni okvir za daljnja istraživanja i različite pristupe temama kakve dovodimo u kontekst spiritualnog u umjetnosti. Ukazuje se na utjecaj kontrakulture 60-ih, na otvaranje akademske zajednice za teme iz područja misticizma, a što se vremenski poklapa s prvim znanstvenim istraživanjima spiritualnog u vizualnoj umjetnosti.

[42] Vidi: M. Šuvaković, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada: rasprave polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka“, *Mentalni prostor*, vol. 3, 1990., 16.

S ciljem da se istraživanje spiritualne i metaspiritualne umjetnosti usustavi na relevantnim izvorima u povijesti i teoriji umjetnosti, pojam spiritualnog u umjetnosti nužno je izdvojiti iz konteksta njegove široke upotrebe u popularnoj kulturi.

Naime, danas su teme iz oblasti misticizma predmet istraživanja znanstvenika okupljenih oko akademskih grupa i globalnih mreža poznatih pod sveobuhvatnim nazivom „ezoterizam", a među ostalim uključuju istraživanja koje se bave suodnosom mističnih učenja, umjetnosti i kulture na zapadu. Izraz ezoterizam u navedenim se komunikacijama koristi kao objedinjujući termin za raznorodna religijsko-mistična učenja, od hermetizma, kabale, neoplatonizma, gnosticizma, *new agea*, kao i raznih religioznih pokreta koji su se izvan konvencionalnih religijskih sustava pojavili u europskoj kulturi od četrnaestog stoljeća naovamo. Širi interes za znanstvena istraživanja ovih tema započinje u vrijeme društvenih promjena i kontrakulture 60-ih, a poseban značaj za razvoj i distribuciju takvih znanja uveo je i danas aktualan znanstveni časopis ARIES, objavljen prvi put 1985. u izdanju *Brill Academic*, a uz njega i brojni znanstveni kongresi u okviru temom povezanih akademskih grupa i znanstvenih istraživačkih mreža. Uspostava zasebnog znanstvenog područja za interdisciplinarna istraživanja tema iz oblasti zapadnog ezoterizma,[43] u Europi je ostvarena posredstvom djelovanja znanstvenika okupljenih oko *Europskog društva za istraživanje zapadnog ezoterizma* (*The European Society for the Study of Western Esotericism*) – ESSWE. Interes istraživača *Mreže centralne i Istočne Europe za akademska istraživanja zapadnog ezoterizma* (*The Central and Eastern European Network for the Academic Study of Western Esotericism*), CEENASWE, koja je dio ESSWE-a, obuhvaća, među ostalim, teme s prostora jugoistočne Europe, a time i Hrvatske.

Utvrđeno je da su pojedini pojmovi i teme u okviru studija ezoterizma izrazito opterećeni pejorativima,[44] što uvelike ometa istraživanja. Pejorativi su ovdje uspostavljeni kao

[43] O povijesti i razvoju akademskih studija oblasti zapadnog ezoterizma vidi: W. J. Hanegraaff, *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University, 2012.; još i: M. Pasi, „Esotericism Emergent: The Beginning of the Study of Esotericism in the Academy", u A. D. DeConick (ur.), *Secret Religion: Gnosticism, Esotericism and Mysticism*, Macmillan, 2016., 143–154.

[44] A. D. DeConick, „Introduction: Religion in the Margins", u A. D. DeConick (ur.), *Religion: Secret Religion, Macmillan Interdisciplinary Handbooks on Religion*, Farmington Hills, Gale Cengage Learning, 2016., XVI.

„vrijednosni sudovi“ čak i u znanstvenoj literaturi, a u službi su održavanja privilegija mišljenja „posrednika religijskih moćnika“ i autoriteta konvencionalnih religija. Navedene teze navodi nagrađivana istraživačica religijskih studija i urednica utjecajnog zbornika radova na temu gnosticizma, misticizma i ezoterizma (*Secret Religion: Gnosticism, Esotericism and Mysticism,* 2016.) April D. DeConick, fokusirana u svom radu na rano kršćanstvo i ranokršćanske tekstove.

Dva pravca istraživanja posebno su značajna za akademska istraživanja teme suodnosa ezoterizma i umjetnosti. Prvi je osnivanje i djelovanje *Warburg Instituta*, a potom i pokretanje i održavanje godišnjih *Eranos* konferencija. *Warburg Institut* je zbog jačanja nacizma 1933. preseljen iz Njemačke u London, a iste godine je pokrenut i prvi *Eranos* seminar u *Monte Verità* u Švicarskoj. U specifičnostima i fokusima interesa *Warburg instituta* te *Eranos* seminara, Marco Pasi, profesor povijesti hermetizma, usmjeren na odnos ezoterizma, umjetnosti i povijest ideja, uočio je prvu značajniju tendenciju otvaranja akademske kulturne klime u Europi i Americi temama iz oblasti misticizma i ezoterizma, koja se naročito dinamizirala nakon Drugog svjetskog rata. Trendu takvog otvaranja, posebno je pogodovala pojava kontrakulture 60-ih, kada se interes za duhovnu tematiku proširio na popularnu kulturu.[45] Tadašnji se interes vremenski poklapa i s pojavom prvih znanstvenih studija o utjecaju mističnih učenja na razvoj modernog apstraktnog slikarstva.

Od posebnog značaja za istraživanje vizualne umjetnosti, s fokusom na klasičnu tradiciju u srednjem i novom vijeku, posebno na povijest religije, znanosti i magije, istraživanja su održana pod okriljem *Warburg instituta*, osnovanog u Hamburgu krajem 19. stoljeća. Posebnost Instituta odnosi se na interdisciplinarne pristupe istraživanjima koji uključuju povijest umjetnosti, religijske studije, antropologiju i psihologiju. Institut je okupio značajne znanstvenike poput Erwina Panofskog, Edgara Vetra, Ernsta Cassirera, a potom i Francesa A. Yatesa.[46] Istraživanja tema s područja vizualne umjetnosti koja se vežu na tradiciju magije, astronomije i hermetizma u umjetnosti novog vijeka bila su od presudnog značaja za dolazeće generacije znanstvenika. Među najutjecajnijim publikacijama *Warburg instituta* izdvaja se knjiga britanske povjesničarke Frances Amelie Yates pod nazivom *Giordano Bruno and the*

[45] M. Pasi, „Esotericism Emergent: The Beginning of the Study of Esotericism in the Academy“, 153.

[46] Vidi: https://warburg.sas.ac.uk/ (pristupljeno 17. 1. 2020.).

Hermetic Tradition, iz 1964. g., gdje je postavljena teza o neprekinutom kontinuitetu „tradicije hermetizma“ u okviru filozofije novog vijeka.[47]

Eranos konferencije održavale su se u Švicarskoj, počevši od 1933. pod inicijativom i pokroviteljstvom nizozemske umjetnice i sljedbenice učenja teozofije Olge Fröbe-Kapteyn,[48] i u suradnji sa švicarskim psihijatrom Carlom Gustavom Jungom. Održavale su se u godišnjem sazivu na lokaciji *Monte Verità* u blizini Ascone, u talijanskom govornom području Švicarske, te su se oformile u jedan od glavnih centara istraživanja i popularizacije tema s područja filozofije i praktične duhovnosti, znanosti i života. *Eranos* je okupljao psihologe, filozofe, znanstvenike religijskih studija i druge intelektualce te su, osim švicarskog psihologa Carla Gustava Junga kao centralne figure, svoje radove kontinuirano prezentirali psiholog Erich Neumann, potom autoritet u području komparativne religije Mirce Eliade, autor knjiga o budizmu i zenu[49] te promotor orijentalnih učenja na zapadu Daisetsu Teitarō *Suzuki,* filozof i profesor islamskih studija Henry Corbin i mnogi drugi.

---

[47] Vidi: M. Pasi, „Esotericism Emergent: ...“, 148.

[48] Olga Fröbe-Kapteyn bila je udana za Ivana *Fröbe*a, dirigenta i glazbenog kritičara rođenog u Zagrebu koji je prvu glazbenu naobrazbu stjecao pri glazbenoj školi Hrvatskog glazbenog zavoda, te je na zagrebačkom Sveučilištu polazio predavanja iz filozofije i estetike. Krajem 19. stoljeća, za intendanata Miletića, postao je flautistom u orkestru zagrebačkoga kazališta, nakon čega odlazi iz Zagreba i ostvaruje međunarodnu dirigentsku karijeru. Preminuo je u avionskoj nesreći u 33. godini života. Glazbene kritike objavljivao je u hrvatskim časopisima *Hrvatskom pravu* (1907–08), *Hrvatskoj smotri* (1907–08) i *Zvonu* (1907). *Hrvatskom pravu* (1907–08), *Hrvatskoj smotri* (1907–08) i *Zvonu* (1907). Vidi: Ajanović-Malinar, I, *Fröbe Ivan, „Fröbe Ivan“, Hrvatski biografski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1998.,* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6430 (pristupljeno, 19. 2. 2020.).

[49] Zen je naziv formu budističkog učenja japanske škole Mahayana budizma, koji za cilj ima postizanje direktnog iskustva prosvjetljenja (*satori*) pomoću prakticiranja meditacije u sjedećem položaju (*zazen*), obično pod vodstvom učitelja i često koristeći paradoksalne izjave (*kōan*) radi nadilaženja racionalne misli. U središtu interesa zen budističkog učenja je dosezanje osobnog iskustva svijesti, koja je univerzalna svijest, a dostiže se putem meditacije, odnosno bez obreda i bez uporabe svetih tekstova. Japanski pojam zen izveden je iz kineske riječi za meditaciju *ch'anna*, koji potječe iz sanskrtske riječi *dhyana*, što također znači meditacija. Introspektivna i kontemplativna praksa meditacije fundamentalni je element svih škola budizma. Temeljni koncept *Mahayana* budizma odnosi se na koncept praznine po kojem su svi fenomeni ispražnjeni od sadržaja. Japanski pojam *Kū* (praznina) prijevod je sanskrtskog izraza *Śūnyatā* (velika praznina ili ništavilo). Koncept praznine odnosi se na razumijevanje naličja realnosti, pri čemu u budizmu praznina označava negaciju postojanja trajnosti, odnosno

U okviru *Eranos* konferencija formiran je *Arhiv* kao i *Institut za istraživanja simbolizma* (*Eranos-Archiv für Symbolforschung Eranos, Institut für Symbolforschung*). Arhiv je bio usmjeren na prikupljanje materijala s naglaskom na istočnu i zapadnu ikonografsku tradiciju, alkemiju, folklor, mitologiju i poslužio je kao polazište za pojedina istraživanja objavljena u danas glasovitim studijama i knjigama poput; C. G. Jung, *Psihologija i Alkemija* (1944.); Mircea Eliade, *Kovač i Alkemičari* (1956.); Erich Neuman, *Podrijetlo i povijest svijesti* (1954.) te *Velika Majka – analiza arhetipa* (1955.).[50] Materijal arhiva danas se čuva uglavnom pri *Warburg Institutu*, Arhivu za istraživanja arhetipskog simbolizma (ARAS) u New Yorku, dok se 200 sati zvučnih zapisa konferencija održanih u rasponu 1968. – 1998. čuva u Švicarskim nacionalnim zvučnim arhivima.

Jungova interpretacija mitoloških i religijskih simbola, posebice teorija arhetipa i ideja o ritmičkom ponavljanju simboličkih obrazaca u kolektivnom nesvjesnom, polazišta su

---

negira se ideja da manifestacija materijalnog svijeta, uključujući živa bića, nežive predmete i ideje, imaju neovisnu, nepromjenjivu i vječnu suštinu. Prema konceptu praznine sve su pojave relativne i ovisne o međusobnoj uzročnosti. Tvrdnja da su sve stvari prazne, pa i koncept praznine kao takav, zapravo znači da su međusobno ovisne, a proizlaze iz uzročnih čimbenika i kontinuirano su osjetljive na promjene. Praznina je shvaćena kao opisna karakterizacija stvari kakve su prema zen budizmu u svojoj suštini. U Japanu je zen aktivnost povezana s obilježjima kao što su samodisciplina, spontanost, jednostavnost, smirenost. Veže se uz razvijanje različitih vještina, poput kaligrafskog pisanja (*sumi*), slikanja tušem, prakticiranja borilačkih vještina (kendo i aikido), ceremonije ispijanja čaja, *haiku* poezije, koncepta zen vrtova, aranžiranja cvijeća, izvođenja glazbe (glazbalom shakuhachi flaute), te koncepta povezivanja čovjeka i prirode. Utjecaj zen budizma na zapadnu vizualnu umjetnost naročito se manifestirao krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, kada je profesor budističke filozofije na Sveučilištu Otani u Kyotu Daisetz *Teitarō Suzuki* (1870. – 1966.), nakon niza objavljenih knjiga o zenu, održao seriju predavanja o zen budizmu na američkim sveučilištima, primjerice na Columbia University tijekom pedesetih (1952. –1957.). Među brojnom publikom, predavanja D. T. Suzukija pohađali su, primjerice, američki pisac Jerome David Salinger, trapistički redovnik Thomas Merton i umjetnik John Cage. U Americi su filozofiju zen budizma prihvatili pjesnici bitničke generacije, Jack Kerouac, Allen Ginsberg i Gary Snyder. Vidi: H. J. Baroni, *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York, Rosen Publishing Group, 2002.; D. T. Suzuki, *Uvod u zen budizam*, [1969], prev. Zdenka Sajko, Zagreb, Biovega, 1998.; G. P. A. Levine, *Long Strange Journey: On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.; J. Baas, M. J. Jacob (ur.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

[50] „Ikonografska kolekcija“, Fundacija Eranos, http://www.eranosfoundation.org/page.php?page=19&pagename=iconographic%20collection (pristupljeno 18. 1. 2020.).

mnogobrojnim umjetničkim ostvarenjima i interpretacijama umjetničkih djela u okviru povijesti i teoriji umjetnosti.

Jungov arhetip (grč. *ἀρχέτυπον*) tako, označava „prvotni mitski, obredni, religijski ili simbolički obrazac, uzorak ili strukturu, koji se nesvjesno obnavlja u potonjim psihičkim, jezičnim ili književnim očitovanjima“.[51] U teoriji se ideja arhetipa koristi i kod tumačenja umjetničkih djela kao „sistema simboličkog izražavanja univerzalnih prirodnih, religioznih, civilizacijskih i individualno-psiholoških značenja, vrijednosti i moći“.[52]

Američki teoretičar umjetnosti James Elkins, u kontekstu određivanja pozicije religijskog diskursa u suvremenoj umjetnosti, uočava svojevrsno ponavljanje pojave umjetničkih interesa za teme iz područja misticizma, teozofije i antropozofije kraja 19. i početka 20. stoljeća, kao i početkom novog milenija. Prema Etkinsu umjetnost u kontekstu religijskih tema znatno se izmijenila, što se očituje pojavom umjetničkih djela koja se korištenjem ikonografskih simbola zapadnog kršćanstva kritički odnose spram kršćanstva i religijskog sustava.[53]

Institucionalni razvoj istraživanja u oblasti ezoterizma osnažen je otvaranjem prve akademske katedre posvećene proučavanju ezoterizma, 1964. godine u Parizu na Odsjeku za religijske studije (École pratique des Hautes Etudes).[54] Trideset godina kasnije u sklopu Zavoda za religijske studije Sveučilišta u Amsterdamu osnovan je *Centar za povijest filozofije Hermetizma i srodnih struja* (HHP) za istraživanje i podučavanje tema u okviru „zapadnog ezoterizma“.[55] Godine 2006. otvorena je treća katedra pri Sveučilištu u Exeteru u Velikoj Britaniji. Ovdje treba dodati i nastavne programe posvećene temama ezoterizma, poput programa April D. DeConick

---

[51] „Arhetip“, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3738 (pristupljeno 18. 1. 2020.).

[52] „Arhetip“, M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011., 91.

[53] J. Elkins, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York, Routledge, 2004., 52.

[54] Faivre, A., Voss, K. C., “Western Esotericism and the Science of Religions”, *Numen* 42, 1995., xix–xx. Cit. Prema: M. Pasi, „Esotericism Emergent: ...“, 152.

[55] Vidi: https://ash.uva.nl/content/research-groups/history-of-hermetic-philosophy-and-related-currents/history-of-hermetic-philosophy-and-related-currents.html?1579369775820 (pristupljeno, 18. 1. 2020.).

i Jeffreya Kripala pri Sveučilištu Rice u Houstonu, Texas, te magistarski studij na Sveučilištu u Groningenu u Nizozemskoj, koji je pokrenuo Kocku von Stuckrad.[56]

Za daljnju razradu teme ključno je pojam spiritualnog izdvojiti iz nametnutog konteksta široke upotrebe u popularnoj kulturi, te ga usustaviti u kontekstu povijesti i teorije umjetnosti. U tom kontekstu možemo zapaziti tržišnu eksploataciju pojma spiritualnosti u umjetnosti, najčešće u okviru popularne psihologije, ali i u sferi popularne kulture, medija i filma, u terapeutske svrhe poput raznih koncepata likovnih terapija, u ponudi brojnih dizajnerskih rješenja plakata, slika i predmeta koji motivski plasiraju spiritualnost kao robu široke potrošnje.
Moguće je u tom smislu uočiti globalnu pojavu povratka religijskom sustavu vrijednosti, koju je slovenski filozof Slavoj Žižek opisao kao „najžalosniji aspekt postmoderne ere“[57]. U društveno-političkom smislu riječ je o pojavi religijskog fundamentalizma, dok se s druge strane, izvan teologije i dogmi organiziranih religija, a u okviru neoliberalnog kapitalističkog društva očituje izrazita popularnost tema iz područja duhovnosti. Riječ je o pojavi što se na europskom i američkom kontinentu javlja još od zamaha kontrakulturnih trendova 60-ih i 70-ih, i kasnije, krajem 70-ih i početkom 80-ih godina, pa sve do danas uz snažnu potporu takozvanog *New age* pokreta. Pojam *New age* prvi je upotrijebio britanski književnik, slikar i grafičar William Blake još 1804. godine, u kontekstu koji se u literaturi povezuje sa svjetonazorom i literaturom švedskog znanstvenika, filozofa i teologa Emanuela Swedenborga.[58] Danas se termin upotrebljava kao naziv za društveni pokret kojeg obilježava sinkretizam raznovrsnih duhovnih učenja; od zapadnjačke interpretacije orijentalnih duhovnih tradicija, do novo uspostavljenih hibridnih sustava, praksi, duhovnih učenja i tehnika osobnog samorazvoja, što su proizašli iz učenja budizma, hinduizma, teozofije, raznih izvedenica antropozofije Rudolfa Steinera, gnostičkih postulata, hermetizma, kabale, neopaganskih i mitoloških tradicija, politeizma, animizma, astrologije, kristalologije i drugih popularnih

[56] M. Pasi, „Esotericism Emergent: ...“, 153.

[57] S. Žižek, *The Fragile Absolute: Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, New York, Verso, 2001., 1.

[58] Vidi: O. Hammer, “The New Age”, u G. A. Magee (ur.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016., 344–356.

alternativnih pristupa. Popularnosti dodatno pridonose filmski blockbusteri i ekranizacije djela književnika i filologa John Ronald Reuel Tolkiena, filmovi poput *Harryja Pottera, The Matrixa,* te *fantasy* književni žanr i cjelokupna kultura koja ga tržišno prati.

II.3. Okvir istraživanja u hrvatskoj teoriji umjetnosti, teorijama umjetnika i umjetničkim praksama

Tema spiritualnog i metaspiritualnog u hrvatskoj umjetnosti nije sustavno istraživana. Međutim, individualni znanstveni i teorijski radovi domaćih autora, koncentrirani na studije slučajeva, pružaju djelomičan uvid u istraživanja konkretnih pojava koje se mogu povezati s temom. Polazišna hipoteza disertacije podrazumijeva postojanje određenog broja pojava u hrvatskoj umjetnosti što se vežu s metaspiritualnim praksama, ali se obzirom na nedovoljnu istraženost teme u literaturi nesustavno i neujednačeno interpretiraju. Slijedom toga nastoji se ukazati na postojeća znanstvena istraživanja koncentrirana na studije slučajeva kako bi se na temelju istraživanih opusa pojedinih hrvatskih umjetnika uz postojeća teorijska uporišta istih uspostavio okvir za istraživanje teme u nacionalnom umjetničkom korpusu.

Kada govorimo o pojavi metaspiritualne umjetnosti, treba naglasiti njezinu rubnu poziciju u odnosu na dominantne trendove, posebno kada je riječ o marginalizaciji teme u okviru postojeće, stručne i znanstvene literature. Utoliko se u disertaciji posebna pažnja usmjerava na usustavljivanje različitih pregleda i dosadašnjih spoznaja što bi moglo doprinijeti boljoj kontekstualizaciji hrvatske produkcije unutar teme. Cilj je ukazati na dosadašnje tekstove povjesničara i teoretičara umjetnosti posredstvom kojih se, iako fragmentarno obuhvaćena, pojedinačna djela, ciklusi ili opusi domaćih umjetnika povezuju u okviru teme. Među najprominentnijim primjerima, izdvajaju se djela grupe Gorgona, Vladimira Dodiga Trokuta, Borisa Demura, Mirka Zrinšćaka, Željka Kipkea, uz koje i nekolicine umjetnika koji su afirmirani pod agendom Nove umjetničke prakse.

U središtu je istraživanja stvaralaštvo kasnijeg Borisa Demura, razdoblje njegova tematiziranja znaka spirale od 80-ih godina na dalje, te asamblažni, tekstualni i kiparski opus Mirka Zrinšćaka u cjelini. Oba umjetnika rođena su ranih 50-tih, a stvaralačku zrelost dosegli su 80-ih godina

20. stoljeća. Usporednim djelovanjem, premda različitog medijskog izričaja, navedeni su eminentni hrvatski umjetnici artikulirali metaspiritualne značajke izričaja kroz estetiku nevidljivog, kontekstualizaciju kozmičkog i ritualni pristup radu. Intimističke skulpture Mirka Zrinšćaka određene su mjestom nastanka, na Učki (izolacija i svojevrsna askeza umjetnika u prirodi stoji nasuprot ekspresivno-gestualnom slikarstvu Borisa Demura). Komparativno se izvodi pojam metaspiritualnog povezujući oba opusa, ali ne temelji se na stilskim već na kontekstualno-izvedbenim značajkama. Treća značajka metaspiritualosti odnosi se na permanentnu procesualnost umjetničkog djela kod obojice, pa se istraživanje metodološki temelji na promatranju pojedinačnih radova i naknadnoj sintezi. Prikupljanjem i komparacijom arhivske građe (razgovori, tekstovi autora, analize kustosa i povjesničara umjetnosti) nametnula se poveznica u smislu korištenja arhetipskih izvora u kreiranju vizualnog govora.
O stvaralaštvu Borisa Demura u kontekstu spiritualnosti, a pozivajući se na Demurova autorefleksivna tumačenja svojih radova u odnosu na ideju i tretman motiva spirale od sredine 80-ih pa nadalje, pisao je povjesničar umjetnosti Marijan Susovski,[59] te kasnije Zdenko Rus. Spiralno stvaralaštvo Borisa Demura u okviru metaspiritualnosti promatra se kroz kontekstualizaciju kozmičkog te korištenje arhetipskih izvora pri artikulaciji vizualnog.

Među radovima domaćih istraživača posebice se izdvaja rad Susovskog, koji je u kontekstu spiritualnosti u svojem radu ukazao na niz pojava u okviru nacionalne umjetnosti. Prije svega, na utjecaj zena u stvaralaštvu grupe Gorgona (1959. – 1966.) u poveznici s tretmanom prostora, praznine te formiranja oblika ponašanja u umjetnosti, potom i u poveznici s duhovnom praksom koja se ogleda u procesualnom radu zapisivanja misli i citata u radu *Misli za mjesec*. Rečeno se naročito ogleda u citatu taoističke misli Lao Tcea, „Samo u praznini prebiva ono što je esencijalno“, korištene u radu skupine *Misli za veljaču* iz 1964.[60]
U kontekstu spiritualnog u djelovanju grupe Gorgona, hrvatski povjesničar umjetnosti Želimir Koščević uočava „ne-materijalan“ tretman prostora. Prema Koščeviću, interes za prostor „bio

[59] M. Susovski, „Artists Nature, Gesture and Performance in Croatian Art”, izlaganje na 29. kongresu godišnje konferencije *AICA*-Painting, Macao – Hong Kong kanton, Kina, 1995., 1–4.
[60] Ibid.

je konceptualne, spiritualne i ekološke naravi".[61] Ideju stvaranja odljeva od šupljina, koju kipar Ivan Kožarić i član skupine definira 1963., Koščević smatra protokonceptualnom idejom pri čemu je Kožarićeva i gorgonaška „nematerijalna duhovnost protokonceptualnih istraživanja" anticipirala tendencije plastičkog redukcionizma u umjetnosti kraja šestog desetljeća.[62]
Povjesničarka umjetnosti i kritičarka Nena Dimitrijević ishodišta karakteru djelovanja grupe Gorgona vidi u interakciji nasljeđa dadaizma i zapadnjačke „novootkrivene filozofijske misli Istoka". U okviru potonjeg, djelovanje grupe uz pripadnost neodadaističkom senzibilitetu, povezuje u kontekstu pojave pobuđenog interesa zapadnih umjetnika za orijentalnu filozofiju i zen-budizam, što su tijekom i krajem šestog desetljeća u umjetnosti promovirali John Cage, La Monte Young te Yves Klein.[63] U stvaralaštvu Kleina prepoznaje ideje vizualnog „predočavanja transcendentalnih i metafizičkih kategorija", poput koncepta „praznine", „nematerije" i „vječnosti", što se prema Dimitrijevićevoj očituje u Kleinovom formiranju monokroma u radovima ciklusa *Kozmogonije* te *Antropometrije*.

Od posebnog značaja za istraživanje teme metaspiritualne umjetnosti u Hrvatskoj je zbornik *Nova umjetnička praksa 1966. – 1978.,* urednika Marijana Susovskog (Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.). Fokus istraživanja metaspiritualnosti vremenski odgovara umjetničkim pojavama objedinjenima nazivom *Nova umjetnička praksa*. Istoimeni zbornik posredstvom radova s područja povijesti i teorije umjetnosti pruža komparativan uvid u šira umjetnička zbivanja na prostoru bivše države, posebno značajna zbog povezivanja aktera na tadašnjoj sceni.
Razvidno je da je teorijska i umjetnička scena u kontekstu metaspiritualnosti izraženija u okviru umjetničkih prostora susjednih država, posebice u okviru djelovanja umjetničke grupe OHO početkom 70-ih godina, čiji je rad teoretičar Tomaž Brejc teorijski artikulirao determinacijom pojma transcedentalni konceptualizam.

---

[61] Ž. Koščević, "Kiparstvo u Hrvatskoj 1950. - 1990.", Život umjetnosti, br. 56–57, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1995., 6.

[62] Ibid., 7.

[63] N. Dimitrijević, „Gorgona – umjetnost kao način postojanja [1977.]", u M. Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002., 54. (Studija je prvotno objavljena kao predgovor katalogu izložbe „Gorgona", Zagreb, Galerije grada Zagreba, 1977.).

U istraživanjima artikulacije kozmoloških sistema značajna su dva ciklusa slikarice Mile Kumbatović: *Svijet kamena* i *Svemirski krajolik*. Ciklus *Svijet kamena* nastaje 1960./61. godine, apstrahiranjem plasticiteta slike i svođenjem na motiv kružnih koloristička struktura koji se tematski vežu uz morfologiju i strukture kamena. Morfologija kružnih spiralnih struktura ponovo se pojavljuje u njezinu ciklusu *Svemirski krajolik* (1968. – 1970.).

3.1. Doprinos Vladimira Dodiga Trokuta

Ideju metaspiritualnog u svom radu najdosljednije tretiraju Vladimir Dodig Trokut I Željko Kipke. U umjetnosti nakon šezdesetih naročito se u ostvarenjima *land art* ili ambijentalne umjetnosti uočava se interes za rad u ambijentima prirode, pri čemu se minimalizacija umjetničkih sredstava i svođenje djela na misaonu aktivnost ili kretnju u ambijentu krajolika dovodi u vezu s orijentalnom tradicijom zen-vrtova[64] ili taoističke misli proizašle iz promatranja prirode te kineskom tradicijom uređenja ambijenta (*feng-shui*). Poput primjerice koncepta hodanja u umjetnosti Richarda Longa.[65] U hrvatskoj umjetnosti ambijentalan rad s aspektima spiritualnog zamjetan je u ranom radu Vladimira Dodiga Trokuta (1949.–2018.), naročito u ranoj signalističkoj, letrističkoj i objekt poeziji ili akcijama *Uzimanje otisaka valova* (Split, Uvala Ovčice, 1969.), *Refleks neba* (Split, Uvala Ovčice, 1969.), te *Paljenje mora i kopna* (Split, Uvala Ovčice, 1969.). Riječ je akcijama u kojima uz iskustva ambijentalne umjetnosti uvod rad s nevizualnim fenomenima. U najranijim akcijama primjenjuje koncepte pisanja poetskih poruka po vlakovima koji su odlazili u njemu nepoznatim prvacima (*Ispisivanje poruka po vlakovima,* Split, Željeznička stanica – Solin, 1968.), a u kojima povjesničar umjetnosti Davor Matičević prepoznaje „šifre magijskog karaktera“.[66] Matičević praksu Dodiga interpretira u okviru pojava Nove umjetničke prakse, pridružujući ga zagrebačkom

[64] Vidi. M Šuvaković, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada: rasprave polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka“, 25.

[65] Koncept šetnje u umjetnosti koju je razvio Richard Long detaljnije je pojašnjena u III. Poglavlju disertacije.

[66] D. Matičević, „Zagrebački krug“, u M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978,* Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 28.

krugu s napomenom na njegovo najranije djelovanje u Splitu u okviru skupine Crveni peristil.[67] Akciju ispisivanja poruka po vlakovima povjesničar umjetnosti Marijan Susovski naziva „akcijom s magijskim značenjima“,[68] a već u ranom radu Dodiga prepoznaje „bavljenje kabalistikom, ezoterijom, transcendentalnim, vansezorijalnim i parapsihološkim fenomenima“.[69] Tijekom sedamdesetih bavi se radovima procesualnog karaktera s taloženjem rastopina, Matičević ukazuje da se potom usmjerava prema radu u poveznici s „kabalističkim iskustvima“, pri čemu sebe proziva „prvim umjetnikom crne umjetnosti“.[70] Godine 1978. Dodig seli iz Splita u Zagreb, gdje nastavlja umjetničko djelovanje.

Dvije samostalne izložbe V. D. Trokuta održane u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (današnji Muzej suvremene umjetnosti) ranih 80-ih: *Amuleti, čini, arkane* (1980.)[71] te *Solve* (1982.),[72] već se nazivljem referiraju na tradiciju zapadnog hermetizma, obuhvaćajući u oba

---

[67] Grupa Crveni peristil bila je neformalna skupina umjetnika koja je djelovala u Splitu krajem 1960-ih, a u hrvatskoj povijesti umjetnosti najpoznatija je po umjetničkoj akciji bojanja Peristila 1968. godine, Članovi skupine povremeno su se okupljali izvodeći zajedničke akcije, počevši od 1968. godine, ali se kao grupa deklariraju tek nakon akcije na Peristilu. Grupu su činili umjetnici Pavavao Dulčić, Toma Čaleta, Vladimir Dodig Trokut, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević i Denis Dokić. Grupa je djelovala do ranih 1970-ih, smrti Tome Čalete 1972.. i Pavla Dulčića 1974., nakon čega rad nastavlja jedino Dodig Trokut. Cit. prema: D. Matičević, „Zagrebački krug“, 75.

[68] M. Susovski, *Vladimir Dodig Trokut / Amuleti, čini, arkane,* katalog izložbe V. D. Trokuta, Zagreb, Studio, Galerija suvremene umjetnosti, 14. 11. – 7. 12. 1980., 1980., 2.

[69] Ibid.,3

[70] D. Matičević, „Zagrebački krug“, 28.

[71] Samostalna izložba V. D. Trokuta pod nazivom *Amuleti, čini, arkane* održana je u prostoru Studia Galerije suvremene u Zagrebu, u trajanju od 14. 11. do 7. 12. 1980., a obuhvatila je niz uporabnih predmeta tradicionalne pučke izrade. Etnografskim predmetima poput tkanina, preslica, škrinja i drugih predmeta iz drva, kako Susovski navodi u katalogu, Trokut je pridavao magijsko značenje. Prema tumačenju Susovskog, Trokut je predmete izložio postavivši ih u “trijadni niz – amuleti (zapisi magijskog karaktera, čarobne formule), čini (čaranja) i arkane (tajne)”. Vidi: M. Susovski, *Vladimir Dodig Trokut / Amuleti, čini, arkane*, 4.

[72] Izložba *Solve* (što je latinski izraz koji znači razložiti, razgraditi, razrijediti održana je u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti, u periodu 9. 9. – 2. 10. 1982., kustos izložbe i autor predgovora kataloga bio je Marijan Susovski. Izložba je obuhvatila objekte izvedene iz odbačenih uporabnih predmeta i predmeta tradicionalne pučke izrade. Susovski u popratnom tekstu katalogu izložbe govori o Trokutovim osobnim transcendentalnim iskustvima koja su ovog umjetnika navela na izvođenje „ezoteričnih radova“ iz pronađenih i „odbačenih materijala“, odnosno djelima u kojima se Trokut bavi „interakcijom različitih materijala“ i „ritualom materijala“. Vidi: M. Susovski,

slučaja *ready-made* eksponate tradicionalne pučke izrade kojima Dodig pripisuje magijsku vrijednost, evocirajući ritualno-obrednu funkciju uporabnih predmeta. Kustos i autor kataloga obje izložbe je Marijan Susovski koji stvaralaštvo Dodiga u popratnom tekstu kataloga izložbe *Amuleti, čini, arkane* iz 1980. interpretira u kontekstu šamanizma u umjetnosti, kakav je prepoznat u radu umjetnika Josepha Beuysa, kojeg i sam Trokut apostrofira kao svoga učitelja.[73] Na spomenutoj izložbi izlaže predmete iz vlastite etnografske zbirke predmeta s područja Dalmatinske zagore i Zagreba. Dodig, naime, umjetničku praksi ne temelji na proizvođenju umjetnine, već na svojstvima kojima pridaje ranije korištenim uporabnim predmetima kulturološke vrijednosti, pridajući im „magijski značaj". Susovski ukazuje kako je umjetnička praksa ovdje usmjerena na materijal predmeta, jer Trokut objekte odbire prema njihovom „'zračenju', po njihovom naboju"[74] u cilju naglašavanja njihove „energetske supstance",[75] a razvrstava ih prema kategorijama koje naslovljava amuleti (zapisi magijskog karaktera), čini (čaranja) i arkane (tajne).[76] Izložbom *Solve* iz 1982. Dodig se autoreferencijalno poziva na postulate kabale kojeg naziva „filozofskim pogledom", u tekstu izložbene pozivnice na kojoj, uz osnovne informacije o izložbi, stoji njegovo pojašnjenje pojma kabala, riječima:

> „riječ kabala hebrejskog je porijekla i znači primati. kabala je filozofski pogled koji nastoji odgovoriti na čovjekova vječna pitanja o vlastitom postojanju, porijeklu, i naravi svemira u kojoj tradicija u svojoj svrsi ostaje nepromjenjiva.

„Vladimir Dodig Trokut", katalog izložbe, *Vladimir Dodig Trokut / Solve*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 9. 9. – 2. 10. 1982., 1982., nepaginirano.

[73] U razgovoru koji je s umjetnikom vodila Nataša Lah Trokut navodi: „Da li moj rad korespondira s Maljevičevim, nebitno je, jer je Maljevič veliki ruski umjetnik i tvorac jednog sustava, a Beuys njemački umjetnik, tvorac drugog sustava, a Trokut tvorac jednog hrvatskog sustava. Prema tome, kao što postoji hrvatski Trokut, njemački Beuys, postoji i ruski Maljevič. Među nama nema razlike. Um stvara razlike. Umjetnost ne stvara razlike." Cit. prema N. Šegota Lah, „Učenje pobuni kao kvaliteti života", razgovor s umjetnikom V. D. Trokutom, *Autogram*, pretisak razgovora (Novi list, kulturni prilog Mediteran, 4. ožujak 1995.), Rijeka, Društvo povjesničara umetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja / Adamić, 2004., 216.

[74] Izloženi su predmeti poput kutije šibica, kutije za čajeve ili kavu, ukosnice, boce, ulaznice, obavijesti i slično. Vidi. M. Susovski, *Vladimir Dodig Trokut / Amuleti, čini, arkane*, 2.

[75] Ibid, 4.

[76] Ibid.

kabala poučava da se očitovanje prauzorka može izraziti u pet faza:

I izvorište ili sjeme – arhetipski čovjek
II korijen – područje zračenja
III stablo ili drvo – područje stvaranja
IV grana – područje oblikovanja
V plod – područje djelatnosti“[77]

Izložbu *Solve* koncipira kao kabinet želja *Wunderkammer*, ambijent u kojem smješta sakupljene artefakte kulturoloških vrijednosti, naročito pučke izrade, a pridaje im značaj laboratorija u kojem se dešavaju kozmogonijski procesi. Primjerice izlaže predmete, među kojima štapove, križeve, kruh, pribor za jelo, kamenje, tanjure, fotografije, školjke, satove, bove i ostale predmete,[78] te instalacije koje koncipira uporabom raznih predmeta organskog i anorganskog podrijetla, pri čemu predmetima pridaje magijsko značenje, primjerice u seriji „magijskih štapova“ koje izlaže. Koncept izložbe određen je autorovim ranijim interesom za bavljenje materijalnom i nematerijalnom pučkom baštinom Dalmatinske Zagore, koju smatra „tradicionalnom umjetnošću okultne kulture“. [79] Naročiti interes imao je za pučke drvene preslice i vretena s narodnim motivima, te posebice znakovljem na njima. Izlaganje sakupljenih predmeta ili instalacija, iz pronađenih objekata iz svoje okoline i ambijentalnih karakteristika, postat će temeljna Dodigova praksa, u kojoj sumira sakupljački rad i umjetničku praksu te interes za kulturnu baštinu, te kabalističku tradiciju. Na način da je objekt nositelj retoričkog efekta usmjerenog na evokaciju simboličkog i metafizičkog značenja, koje nikad do kraja nije moguće logički razumjeti. Praksu uporabe „*junk arta*“ kako naziva opisanu praksu koristi i u izvođenjima performansa u kojima simulira ritualno-obrednu praksu mističnog karaktera i naglašene simbolike i heremetične retorike, često u kombinaciji s postupcima citiranja, montaže retorike slikarstva ranih avangardi, razvidnoj u uporabi crnih (Maljevič) i crvenih monokroma. U performansu *Transformacije crnog u bijelo – Samo anđeli znaju*, izvedenom u okviru *Prvog festivala suvremene umjetnosti Bale*, u Istri 2002., autor obučen u bijelo perje

[77] V. D. Trokut, pozivnica za izložbu *Solve*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 9. 9. – 2. 10. 1982.

[78] M. Susovski, *Vladimir Dodig Trokut / Solve*, nepaginirano.

[79] Neobjavljeni razgovor s V.D. trokutom [razgovor s Trokutom vodila N. Elezović u atelijeru umjetnika], Zagreb, 18. svibanj 2018.

sjedi na jajetu – u položaju kojim priziva šamanski ornitomorfni simbolizam, a simulacijom šamanističkog obreda svoju umjetničku praksu veže uz obnovu ritualnog i magijskog u umjetnosti, odnosno uz šamanizam u umjetnosti. Simbolička uporaba jajeta prisutna je i u ranijim performansima ovog umjetnika.

Metaspiritualnu umjetničku praksu Dodig je dosljedno primjenjivao tijekom cjelokupnog stvaralaštva, od najranijih mentalnih i ambijentalnih koncepata, signalističke, letrističke i objekt-poezije (tijekom 1966., 1967. i 1968)., djelovanja u okviru grupe Crveni Peristil, u okviru brojnih *Wunderkammer-a* koje u formi ambijentalnih instalacija kreira iz pronađenih predmeta kojima pridaje magijski karakter, pa sve do performansa naglašenog ritualnog karaktera u kojima simulacija rituala magijske tradicije postaje polazište za izvođenje performansa neoritualnog karaktera. Način kreiranja *Wunderkamer-a* može se dovesti u vezu s radom švicarskog povjesničara umjetnosti Haralda Szeemanna, posebice s Szeemannovim konceptom izložbe *Grandfather: A Pioneer Like Us (1974.),* te *Muzeja opsesija*. Poveznicu s aspektima Magijskog u radu grupe *Crveni Peristil* uočava Šuvaković koji, „osim subverzivnog pristupa, strategija provokacije, individualne emancipacije, anarhističkog individualizma, izdvaja strategiju miješanja različitih supkulturnih postupaka, poput hipi i bitničkog ponašanja, izražavanja slobodne seksualnosti“ prepoznaje „korištenje magijske doktrine.[80]

Trokuta sublimira ideju ritualnog i obrednog u umjetnosti, razvijajući osobnu kozmogoniju. Svoju umjetničku praksu zasniva na šamanizmu, idejama hermetizma i kabale u umjetnosti.

3.2. Doprinos Željka Kipkea

O metaspiritualnom slikarstvu Željka Kipkea pisao je teoretičar Miško Šuvaković u tekstu „Mataspiritualnost“, u katalogu izložbe *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990,* objavljenom 1989.[81] Kipkeovo slikarstvo, uz tekstualnu artikulaciju Dodigovog opusa prema pisanjima Susovskog, među rijetkim je umjetničkim praksama koje se u literaturi vežu uz metaspiritualnu umjetnost. Šuvaković u spomenutom eseju

[80] M. Šuvaković, „Conceptual Art“, u D. Djurić, M. Šuvaković (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge, Massachusetts; MIT Press, 2006., 220.

[81] M. Šuvaković, „Metaspiritualnost“, 133–151.

pojam metaspiritualnost analizira na studiji prakse umjetnika Marka Pogačnika, Mirka Radojčića, Nenada Petrovića, Dubravke Đurić, Zorana Belića Weissa, Marine Abramović i Željka Kipkea. Navodi kako determinaciju pojma izvodi iz ranije teorijske interpretacije ove pojave prema pisanju Zorana Belića Weissa („Umetnost – ethos spoznaje“, 1986.).[82]
U eseju se slikarska praksa Kipkea dovodi u kontekst simulacijske postmoderne umjetnosti osmadesetih godina, ukazujući na korištenje postupaka simulacije, kolažiranja i montaže,, uz uvođenje teksta u područje slike. Ukazuje se na tri funkcije postupaka kombiniranja slikovnog i tekstualnog, među kojima na korištenje metode kolažiranja i montaže, te fragmentacije cjelovitosti slike, uporabe postupaka simulacije „alkemijske i magijske moći zapisa“[83] prema kojoj Šuvaković Kipkeovo slikarstvo veže uz, kako navodi, „drugu (paralelnu) istoriju zapadne racionalnosti“.[84]U radu se razmatra specifičnost Kipkeove teorijske prakse, u kojoj prepoznaje postupke kolažiranja i montaže, razvidne i u području slikarstva.

Povezanost stvaralaštva umjetnika Željka Kipkea s temom osim kod Šuvakovića naznačeno je u tekstovima povjesničara umjetnosti Branke Stipančić i Ješe Denegrija. Kipkeov ciklus slika iz sredine 80-ih Denegri tumači terminom „hermetičkog slikovnog pisma“, govoreći o djelu „u kojemu iza onog vidljivog u slici ono postaje složena simbolička značenja“.[85] Denegri smatra kako Kipkeovo slikarstvo „djelomično karakteriziraju naslovi nekih tekstova: *Loža crne optike, Kabinet molitvenih strojeva, Prirodni manirist* (…).[86] Stipančić Kipkeov ciklus iz 80-ih (slikama *Theatrum Mundi* [1986.], *Mundus subterraneus* [1989.], *Rue de la Temporalitè* [1991.]) tumači kao odstupanja od logičnog mišljenja djela u korist „asocijativnih montaža“ za koje smatra da sadrže značenja čije izvorište nalazi u umjetnosti, znanosti, filozofiji, ali i

[82] Ibid., 135.

[83] Ibid.

[84] Ibid.

[85] J. Denegri, „Željko Kipke“, *Oko,* Nova revija, 10, Zagreb, 17. svibnja 1990., citirano prema: J. Denegri, „Željko Kipke“, *Virtualni muzej avangarde*, https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-zeljko-kipke-croatian~no6474/ (pristupljeno 18. 1. 2020.).

[86] J. Denegri, *Željko Kipke*, katalog izložbe, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1991.

alkemiji“,[87] te Kipkeovu umjetničku strategiju rekontekstualizacije opisuje kao proces uvođenja „poetskog i alkemijskog“ u rad bez dodatnih konotativnih objašnjenja. [88]

Umjetnike Vladimira Dodiga Trokuta, Željka Kipkea i Mladena Stilinovića, Zdenko Rus izdvaja kao one koji su u svom radu razvili „osobne mitologije“ i to postupcima preuzimanja dostignuća povijesnih avangardi koje kombinirali s „aspektima ezoterizma“, te ove umjetnika, citirajući Kipkea, naziva „arhivarima enciklopedije čuda, umjetničkim žrecima i alkemistima, opsjenarima estetike zgusnutih slika…“.[89]

Sve ranije navedeno podastire postojanje međusobno nepovezanih studija, koncentriranih uglavnom oko studija slučajeva, koje dokazuju da su pojave metaspiritualne umjetnosti u Hrvatskoj, u drugoj polovini 20. stoljeća, ipak uočene u radovima domaćih istraživača, iako se neujednačeno tumače. Pokazuje se da u dijelu hrvatske umjetničke prakse druge polovine dvadesetog stoljeća nalazimo tendencije spiritualnosti, uvijek u kontekstu isprepletenosti s razradom drugih problema u umjetnosti. K tome, u radovima hrvatskih teoretičara i povjesničara umjetnosti aspekti spiritualnog vežu se uz pojave obnovljenog interesa za teme iz duhovno-spoznajnih tradicija u zapadnoj kulturi i umjetnosti koji je utjecao i na formiranje metaspiritualnog vokabulara i umjetničke prakse, u periodu nakon 60-ih i tijekom 70-ih, kao i u eklektičnoj umjetnosti 80-ih, uz korištenje postupaka citiranja, montaže, kolažiranja, te simulacije.

II.4. Izvori vezani uz konceptualne i neokonceptualne umjetničke i teorijske prakse u istraživanjima domaćih i međunarodnih istraživača

U okviru europske konceptualne umjetnosti može se uočiti niz teorijskih i umjetničkih pojava što se vežu uz temu metaspiritualne umjetnosti. Prije svega, u zapadnoj neoavangardnoj

[87] B. Stipančić, “Riječi i slike”, u B. Stipančić (ur.), *Riječi i slike*, Zagreb, Soros centar za suvremenu umjetnost, Muzej suvremene umjetnosti, 1995., 33.

[88] Ibid.

[89] Z. Rus, „Tri teme: novo, putovi redukcije i osobne mitologije“, *Slikarstvo / neslikarstvo*, Zagreb, HS AICA, 2011., 96–97.

umjetnosti i pojavi ideje otvaranja te demokratičnog širenja umjetnosti u područja izvan sustava visokog modernizma uočava se interes za orijentalnu filozofiju i duhovna učenja istoka, posredstvom kojih se razvijaju novi oblici umjetničkog izražavanja. Pojava metaspiritualnog uočena je u dijelu rane postavangarde od kraja 60-ih sve do kraja 70-ih, s obzirom na istraživanja povezana s dokidanjem materijalnosti umjetničkog predmeta, strategijama dematerijalizacije u umjetnosti, oblicima bihevioralne umjetnosti, umjetničkim tematiziranjima kozmoloških sistema i arhetipskih znakova, te pojave u okviru europske *anti-form* umjetnosti što utjelovljuju ideje sinkretističkih mističnih i religijskih sustava. Riječ je o umjetničkim praksama koje u duhu eksperimentalne naravi konceptualne umjetnosti istražuju rubne prostore nevizualnih aspekata vizualne umjetnosti, kakvi međutim, nadilaze mogućnost racionalne ili čulne provjere. Pojava se uočava i u poststrukturalističkim postupcima korištenja vizualnih struktura posuđenih iz mističnih i filozofsko-religijskih tradicija. U dijelu poststrukturalističkih koncepata uočava se generiranje semantičkih struktura što su strategijom transfiguracije preuzete iz tradicija koje su se tim znakovima bavile u okviru duhovno spoznajnih sistema učenja.

4.1. Strategije iskaza metaspiritualnosti: zen i vizualna umjetnosti, mistički konceptualizam, transcendentalni konceptualizam, umjetnost nevizualnih fenomena, dematerijalizacija umjetničkog objekta

O utjecajima zena na formiranje glazbe američkog skladatelja i vodeće umjetničke osobnosti 20. stoljeća Johna Miltona Cagea (1912. – 1992.) danas postoji brojna literatura, mahom oslonjena na autoreferentne stavove samog Cagea koji je svoj pristup glazbi, prema njegovim riječima, kreirao pomoću operacija sustava taoističke *Knjige promjena*, odnosno *I-Chinga*.[90]
Još od početaka 50-ih u skladanje uvodi praksu nedeterminirajućeg načela slučajnosti, koje formira pod utjecajem istočnjačke filozofije. Ideju tišine u svojoj glazbi obrazlaže u autoreferencijalnoj zbirci tekstova *Tišina* (1961.), definirajući koncept tišine u kontekstu direktnog utjecaja istočnjačke filozofije i filozofije religije. Iz istih izora razvija tezu o

[90] Cageov pristup glazbi, temeljen na slučaju i konzultiranju *Knjige promjena* pojašnjen je u narednom poglavlju, str. 96.

umjetnosti kao „otvorenom sistemu“,[91] pri čemu se okolna buka ne odbacuje iz glazbenog djela koji nastaje, već se nepravilnosti pripajaju cjelini. Odnosno, primjenom nedeterminiranog[92] načina skladanja na način korištenja metode slučaja, forma glazbe je otvorena i promjenjiva, a konačno se formira tek u trenutcima izvođenja. Sâm Cage kao izvorište svog kompozitorskog pristupa rada često je navodio indijsku filozofiju, djela Alodousa Huxleya i glazbu Erica Satiea, djela *Ramakrishne*, posebno zen budizam s kojim se susreo posredstvom predavanja Daisetza Teitarō Suzukija o zen budizmu.[93]

Konceptualna umjetnost bila je dominantan „analitičko-sintetički proces usmjeren na povezivanje spoznajne umjetnosti“,[94] kako je ustvrdio filozof Nenad Petrović, pri čemu se umjetnost i procesualna umjetnička istraživanja dovode u kontekst spoznajnog sistema.

U teoriju umjetnosti uvedeno je niz pojmova koji iz ovih umjetničkih istraživanja proizlaze. Termin dematerijalizacije umjetničkog objekta u literaturu su kao pandan pojmu konceptualne umjetnosti uveli 1968. godine američka kritičarka Lucy Rowland Lippard i John Chandler (*Art International*) za djela nastala u okviru umjetnosti fluxusa, neodade, procesualne i

---

[91] C. H. Waddington, *Biology and the History of the Future*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972., 58., citirano u D. Charles, „S onu stranu aleatornog (John Cage)“, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, br. 377/378, 1990., 279.

[92] Nedeterminacija „(engl. indeterminacy: neodredivost), pojam što ga je u glazbenu teoriju i praksu uveo J. Cage. Skladbe mogu biti nedeterminirane načinom skladanja (operacije sa slučajem), odnosno izvedbom, kada konačni ishod uvelike ovisi o odlukama izvođača. Interpretacije takvih skladbi nužno su jednokratne i jedinstvene“. Cit. prema „nedeterminacija“, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43214 (pristupljeno, 16. 7. 2021.).

[93] Iz „Autobiografske izjave“ koju je Cage napisao za Zakladu Inamori i u formi predavanja iznio u Kyotu povodom primanja Nagrade Kyoto, u studenom 1989. Cageov autobiografski tekst naslovljen „Autobiografska izjava“ prvi put je objavljen u časopisu *Southwest Review*, vol. 76, br. 1, 1991. , 59-76. Vidi: J. Cage, „John Cage: An Autobiographical Statement“, John Cage mrežna stranica, https://johncage.org/autobiographical_statement.html (pristupljeno, 23. 1. 2020.).

[94] N. Petrović, „Transformacioni procesi u umetnosti; o odnosu umetnosti i filozofije“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, vol. 4, 1987., 204.

postminimalne te konceptualne umjetnosti, kako bi pojasnili postupak redukcije materijalnosti umjetničkog objekta.[95]

Pojmove mističkog i transcendentalnog konceptualizma uveli su talijanski teoretičar Renato Barili i slovenski teoretičar Tomaž Brejc, kako bi pojasnili zasebne oblike konceptualne umjetnosti, zasnovane na istraživanjima nevizualnih fenomena poput intuicije i telepatije, strategijama dematerijalizacije ili potpunog dokidanja umjetničkog objekta. Riječ je o gotovo istovjetnim pojmovima.

Tomaž Brejc uvodi taj pojam krajem 70-ih za potrebe „deskripcije specifičnog djelovanja grupe OHO u periodu 1970. – 1971. godine". Transcedentalni konceptualizam u tom se slučaju odnosi na interese istraživanja individualnih iskustava članova grupe, stečenih posredstvom prakticiranja transcendentalne meditacije, telepatije i intuicije, te temeljenih na orijentalnoj filozofiji. Zajednička meditacija te rad na razvijanju intuitivnih iskustava manifestirali su se napuštanjem tradicionalno shvaćenog područja umjetnosti, dok se „sklonost prema spiritualnom" istovjetno očitovala u životu članova grupe i njihovu umjetničkom djelovanju, odnosno načelu nedjeljivosti života i umjetnosti.[96]
Umjetnički predmet izostaje, a danas kao artefakte prihvaćamo onovremene autentične zapise, crteže, fotografsku i crtačku dokumentaciju grupe, koje Brejc interpretira kao zapise „mentalnog usuglašavanja pojedinca sa njegovim spiritualnim i metafizičkim iskustvima".97
S ciljem stjecanja iskustava kao i kreiranja umjetničkog djela umjetnici koriste i bilježe kretanje sunca, svjetlost, noć i vatru, ritualne izvedbe, kamenje i vodu, elemente koje univerzalistički povezuju s vjerovanjem u duhovne energije, a odnose se na komunikaciju s prošlošću, svemirom, otkucajima vlastitih srca, sinkronicitetom prirode i mislima čovjeka. Poput, primjerice, noćnih projekata „povezivanja neba i zemlje".

---

[95] „Konceptualna umjetnost", u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 374.

[96] T. Brejc, *Transcedentalni konceptualizam, 1970-1971., OHO Kao umetnička pojava. Grupa OHO, 1966-1971.*, katalog izložbe, Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti, 1979., 3.

[97]T. Brejc, „Transcedentalni konceptualizam, 1970-1971., OHO Kao umetnička pojava. Grupa OHO, 1966, – 1971.", u M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966.–1978,* 18.

Pod pojmom se još podrazumijevaju istraživanja Medijalnih oblika. Medijalni crteži ili Medijalni sistemi Marka Pogačnika koji u formi crteža sadržajno reflektiraju Pogačnikove ideje o postojanju energetske povezanosti u prirodi. U kontekstu razvoja teze o postupcima dematerijalizacije u umjetnosti, crtež Pogačnika iz ove serije publiciran je u knjizi *Six years of Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*., autorice Lucy R. Lippard.[98] U istoj knjizi objavljen je rad još jednog člana grupe OHO, Milenka Matanovića iz 1970.

O aspektu pojave bavljenja nevizualnim fenomenima u umjetnosti u periodu 1968. – 1978. pisao je hrvatski teoretičar umjetnosti Želimir Koščević u eseju naslovljenom „Sedamdesete godine“ i objavljenom 1981.[99] Koščević pojavu istraživanja nevizualnih fenomena u umjetnosti veže uz umjetničku intenciju otklona od društvenih i tržišnih konvencija, ali i uz upliv orijentalne filozofije na zapadnu vizualnu umjetnost tog vremena. Govori o pojavi „kompresije emocionalnog i intelektualnog iskaza“ koji je istisnut na rubnu razinu vidljivog u slici, pri čemu ono što je vidljivo zadobiva status „predmetne stvarnost jednog stanja“ koji, zapravo, prethodi realizaciji umjetničkog rada.[100] Drugim riječima ukazuje na materiju stanja kao predmeta umjetničkog ispitivanja. Nadalje, pojavu istraživanja nevizualnih fenomena veže uz strategije napuštanja „estetskog objekta“, pri čemu tradiciju raskidanja s estetskom razinom djela pojašnjava otkrićem orijentalne filozofije u Europi, posebice zen-budizma na Zapadu u vrijeme fluidnih granica „fizike i metafizike“ te odmaka od tradicionalnog shvaćanja vjere i organizirane religije. Kaligrafiju i ostvarenja tradicionalnog japanskog slikarstva promatra u kontekstu odmaka od realizma, odnosno u kontekstu apstraktne slike i procesualne umjetnosti, pri čemu realnost kaligrafskog djela vidi u misaonoj procesualnosti koja definira estetsku razinu slike, a bez uporišta u vidljivoj stvarnosti:

> U umjetnosti, koja je svoj odnos prema stvarnosti definirala poetikom apstraktne slike, vrata prodoru filozofije koja je u toku povijesti plodila brojnim fascinantnim djelima japanske umjetnosti bila su otvorena. Tradicionalno japansko slikarstvo nikada nije pretendiralo na realizam. Pokret ruke kistom po svilenom papiru oduvijek je ondje na Istoku smatran samo produžetkom kojim se bilježi trag duše.

---

[98] L. Lippard, *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California, London, University of California Press, 1997., 155.

[99] Ž. Koščević, „Sedamdesete godine“, *Život umjetnosti*, br. 31., 1981., 14–27.

[100] Ibid., 16.

> Slika je stoga stvarnost po sebi, a ne prikaz ili imitacija neke određene stvarnosti. Tako shvaćena tradicionalna umjetnost zena u osnovi je procesualna umjetnost kojom se materijalizira određena estetska refleksija [101]

Koščević identificira dva faktora koja su bila od presudnog utjecaja na formiranje konceptualne umjetnosti, a koja se mogu povezati s pojmom metaspiritualnosti. Naime, iz teorije „otvorenog djela“, talijanskog kritičara Umberta Eca, odnosno pozivajući se na Ecov esej o povezanosti umjetnosti enformela i zena, naslovljen *Zen i Zapad* i napisan 1959. godine,[102] pojam „otvorenosti djela“ povezuje sa zen-budističkim „koanom“ u smislu „didaktičko-spoznajnog principa kojim se na specifičan način obuhvaća i shvaća stvarnost“. Nadalje, pojašnjavajući reduktivne postupke u umjetnosti u kontekstu formiranja konceptualne umjetnosti, ustraje na poveznici s idejama orijentalne filozofije. Ideje promotora zena u zapadnoj kulturi, filozofa Daisetza Teitarō Suzukija povezuje s artikulacijom konceptualne umjetnosti, kakvu je u literaturi uspostavio talijanski kustos i povjesničar umjetnosti Germano Celant (1940. – 2020.), kada kaže:

> Redukcija minimalizma bila je neka vrsta predigre u ono što je kasnije donio konceptualizam. »Sumiye-skica oličenje je oskudnosti — oskudna je po formi, siromašna sadržajem, izvedbom i materijalom, ali mi, Istočnjaci, u njoj osjećamo prisutnost nekog živog duha koji tajanstveno lebdi nad crtama, točkicama i zasjenjenim površinama« — piše doktor Suzuki opisujući slikarstvo zena. Definicija je takva da bismo je — ne znajući joj izvor — mogli lako pripisati Germanu Celantu, jednom od kritičara koji je prvi 1969. godine vrlo sličnim riječima definirao konceptualnu umjetnost.[103]

Koščević, naime, nedvosmisleno pojavu raskida s estetskom razinom slike i predmetnim u konceptualnoj umjetnosti veže uz uplive orijentalne filozofije na zapadnu umjetnost. Jednako kao što „raskid s proizvodnjom umjetničkog djela“ tumači tendencijom umjetničkih otklona od konzumerizma i kapitalističke ekonomije koja je interese jednog dijela konceptualnih umjetnika usmjerila k „istočnjačkoj apstinenciji i duhovnosti“.[104]

---

[101] Ibid.., 17.

[102] Vidi: U. Eco, „Lo zen e l'Occidente“, *Opera aperta* [1962.], Milano, Bompiani, 1997., 210-234.

[103] Koščević, 17.

[104] Ibid., 18.

Pojam mističkog konceptualizma u literaturu je uveo teoretičar Renato Barilli ukazujući na poseban vid konceptualne umjetnosti, radove izvedene strategijama i postupcima dematerijalizacije umjetničkog objekta, a koji izmiču osjetilnoj provjeri,[105] i označavaju jednu od strategija metaspiritualnosti. Pozivajući se na misao teoretičara konceptualizma Sola LeWitta, izrečenu u manifestu *Rečenice o konceptualnoj umjetnosti* (*Sentences on Conceptual Art*, 1969.) da su „umjetnici konceptualizma više mistici, a manje racionalisti",[106] Barilli ukazuje kako naša čula nisu ograničena samo na pet osjetila, stoga ni uobičajena estetičko-umjetnička sredstva nisu dovoljna za izražavanje mističnih iskustava, već su potrebna mnogo „šira i podrobnija" sredstva. Barilli pojma determinira vežući ga uz pojedina djela konceptualnih umjetnika Roberta Barryja te Lawrencea Weinera i rad s različitim vidom nevidljivih fenomena u umjetnosti kao što su telepatija i(li) intuicija. Barilli govori i o zamisli bavljenja fenomenom postojanja kao umjetničkoj i estetskoj činjenici u radu navedenih umjetnika.[107] Nadalje, artikulira mišljenje teoretičara Jacka Burnhama po kojem telepatiju treba smatrati idealnim medijem konceptualista.[108]

Tijekom 80-ih godina, u korelaciji s istovremeno obnovljenim interesom za temu spiritualnog u američkoj i europskoj umjetnosti, na prostoru bivše države bilježimo teorijsku aktivnost koncipiranja metaspiritualne umjetnosti. Publikacije *Mentalni prostor 3* (Etnografski muzej u Beogradu, 1986.) i *Mentalni prostor 4* (Etnografski muzej u Beogradu, 1987.), te novosadski časopis *Polja* (br. 377/378, 1990.) u potpunosti su bile posvećene temama spiritualne umjetnosti. Časopis *Polja* publicirao je teorije umjetnika, prijevode teoretičara i filozofa, koji su iz različitih gledišta te na primjerima studija slučajeva tematizirali pojave koje se mogu dovesti u kontekst metaspiritualnog.

---

[105]„Mistički konceptualizam, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 376.

[106] Prva tvrdnja manifesta glasi: „Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach." (Konceptualni umjetnici su mistici radije nego racionalisti. Oni dosežu do zaključaka do kojih logika ne doseže.). Vidi: Sol Lewitt, „Sentences on Conceptual Art", (prvi put objavljeno u *0-9*, New York, Vito Acconci i Bernadette Mayer, 1969.), *Art-Language*, sv. 1, br. 1, Coventry, 1969., 11.

[107] R. Barilli, „Dva lica konceptualizma", u N. Miščević i M Zinaić (ur.), *Plastički znak*, Rijeka, Izdavački centar, 1982., 269.

[108] Ibid.,268.

Časopis *Mentalni prostor* br. 3 (1986.) objavila je „neformalna teorijska i istraživačka“ grupa *Zajednica za istraživanje prostora,*[109] a broj je u potpunosti posvećen temi utjecaja kulture istoka na zapadnu umjetnost 20.stoljeća.[110] Analizirane su različite prakse zapadne umjetnosti 20. stoljeća u odnosu na duhovne utjecaje Istoka, kao i načini na koje se posredstvom tih utjecanja diferenciralo područje umjetnosti.

U časopisu *Mentalni prostor* predlažu se teorijski pristupi izvođenja metaspiritualnosti u vrijeme kada se u svjetskoj literaturi spiritualna umjetnost još uvijek tumači i interpretira u odnosu na kontinuitet apstraktnog slikarstva, odnosno u kontekstu pozivanja na iskustva prve avangarde.[111] U okviru časopisa Miško Šuvaković istražuje prirodu utjecaja kulture Istoka na razvoj zapadne umjetnosti 20. stoljeća, te artikulira teorijski koncept „prelaženje formalizma“. Riječ je o raspravi u kojoj shematski ilustrira utjecaje duhovnih škola, kaligrafije, simboličkih sustava poput mandale, spirale, islamske geometrije, učenja Konfucija, kontemplacije i zena na pojedine aspekte u umjetnosti 20. stoljeća, od modernog apstraktnog slikarstva, ekspresionizma, metafizičkog slikarstva, konceptualne umjetnosti, umjetnosti strukturalizma, ambijentalne umjetnosti i postkonceptualizma. Nenad Petrović u teoriju uvodi sintagmu “transformacijski procesi” vežući je uz intrinzične promjene u umjetnosti. Riječ je o pristupima koji interdisciplinarno povezivanju mitsko i religijsko, znanost i filozofiju, koliko na području teorije umjetnosti, toliko i u umjetničkoj produkciji. Pojam metaspiritualna umjetnost u teoriji

---

[109] Grupa je djelovala u periodu 1982. – 1987. u sastavu: Zoran Belić W., Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Miško Šuvaković. Jedna od osnovnih smjernica rada Zajednice odnosila se na istraživanja transformacije umjetnosti i uspostavljanje modela teorije u umjetnosti. Vidi: Z. Belić W., „Predgovor“, *Mentalni prostor,* vol 2., 1986., 16.

[110] Časopis *Mentalni prostor 3* objavljen je u okviru seminara „Kulture istoka – vizualna umetnost zapada XX veka“, te izložbe *Arhetip* održane u Etnografskom muzeju u Beogradu 1986., sve u organizaciji i pripremi Zajednice i suradnika. Broj je na 178 stranica obuhvatio teorijske tekstove sljedećih teoretičara i umjetnika: Zoran Belić W., Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Miško Šuvaković, Marina Abramović/Ulay, Mary Bauermeister, Agnes Denes, Herman de Vries, Hamish Fulton, Wolfgang Laib, Richard Long, Dušan Podgornik, Ingrid Silič, Franz Erhard Walter i Sally Berney.

[111] Usporedbe radi, prva velika izložba posvećena spiritualnom u umjetnosti pod naslovom *Spiritualno u umjetnosti: Apstraktno slikarstvo 1890. – 1985.*, održana je 1986. godine u Los Angeles County Museum of Art (LACMA), a pripreme za realizaciju trajale su više dvije godine. Časopis *Mentalni prostor 3* objavljen je 1986., a novosadska *Polja*, 1990., što vremenski korespondira s međunarodnim interesima za istraživanje teme.

je determinirao Šuvaković u studiji „Metaspiritualnost“ i objavljenoj 1989. godine[112] kao šesto poglavlje kataloga *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim urnelnostima – Fragmentarne istorije 1929 – 1990.* Kako je navedeno ranije, u studiji pojavu metaspiritualne umjetnosti razmatra kroz primjere produkcije Marka Pogačnika, Mirka Radojčića, Nenada Petrovića, Dubravke Djurić, Zorana Belića Weissa., Marine Abramović i Željka Kipkea.

Kada govori o analitičkoj filozofiji i „zahtjevu analitičnosti“, hrvatski filozof Nenad Mišćević zalaže se za sintezu istraživanja iz područja filozofije sa saznanjima iz drugih znanosti koji se istraživanjem iste teme bave. Dva pitanja smatra temeljnima; prvo je pitanje „pravca analize“, drugo „pitanje kompatibilnosti“,[113] odnosno pitanje „je li zahtjev analitičnosti spojiv sa zahtjevom znanstvenosti?“ Sve u cilju analize koja može kreirati konekcije između „svakodnevnog i filozofskog razumijevanja zbilje“.[114] Takav bi pristup, prema Miščeviću, pružao mogućnost za bolje razumijevanje pojedinih pojmova kojima je moguće tumačiti zbilju, poput pojma spoznaje, relevantne u kontekstu poimanja spiritualnog u umjetnosti.

Navedenim teorijskim pristupima i umjetničkim praksama možemo pridodati čitav niz umjetničkih pojava poput bihevioralnog djelovanja novosadske grupe KÔD (Slobodan Tišma) ili hrvatske grupe Gorgona. Uz njih nalazimo i cikluse hrvatskih autora poput Borisa Demura koji tematizira znak spirale, Ladislava Galete koji na specifičan način tematizira simboličke kodove zapadnog hermetizma. Slijedom navedenog možemo potvrditi postojanje heterogene linije umjetničke prakse od protokonceptualne, konceptualne i postkonceptualne metaspiritualne umjetnosti i teorije, kakva se u okviru evropske umjetnosti formirala u zemljama bivše države.

---

[112] M . Šuvaković, „Metaspiritualnost“, 133-151.

[113] N. Mišćević, „Kako je znanost relevantna za filozofsku analizu“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor,* vol. 4, 1987., 10.

[114] Ibid., 13.

III. RAZRADA ISTRAŽIVANJA METASPIRITUALNE PRAKSE: DISTINKCIJE STILSKOG IZRAZA, TEORIJSKIH ŠKOLA ILI POKRETA NA PROSTORIMA BIVŠE JUGOSLAVIJE

Poglavlje obuhvaća pregled teorijske aktivnosti vezane uz artikulaciju (meta)spiritualne umjetnosti na području zemalja bivše Jugoslavije u drugoj polovini 20. stoljeća. Uz studije istraživača s navedenih područja, uključeni su i eseji međunarodnih teoretičara koji su prevedeni i publicirani u časopisima na navedenom teritoriju, a koji govore u prilog tezi o pojavi šireg međunarodnog interesa za cjelovitije istraživanje teme, naročito tijekom osamdesetih godina. Pregled znanstvenih spoznaja ukazuje na uspostavu novih i cjelovitijih teorijskih pristupa u tumačenju umjetničkih pojava povezanih s temom, na način interdisciplinarnog pristupa u istraživanju što su se sinkrono u zapadnoj teoriji umjetnosti pojavili od šezdesetih i naročito intenzivirali tijekom osamdesetih godina.

Umjetničku aktivnost toga vremena obilježava intenzivna suradnja umjetnika s područja bivše države, koji su djelujući iz matičnih sredina naročito sudjelovali u kreiranju internacionalne naravi konceptualne i postkonceptualne umjetnosti. Suradnički rad uočava se i na području teorije umjetnosti, posebice u međunarodnim zbornicima i stručnim i znanstvenim časopisima koji su objavljenim tekstovima, u autorstvu teoretičara bivše države i prijevodima međunarodnih autora, artikulirali nove pojave u umjetnosti, s utjecajem na širem teritoriju ondašnje države (*Nova umjetnička praksa*, *Mentalni prostor*).

Postojeće teorijske studije na području bivše države, počevši od 70-ih (Tomaž Brejc) i naročito tijekom 80-ih godina (Susovski, Koščević, Zajednica za istraživanje prostora) govore u prilog rekontekstualizaciji pojma spiritualnog u umjetnosti postmodernizma. Primjerice u artikulaciji pojedinih pojava konceptualne (OHO) i postkonceptualne umjetnosti (Vladimir Dodig Trokut, Marina Abramović) u okviru kojih je uočen interes umjetnika za istraživanje nevizualnih fenomena, rad na konceptima svijesti i postupcima dematerijalizacije umjetničkih objekata.

Poglavlje ima dva cilja koja su od ključnog značaja za istraživanje teme disertacije. Glavni je cilj ukazati na rezultate istraživanja metaspiritualne umjetnosti u radovima teoretičara s

područja bivše države i utvrditi u kojoj mjeri mogu pružiti utemeljenje za determinaciju pojma metaspiritualno. Drugi cilj odnosi se na primjenu teorijskih pristupa u tumačenju studija slučajeva hrvatskih umjetnika, posebice u interpretaciji postupaka koje proširuju dosadašnje poimanje umjetničkih djela u odnosu na tretman prostora i forme, pejzaža i skulpturalnog iskustva, istraživanja nevizualnih koncepata, kao i struktura kozmoloških sistema.

III.1. Metaspiritualnost u teorijskim istraživanjima: časopisi iz 80-ih na području bivše Jugoslavije

Iz znanstvenih i stručnih časopisa koji su publicirani na prostoru bivše države tijekom osamdesetih godina analiziraju se teorijske studije i tekstovi koji se mogu dovesti u kontekst s temom. Analiziraju se studije u časopisima, publiciranima na području Srbije, koje su objavili teoretičari u području povijesti, teorije i filozofije umjetnosti, a uz radove teoretičara s područja bivše Jugoslavije uključeni su i prijevodi tekstova međunarodnih znanstvenika.

Od posebnog značaja za istraživanje teme znanstvene su publikacije *Mentalni prostor 3* (1986.) i *Mentalni prostor 4* (1987.), potom i novosadski časopis za književnost i teoriju *Polja* (br. 377/378, 1990.), koje su u potpunosti su bile posvećene temama (meta)spiritualne umjetnosti. Svojim sadržajem i kompetencijom autora do danas su iznimno značajan, premda nedovoljno valoriziran, izvornik za navedenu temu. Riječ je o velikom utjecaju teorije na artikulaciju pojava (meta)spiritualne umjetnosti, a naročito su za razumijevanje teme značajni zbornici *Mentalni prostor*. Studije objavljene u publikaciji *Mentalni prostor* 3 i 4 svojim obimom, teorijskim pristupima i predloženom metodologijom predstavljaju važan teorijski okvir za postuliranje metaspiritualne umjetnosti, stoga su detaljno istražene.

Odjeljak započinje kratkim spominjanjem publicističkog časopisa *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka* s obzirom na utjecaj koji je časopis imao na popularizaciju duhovno-spoznajnih i filozofskih učenja Istoka i širenje interesa za duhovne tradicije orijentalnih kultura na prostoru bivše države. Namjera je kratko ukazati na popularnost ove tematike među širom publikom tijekom osamdesetih godina te ujedno ukazati na

rasprostranjen interes za teme orijentalne duhovnosti kao svojevrsni trend u popularnoj kulturi, koji se podudara s obnovom interesa znanstvenika za temu spiritualne umjetnosti.

1.1. *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka*

Časopis *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka* izlazio je na prostorima bivše države kvartalno, tijekom osam godina, u periodu od 1984. do 1992. godine, s ciljem popularizacije orijentalne kulture. Do devedesetih bio je dostupan i u Hrvatskoj. Ukupno su objavljena 33 broja (0–32).[115] Tekstovima međunarodnih autora, slikovnim materijalom i polemikama, časopis je pridonio popularizaciji kulture Istoka i upoznavanju šire javnosti sa sistemima učenja različitih tradicionalnih filozofskih i religijskih orijentalnih škola.[116] Fokus interesa bila su učenja koja su se pojavila na širem geografskom području od Bliskog istoka do Japana.[117] Brojevi su bili organizirani oko tematskih blokova, na više od 80 stranica po broju, a nulti broj časopisa publiciran je u nakladi od 6000 primjeraka. Uz prijevode orijentalne literature, u časopisu su objavljivani tekstovi međunarodnih stručnjaka iz područja filozofije, književnosti, antropologije. Posebnost publikacije predstavljale su bibliografske reference i informacije o međunarodnim objavama recentnih studija istraživača naslovne tematike i prijevodima izvorne orijentalne literature na nekom od europskih jezika. Bogata slikovna oprema uključivala je fotografije umjetničkih djela iz orijentalne i zapadne povijesti umjetnosti. Glavni urednik nultog broja te dvobroja 1 i 2 bio je Tode Čolak, književni kritičar, povjesničar i prevoditelj. Glavni urednik sljedećih devetnaest brojeva, od 3. pa do posljednjeg 32. broja, bio je filozof Dušan Pajin, kasnije profesor filozofije umjetnosti pri Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu i autor brojnih knjiga na temu orijentalne filozofije i umjetnosti, s naglaskom na tradiciju budizma.

---

[115] Časopis je publicirao izdavač *Dečje novine* (Donji Milanovac). Glavni urednik nultog i prvog i drugog broja bio je dr. Tode Čolak, profesor beogradskog Filološkog fakulteta, dok je od 3. do 32. broja časopis uređivao filozof Dušan Pajić.

[116] D. Pajić, „Kulture Istoka (1984–1992)“, *Filozofija i društvo*, XXIV, 2, 2013., 35.

[117] T. Čolak (ur.), *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka,* br. 0, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1984., 3.

I.2. Časopis *Mentalni prostor 3* (1986.) / Zajednica za istraživanje prostora

Časopis iz područja teorije umjetnosti, naslovljen *Mentalni prostor,* objavljivala je u razdoblju 1982. – 1987. neformalna teorijska i istraživačka grupa *Zajednica za istraživanje prostora, kraće* Zzip, (1982. – 1989.) koju su činili teoretičari, umjetnici i filozofi Zoran Belić W., Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić i Miško Šuvaković i suradnici.[118] Časopis je proistekao iz teorijskih istraživanja pojma prostora u umjetnosti, s naglaskom na „mentalne prostore u umjetnosti". Od posebnog značaja za istraživanje teme spiritualnog u vizualnoj umjetnosti 20. stoljeća brojevi su *Mentalni prostor 2* (1984.), *Mentalni prostor 3* (1986.) i *Mentalni prostor 4* (1987.) Teorijski formalistički pristup u radu skupine izveden je iz analitičke filozofije i francuskog strukturalizma, uz doprinose autorskih formulacija i utjecaja slovenske kulture.[119]

Članovi Zajednice za istraživanje prostora su u prostoru Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1983. godine, prema konceptu Miška Šuvakovića, realizirali izložbu-seminar pod tematskim naslovom *Mentalni i spiritualni prostori,*[120] a iste godine objavljen je istoimeni zbornik radova sa seminara.

Časopis *Mentalni prostor 3* objavljen je u okviru seminara *Kulture istoka – vizualna umetnost zapada XX veka* i izložbe *Arhetip,* održane u Etnografskom muzeju u Beogradu 1986., sve u

---

[118] Jedna od osnovnih smjernica rada *Zajednice za istraživanje prostora* odnosila se na istraživanja transformacije umjetnosti i uspostavljanje modela teorije u umjetnosti. Vidi: Zajednica za istraživanje prostora, *Mentalni prostor,* br. 2, 1984., 16.

[119] M. Šuvaković, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada: rasprave polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka", 31.

[120] Na izložbi su sudjelovali Marina Abramović i Ulay, Zoran Belić W., Barton Lidice Benes, B. Brecelj, Agnes Denes, Dubravka Đurić, Catherine Elinski, Feđa Klikovac, Gordan Kulić, Lazarov Miodrag Pashu, Miroslav Mandić, Jadranka Mihić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, David Rabinowitch, Mirko Radojičić, M. Savić, P. Stanković, Istok Šmajs i Miško Šuvaković. U sklopu seminara održana su predavanja Miška Šuvakovića *Primjeri mentalnih i spiritualnih prostora*, te Nenada Petrovića *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem ne-supstancijalnosti Mahayana škole buddhizma*. Seminar je također obuhvatio performanse Miroslava Mandića, L. M. Pashu, te rad Zorana Belića *Vežba; usredsređivanje 45* koji se sastojao od predavanja i „instalacije auditivne strukture Tantričkog rituala". Vidi: Z. Belić i M. Šuvaković, „Uvodna beleška", *Mentalni prostor,* vol 2., 1984., 2.

organizaciji Zajednice za istraživanje prostora i suradnika.[121] Publikacija *Mentalni prostor 3* u cijelosti je posvećena temi istraživanja utjecaja kulture Istoka na genezu zapadne umjetnosti 20. stoljeća.[122] Časopis je na 178 stranica i na navedenu temu obuhvatio eseje internacionalnih teoretičara, filozofa i umjetnika: Zorana Belića W., Dubravke Đurić, Nenada Petrovića, Marka Pogačnika, Mirka Radojičića, Miška Šuvakovića, Marine Abramović i Ulaya, Mary Bauermeister, Agnes Denes, Hermana de Vriesa, Hamish Fultona, Wolfganga Laiba, Richarda Longa, Dušana Podgornika, Ingrid Silič, Franza Erharda Waltera i Sally Berney. Polazišna istraživačka teza počivala je na poimanju umjetnosti „ne kao izoliranog prostora", već kao „prostora povezivanja, presijecanja, prožimanja, sukobljavanja sa prostorima mita, znanosti i filozofije različitih kulturalnih sistema i različitih povijesnih grananja".[123]

Radi se ujedno o velikom utjecaju teorije na umjetnost, te o snažnom interdisciplinarnom povezivanju mitskog i religijskog, znanosti i filozofije, koliko na području teorije umjetnosti, toliko i u umjetničkoj produkciji. Naglasak je bio postavljen na umjetničke prakse i strategije apstraktnog formalizma i analize jezika u vizualnoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća.[124] Istraživanja su se odnosila na razvoj modela za teorijske interpretacije u studijama slučajeva. U

---

[121] Broj su pripremili Zoran Belić W, Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić i Miško Šuvaković, u suradnji s Etnografskim muzejom iz Beograda. Vidi: *Mentalni prostor*, br. 3, 1986., 2.

[122] Broju časopisa prethodio je seminar organiziran na temu utjecaja Istoka na razvoj umjetnosti 20. stoljeća koji je obuhvatio niz predavanja organiziranih oko teme diferencijacije područja vizualne umjetnosti zapada u odnosu na orijentalne utjecaje.[122] Uvodno predavanje Marka Pogačnika odnosilo se na „Razmatranje kultura 'Istoka' i 'Zapada' s posebnim osvrtom na karakteristike 'apstraktno-formalnog pristupa vizualnom jeziku'. U okviru umjetnosti prve polovine 20. stoljeća u seminaru se razmatrao se „apstraktno-formalni vizualni jezik" u umjetničkim pojavama apstraktnog ekspresionizma, lirske apstrakcije, novog realizma i neodade. Spiritualna umjetnost druge polovine 20. stoljeća razmatrana je s fokusom na apstraktno-formalni jezik, sada u okviru pojmova poput pokret, radovi s prostorom i nevizualna apstrakcija. Pojam pokreta u umjetnosti odnosio se na radove ritualnog karaktera u umjetnosti happeninga, performansa i novog baleta. Radovi s prostorom bili su usmjereni na istraživanje pojedinih pojava umjetnosti land-arta, ambijentalne umjetnosti te horizontalne plastike. Pojam nevizualne apstrakcije odnosio se na pojave u okviru konceptualne i postkonceptualne umjetnosti, teorije umjetnosti s posebnim osvrtom na relaciju poststrukturalizma i vizualne umjetnosti. Vidi: Z. Belić, „Uvodni seminar, Kulture Istoka – vizuelna umetnost zapada XX veka", *Mentalni prostor*, br. 3, 1986., 5.

[123] Ibid.

[124] Ibid., 5.

daljnjem tekstu predstavljena je priroda utjecaja kulture Istoka na razvoj zapadne umjetnosti 20. stoljeća, što je postulirano sintagmom „prelaženje formalizma“.

1.2.a. Teorija prelaženja formalizma Miška Šuvakovića

Teoriju „prelaženja formalizma“ teoretičar Miško Šuvaković postulira u raspravi naslovljenoj *Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada / rasprava polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka* i objavljenoj u časopisu *Mentalni prostor 3* iz 1986. godine.[125]

Teorija kojom je Šuvaković ponudio model analize djela metaspiritualne umjetnosti nije usmjerena na promjenu formalističkih postupaka, već je polazište postavljeno na „lociranje točaka“ koje mogu otkriti pokušaje „prenošenja direktnih ili posredovanih ideja, struktura“ i oblika iz orijentalnih mističnih učenja na područje umjetničke prakse 20. stoljeća.

S obzirom na intredisciplinarnost teorijskog pristupa i tendenciju označavanja „kritičkih pozicija ustrojstva zapadne kulture“, Šuvaković teoriju postulira, kako navodi, „izvan okvira dominantnih sistema“ koji determiniraju zapadnjačku misao, poput:

> dijalektičkih modela povijesti i ideologije, frojdovskih modela opozicije svjesno-nesvjesno (ispoljeno-potisnuto), egzistencijalističkih modela autentičnosti i neautentičnosti, subjektivnosti i objektivnosti, individualnosti i društvenosti, te semiotičkih modela zasnivanja znaka na opoziciji označitelja i označenog.[126]

Teorijski model strukturira polazeći od koncepta „prošivenog boda“ (*point de capiton*) francuskog psihoanalitičara i filozofa Jacquesa *Lacana*, u cilju indeksiranja relacija i redefiniranja značenjskog polja koje ne mijenja značenje umjetničkog djela, ali omogućava njegovo razumijevanje na nov način.

Primjerice, iako se Kandinski u svojoj teoriji pozivao na učenje teozofije, njegovo slikarstvo ne definira se kao teozofsko. Kandinski je principe „duhovnog viđenja“ transponirao iz sistema

[125] M. Šuvaković, „Preko formalizma…“, 11–35.

[126] Ibid., 14.

teozofije u praksu „slikarskog označavanja“,[127] za razliku od slikarstva nastalog u okvirima teozofskih društava, koje se mahom odnosilo na ilustraciju učenja. Isto se može zaključiti u radu drugih umjetnika modernog apstraktnog slikarstva koje povezujemo s temom. U tom kontekstu govori Thomas Merton, filozof, teolog i trapistički redovnik, kada kaže da:

> umjetnik kada govori o simbolima ulazi u područje gdje su refleksija, sinteza i kontemplacija važnije od istraživanja, analize i znanosti. Nitko ne može razumjeti simbol dok nije u mogućnosti da pobudi, u vlastitom biću, spiritualno suzvučje koje odgovara simbolu, ne samo kao znaku već i kao „sakramentu“ i „prisutnosti“.[128]

Teoriju prelaženja formalizma Šuvaković razvija na principu lociranja „čvornih točaka“ koje otkrivaju područja prenošenja simboličkih modela Istoka na zapadnu umjetnost 20. stoljeća. Pristup je pojasnio shematskim prikazom.

Tablica.1

indeks	diskretni primjer	period	pokreti i autori – tip rada
1.	Posredni utjecaji Istoka (duhovne škole: teozofija…)	1900. – 1922.	Secesija, Kandinski, Itten, suprematizam, Brancusi, Klee
2.	Gestualnost, ritam i kaligrafija (kineska kaligrafija, zen kaligrafija, islamska kaligrafija)	tijekom stoljeća	rana apstrakcija, automatizam, lirska apstrakcija, enformel, apstraktni ekspresionizam, postkonceptualna umjetnost (analitičko slikarstvo, crtež), trendovi postmoderne
3.	Simbolički modeli spirala, krug, taoistički talismani, yin yang, …)	tijekom stoljeća	ekspresionizam, rana apstrakcija, metafizičko slikarstvo, nadrealizam, apstraktni ekspresionizam, rubni primjeri minimalizma, konceptualna umjetnost,

[127] Šuvaković upućuje na izvore: Sixten Ringbom, „Art in The „Epoch of the great spiritual“: Occult Element in Early Theory of Abstract Painting“, *Juornal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1996.; Hagen Biesantz, Arne Klingborg, The *Goetheanum – Rudolf Steiner's Architectural Impulse*, London, Rudolf Steiner Press, 1979. Vidi: Ibid., 16.

[128] Ibid., 14.

			postkonceptualna umjetnost, trendovi postmoderne
4.	Performans Rituali iz religijske i mitske tradicije Istoka	nakon 1960.	Fluxus, happening, body art, postmoderni balet, performans, fotografija, film, video
5.	Ambijent (zen vrtovi, islamski vrtovi, tantrička arhitektura)	nakon 1960.	Land art, horizontalna plastika, ambijentalna umjetnost, instalacije, mentalni i spiritualni prostori
6.	Poststrukturalizam (Taoističko učenje, učenje Konfucija, magijski sistemi)	nakon 1970.	istraživanje slikarske prakse (Support Surface), simulacija i montaža trendova postmoderne
7.	Nevizualna apstrakcija Kontemplativna redukcija, komparativna rasprava, rasprava polja primjera	nakon 1965.	konceptualna umjetnost, postkonceptualna umjetnost, tekstualni rad u umjetnosti, teorija u umjetnosti, govor i pismo postmoderne

Tablica 1. M. Šuvaković*, Čvorne točke polja primjera prelaženja formalizma u umjetnosti 20.st., shema*
Izvor: *Mentalni prostor, vol 3*, 1986., 15.

Riječ je o raspravi koja shematski ilustrira dodirne točke tih presijecanja, odnosno utjecaje duhovnih škola, kaligrafije, simboličkih sustava poput mandale, spirale, islamske geometrije, učenja Konfucija, kontemplacije i zena na pojedine aspekte modernog apstraktnog slikarstva, ekspresionizma, metafizičkog slikarstva, konceptualne umjetnosti, umjetnosti strukturalizma, ambijentalne umjetnosti i postkonceptualizma, na formiranje zapadne vizualne umjetnosti. Tragovi presijecanja kultura nisu određeni prema mediju djela, već prema simbolima, strukturama i pojavnostima koje ih determiniraju.

Kada je riječ o prvim dekadama 20. st. autor navodi niz primjera orijentalnih utjecaja na zapadnu vizualnu umjetnost, posebice na postupke formalne redukcije slike i na korištenje simbola razvijanih u duhovnim tradicijama drugih kultura. Posredni utjecaji Istoka, primjerice upliv simbola teozofske, indijske i kineske duhovne tradicije,[129] na formiranje dijela moderne

[129] Ibid., 16.

umjetnosti nije moguće dokazati iz elemenata forme dijela, već se potvrđuju iz autoreferentnih teorijskih tekstova, odnosno teorije umjetnika Kandinskog, Mondriana, Maljeviča, Brancusia, Kleea i Ittena.

Naime, u visoko formaliziranim djelima navedenih umjetnika uočava se pojava geometrijskih oblika (kvadrat, trokut, krug) koji su razvijani u tradicijama vanevropskih kultura u kontekstu iskaza ideja univerzalizma. Ovdje ćemo tezu Šuvakovića podastrijeti zapažanjima finskog teoretičara Sixtena Ringboma koji je među prvima iznio genezu razvoja modernog apstraktnog slikarstva, naročito apstrakcije Kandinskog, posredstvom utjecaja učenja teozofije.

Naime, Kandinski je u vrijeme djelovanja u krugu njemačkih ekspresionista, umjetničke grupe *Der Blaue Reiter* (*Plavi jahač*), u tri verzije djela *Dama u Moskvi* iz 1912, izvedene tehnikom ulja na platnu, akvarela i u crtežu, iznad figurativnog prikaza žene naslikao umetnutu crnu, zaobljenu apstraktnu formu koja lebdi u prostoru. Slika prikazuje ženu, urbano odjevenu u odjeću toga vremena, u središtu jedne Moskovske ulice. Figura žene smještena je pored kružnog stolića i prikazana je sa cvijetom u ruci, a iznad figure pojavljuje se crni plošni oblik. Koloristička egzaltacija dnevnog gradskog prizora upućuje na impulse fovizma, dok se crni apstraktni oblik povezuje s razvojem apstraktne slike u poveznici s učenjem teozofije. Naime, vrijeme nastanka djela (1912.) poklapa se s postupcima apstrahiranja slike, otkrićem bespredmetnog apstraktnog slikarstva, intenzivne teorijske aktivnosti Kandinskog, uslijed čega je iste godine u izdanju njemačkog izdavača *R. Piper & Co*. iz Münchena i na njemačkom jeziku, objavljeno prvo izdanje spisa kojim utemeljuje teoriju lirske apstrakcije (*O duhovnom u umjetnosti* / *Das Geistige in der Kunst*, 1912). Finski teoretičar Sixten Ringbom u više je navrata tijekom 70-ih i 80-ih godina, istražujući suodnose modernog apstraktnog slikarstva i teozofije, ukazao na utjecaje učenja teozofije na formiranje apstraktnog slikarstva Kandinskog. Pojavu crne apstraktne forme u spomenutoj figurativnoj slici Ringbom tumači u poveznici s teozofskim stajalištem o supostojanju „materijalnog i duhovnog kozmosa“, odnosno vidljivih i nevidljivih fenomena koji utječu na čovjeka, i posebice stajalištem Rudolpha Steinera o

urbanim središtima kao mjestima koja su ispunjena eteričnim formama ljudskih emanacija.[130] Spomenuti crni oblik u navedenoj slici direktno veže uz teozofsko vjerovanje u postojanje aure, eteričnog omotača oko ljudskog tijela povezanog s fizičkim zdravljem. Kandinski ideju istog oblika paralelno razvija i u seriji apstraktnih crteža, skica, i konačno u potpuno apstraktnoj slici naslovljenoj *Crna točka* iz 1912., čime Ringbom izvodi genezu crno obojenog kružnog oblika, od pojave u ekspresionističkoj figurativnoj slici, do formalnog osamostaljenja u ranom apstraktnom slikarstvu. Donosi zaključak o postupku formalne redukcije predmetnog iz figurativnog slikarstva u bespredmetnu apstraktnu sliku koju Kandinski formira posredstvom ideje preuzete iz teozofskog učenja o postojanju aure. Učenje teozofije time se dovelo u direktnu vezu s redukcijom formalnih elemenata u apstraktnoj slici Kandinskog.

Kada je riječ o formiranju Maljevičevog suprematizma, Šuvaković ukazuje na sintezu različitih tradicija koje su bile karakteristične za rusku umjetnost početka prošlog stoljeća. Za formiranje Maljevičeva suprematizma uz upliv modernističkih ideja u umjetnosti od „impresionizma, futurizma, do ruskog formalizma“ značajno je „prožimanje utjecaja od bizantskih i orijentalnih tradicija“. Suprematističku praksu Maljeviča veže uz još dva dominantna upliva; „formalizam i prihvaćanje zamisli duhovnog redukcionizma s Istoka“, pri čemu se potonje odvija posredstvom učenja Georgija Ivanoviča Gurdjjeva i Petra Demjanovića Uspenskog.[131]

„Težnja ka cjelovitosti umjetničkog djela“ jedan je od osnovnih postulata koji Šuvaković navodi kao razlog zbog kojeg umjetnici rane avangarde posežu za idejama mističnih sustava ili strukturama i oblicima iz orijentalnih kultura. Tezu je u teoriji elaborirao švicarski teoretičar umjetnosti Harald Szeemann koji je model tumačenja relacijskih odnosa „rubnih formalističkih istraživanja i simbolično-značenjskih orijentalnih sistema“[132] iznio u okviru izložbe *Sklonost ka sveukupnom umjetničkom djelu: Europske utopije od 1800. (*njem. *Der hang zum*

[130] Vidi: S. Ringbom, „Transcending the visible: the generation of the abstract pioneers / replacing the missing object“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985,* New York, Abbeville Press, 1986., 140–143.

[131] M. Šuvaković, „Preko formalizma…“, 16.

[132] H. Szeemann, „Pripreme“, (uvodni tekst kataloga izložbe) *Der Hang Zum Gesamtkunstwerk*, Zürich, Kunsthaus Zürich, 1983., citirano u M. Šuvaković, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada“, 18.

gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800).[133] priređene u *Kunsthaus Zürich*, 1983. godine.[134]

Naime, Szeemann je ukazao kako se djela umjetnika, poput Philippa Otta Rungea, Rudolpha Steinera, Vasilija Kandinskog, Aleksandra Nikolajevića Skrjabina, Antonina Artauda, Nischea, Mondriana, Wagnera, Maljeviča i drugih, međusobno u potpunosti razlikuju, a ono što ih povezuje jest „sklonost ka sveukupnom umjetničkom djelu".[135] Pojava ideje *gesamtkunstwerka,* odnosno sveukupnog umjetničkog djela, u umjetnosti nakon šezdesetih godina, za Szeemanna

[133] Pojam sveukupnost umjetničkog djela, odnosno *gesamtkunstwerk*, Szeemann je preuzeo od njemačkog kompozitora Richarda Wagnera reafirmirajući ideju o povezivanju svih umjetnosti, poezije, glazbe, plesa, izvedbene i vizualne umjetnosti, radi „pojačavanja senzorne svijesti" (teorijski spisi *Umjetničko djelo budućnosti* / Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.). Težnja povećanja pozornosti kod publike bila je usmjerena na oslobađanje misli od svakodnevice, rasterećenja od utjecaja tehnološkog napretka i drugih pritisaka tadašnjeg vremena, kao preduvjeta za potpunije „uranjanje" u djelo. Wagnerov koncept *gesamtkunstwerka* polazište je na kojem Szeemann temelji koncepciju izložbe *Sklonost ka sveukupnom umjetnikom djelu: Europske utopije počevši od 1800,* u cilju prekidanja linearnog evolucijskog poimanja umjetnosti u povijesti umjetnosti. Ideja cjelovitosti umjetničkog djela reartikulirana je uključivanjem vizualnih, kinematografskih, plesnih, performativnih i audio djela, povezanih idejom vizije u mogućnost socijalne promjene posredstvom umjetnosti. Izložba je obuhvatila djela brojnih značajnih umjetnika 20. stoljeća, primjerice izložena je instalacija Josepha Beuysa, glazbena partitura Johna Cagea, slika Vasilija Kandinskog, uključila je makete i arhitektonske modele, poput modela *Goetheanum* (1910. – 1913.) Rudolfa Steinera, modela *Idealne palače* (1879. – 1912.) koju je francuski poštar Ferdinand Cheval gradio prema snu i vlastitim rukama tijekom 30 godina, rekonstrukciju *Merzabau* ambijenta (1920. – 1936) Kurta Schwittersa, i *Hram talijanskih pobjeda (Vittoriale degli Italiani)* Gabrielea D'Annunzia, Koncept izložbe također je uključen u teorijsku izložbu i projekt *Muzej opsesija*. Vidi: H. Szeemann, *Museum of Obsessions*, (katalog izložbe, 13. 10. 2018. – 20. 1. 2019.), Kunsthalle Düsseldorf, 2018., 18.; Još i: T. Bezzola, R. Kurzmeyer, (ur.), *Harald Szeemann with by through because towards despite / catalogue of all Exhibitions 1957-2005*., Zurich, Wien, New York, Edition Voldemeer, Springer, 2007.

[134] Izložba je u Kunsthaus Zürich održana u periodu od 11. 2. do 30. 4. 1983. Tijekom 1983. i početkom 1984. godine prikazana je još na tri lokacije u Njemačkoj i Austriji: Städtische Kunsthalle and Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, od svibnja do srpnja 1983.; Museum Moderner Kunst/Museum des 20 Jahrhunderts, Beč, od rujna do studenog 1983.; Schloss Charlottenburg, Berlin, od prosinca 1983. do veljače 1984. godine.

[135] M. Šuvaković, „Preko formalizma…", 16.

je označila potvrdu Rieglova *kunstwollena* (umjetničkog htijenja)[136] u tim radovima. Koncept *gesamtkunstwerka* za Szeemanna omogućava ahistorijski pristup u razmatranju umjetnosti i ujedno negaciju linearnog evolutivnog razvoja umjetnosti; koncentraciju na segmente koji su u temeljima moderne umjetnosti, a koje se sinestezijom iskustava i proširivanjem poimanja medija pojavljuju neovisno o vremenu i prostoru. Naslovnica kataloga, odnosno plakat izložbe *Sklonost ka sveukupnom umjetničkom djelu* (dizajnersko rješenje potpisuju Markus Raetz i Albin Uldry) simbolično prikazuje ljudsku figuru koja tjelesnošću, odnosno pozicioniranjem ekstremiteta figure u odnosu na radijantno širenje kružnica od položaja glave centru vrtloga ka položajima ruku i nogu u širem radijusu, sudjeluje u formiranju kružnih koloristička struktura, čime se na sadržajnoj razini implicira univerzalistička ideja čovjekovog uma uronjenog u „kozmička“ gibanja.

Prema Szeemannu, a mišljenju se priklonio i Šuvaković, individualna umjetnička opredjeljenja k mističnim i simboličnim sistemima filozofsko-religijskih tradicija moguće je otkriti istraživanjem originalnih spisa, teorijskih radova i prepiski umjetnika koji su se očitovali o svojim opredjeljenjima.[137]

Utjecaj kaligrafije na umjetnost 20. stoljeća Šuvaković uočava tijekom cijelog proteklog stoljeća, posebice u ranoj apstrakciji, automatizmu, lirskoj apstrakciji, enformelu, apstraktnom ekspresionizmu, postkonceptualnoj umjetnosti (analitičko slikarstvo, crtež) i trendovima postmoderne.[138] Polazi od teze kako apstraktnu umjetnost, od apstraktnih slika Kandinskog, preko automatskih crteža ranih nadrealista, lirske apstrakcije i američkog apstraktnog ekspresionizma, do primarnog slikarstva i tragova kontemplativnih vježbi „mentalnih i spiritualnih prostora“,[139] odnosno crteža blatom Richarda Longa, karakterizira gestualnost. Svođenje slike ili crteža na trag ili kretnju, prema autoru je „formalna zamisao geste“.

---

[136] H. Szeemann, „Tendency toward the gesamtkunstwerk“, *Harald Szeemann, selected writings,* D. Chon et. al. (ur.), Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018., 134. Vidi još i M.R. Luke, "*An Art History of Intensive Intentions,*" u G. Phillips, P. Kaiser *(ur.), Harald Szeemann: Museum of Obsessions,* Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018., 183.

[137] M. Šuvaković, „Preko formalizma…“, 18.

[138] Ibid.,15.

[139] Ibid.,18.

Simbolički modeli poput znaka mandale, kruga i spirale, *yin-yanga*, taoističkih talismana i islamske geometrije u zapadnoj umjetnosti kontinuirano su prisutni tijekom cijelog proteklog stoljeća. Šuvaković ukazuje na njihovu pojavu u umjetnosti ekspresionizma, ranoj apstrakciji, metafizičkom slikarstvu, nadrealizmu, apstraktnom ekspresionizmu, primjerima minimalizma, konceptualnoj i postkonceptualnoj umjetnosti, kao i trendovima postmoderne. Primjećuje kako je svođenje forme umjetničkog djela na znak ili strukturu karakterističan redukcionistički postupak u umjetnosti.[140]. U pojedinim djelima postmodernizma uočava se transcendencija ideje izvedene iz znaka pri čemu se granice medija proširuju, ali izvođenje direktnih poveznica sa simboličkim modelima duhovnih tradicija nije moguće bez očitovanja u teorijama umjetnika.

U hrvatskoj umjetnosti znak kruga pojavljuje u djelima brojnih autora, bilo kao motiv koji se sporadično pojavljuje ili je riječ o središnjem motivu pojedinih ciklusa. Motiv kruga u svojim djelima od početka osamdesetih tematizirala je Dubravka Rakoci, dok se znak spirale u kontekstu morfološke simbolizacije kozmičkih procesa u prirodi pojavljuje u slikarstvu Mile Kumbatović, i to u dva ciklusa. U ciklusu *Svijet kamena* (1960. – 1970., 1975., 1980.) i *Život kamena* (1960. – 1965.), potom i u ciklusu *Svemirski krajolici* krajem 90-ih. Temom spirale u slikama, performansima i teoriji bavio se Boris Demur, počevši od sredine 80-ih.

Poveznica teme u kontekstu umjetnosti body-arta, performansa i suvremenog plesa može se pronaći u odnosu na ishodište u ritualu, s obzirom da su istraživanja umjetnosti nakon 60-ih godina ukazala na različitost umjetničkih praksi i interesa, koje nadilaze tradicionalno poimanje pokreta, prisustva u pejzažu, odnosa s okolišem i drugim čovjekom.[141] Na temelju odstupanja od tradicionalizma, Šuvaković uspostavlja distinkciju između religijskih rituala i rituala u umjetnosti povezanih s umjetničkim istraživanjima prisustva tijela u prostoru. Za razliku od direktne manipulacije tijelom i tjelesnošću, odnosno direktnog iskustva umjetnika u mediju body-arta, u umjetnosti performansa uočava elemente teatralnosti i „simboličko i posredničko iskustvo“ koje dominira izvedbom.

---

[140] Ibid.

[141] Ibid., 22.

Primjerice, u video dokumentaciji performansa Marine Abramović i Ulaya, naslovljenog *AAA-AAA* (1978.), prepoznaje transformaciju primarnog body-artističkog pristupa (direktnog iskustva umjetnika) u „ritualizirani prostor performansa“ (videa).[142] U performansu umjetnici sjede jedan nasuprot drugog, gledajući se u oči ispuštaju zvuk, postepeno se približavajući licima, što autor dovodi u vezu s uspostavljanjem suodnosa „polaritetnih snaga“, muškog i ženskog principa.

Eksplicitniju poveznicu s temom spiritualne umjetnosti moguće je uočiti u videoradu umjetnika *Grad anđela* (1983.). Šuvaković ukazuje kako ovdje Abramović i Ulay upravljaju događanjem, performans je izveden pred ruinama hrama u Bangkoku uz sudjelovanje publike. Spiritualnost uočava u odabranoj simbolici razvidnoj u odabiru protagonista i ambijenta izvođenja; od budističkog svećenika, djevojke s zmijama, starca s nožem, pri čemu su veze s ritualom indirektne. Šuvaković ukazuje se poveznica može naći u „simboličkim transformacijama“ iskustava umjetnika i publike, a korištenu simboliku u djelu artikulira kao „simbol simbola“.[143] Odnosno, performans kao medij za transformaciju iskustava, uz korištenje simboličkih konotacija na ritual, tumači se kao djelo spiritualne umjetnosti. Za razliku od rituala kakav je tradicionalno shvaćen u duhovnim i religioznim sistemima, u umjetnosti body-arta i performansa religijsko ili spiritualno iskustvo zamjenjuje se psihološkim.

Nadalje, Šuvaković naglašava kako se među umjetnicima s interesom za spiritualno uočava rad u „graničnom području umjetnosti i kulture ili umjetnosti i života“, pa se govori o doprinosu spiritualne umjetnosti transformaciji tradicionalnih umjetničkih medija. Među rubnim područjima umjetničkog djelovanja, a u kojima se umjetnost susreće s drugim, izvanumjetničkim oblicima ljudske aktivnosti, izdvaja umjetnost kao terapijski rad (Ann Halprin), umjetnost i političko djelovanje (Joseph Beuys), feministički aktivizam (Mary Beth Edelson) i rad u području umjetnosti i ekologije (Marko Pogačnik).[144] Stoga se navodi zaključak kako u drugoj polovini dvadesetog stoljeća interes k mističnim temama, pa i spiritualna umjetnost, više nije primarno usmjerena na učenja teozofije. Odmak se očituje u uspostavi

[142] Ibid.

[143] Ibid.

[144] Ibid.,24.

pluralističkog diskursa koji je razvidan u idejama sinteze duhovnih iskustava s iskustvima „nomadizma, eklekticizma i ideološkog rada“.[145]
Pojam „ritualan rad“ poziva se na pojam rituala baštinjenog iz duhovnih praksi, ali intencija umjetničkog čina nije transformacija spiritualnog, već psihološkog iskustva. Također, kao temeljna razlika između religijskog rituala i rituala umjetnika izdvojena je ritualna umjetnička praksa koja se shvaća kao „eksces“.

Znanstvena istraživanja rituala kao oblika ponašanja pojavljuju se od sredine prošlog stoljeća, naročito u okviru antropoloških i religijskih studija rituala. O pojmu rituala u disertaciji će više biti riječi kasnije, u poglavljima koje se bave studijama slučaja. Ovdje se u kontekstu teze Šuvakovića kratko iznosi stajalište australskog antropologa Brucea Kapferera koji u svojim studijama također diferencira religijski ritual i ritual u umjetnosti s obzirom na proces kreiranja i dijeljenja međusobnih iskustva.[146] Pritom se u performansima ili drugim djelima procesualne spiritualne umjetnosti očituje postupak generiranja i dijeljenja psiholoških iskustva tijekom procesa izvedbe.

U formiranju iskustva kao nevizualne umjetničke materije ne sudjeluje samo umjetnik, već posrednički i publika, što se podastire na sljedećim primjerima.

Kada govorimo o transformaciji iskustava u performansu *Cut piece*[147] (1964.) umjetnice Yoko Ono razlikujemo individualno iskustvo umjetnice nasuprot kolektivnog iskustva okupljene publike. Razlika u psihološkim iskustvima generirana pasivnim položajem u koji se umjetnica postavila pred publikom, namijenivši publici aktivnu ulogu u kreiranju zajedničkog psihološkog iskustva. Tijekom izvođenja performansa Yoko Ono je klečeći sjedila na podu galerije dok joj je publika ponuđenim škarama postepeno izrezivala komade odjeće. Odnosno,

[145] Ibid., bilješka 40., 33.

[146] B. Stephenson, „Ritual as Action, Performance, and Practice“, u R. Uro, J. J. Day, R. Roitto i R. E. DeMaris (ur.), Oxford, *The Oxford Handbook of Early Christian Ritual,* Oxford, Oxford University Press, 2018., 42.

[147] Performans je prvi put izveden u Japanu, u Yamaichi Concert Hallu u Kyotou, 1964. godine, potom se izvodi po SAD-u i Europi, a danas ga uglavnom reizvode drugi umjetnici.

umjetnica je istovremeno i subjekt i objekt vlastitog djela, a transformacija psihičkih iskustava Yoko Ono i publike zadobila je status materije umjetničkog djela.

Sličnost se uočava u performansu Marine Abramović *Rhythm 0,* izvedenom u *Galleria Studio Morra* u Napulju 1974. godine. Kao i Yoko Ono, Abramović je svjesno samo sebe postavila u pasivan i podređen položaj u odnosu na aktivnu ulogu namijenjenu auditoriju, i to bez uspostave zaštite vlastitog integriteta. Ponuđenim izborom rekvizita, uz slobodu osobnog izbora i odgovornost svakog pojedinca spram tijeka događaja, potaknula je kreiranje psiholoških iskustava koja su, među etički podijeljenim pojedincima, rezultirala prevladavanjem dominantne destruktivne struje i konačnom eskalacijom agresije u ponašanju publike. Traumatično psihološko iskustvo umjetnice bilo je od presudnog značaja za daljnji smjer njezinog rada, pa u svim narednim performansima pred transformaciju istih kognitivnih stanja te dijeljenje transformativnih iskustava aktivno postavlja ne samo sebe, već i publiku.

Transformacija iskustava u navedenom performansu obuhvatila je kognitivnu, umjetničku i fizičku razinu. Na kognitivnoj razini umjetnica je proživjela psihičku traumu nakon koje donosi odluku o transformaciji izvođenja svojih performansa na način aktivnijeg upravljanja događanjima i suočavanjem publike, a ne samo sebe, s transformacijom osobnih strahova. Na fizičkoj razini promjena se odnosila na pojavu sijedog pramena kose koji je Abramović uočila nakon završetka performansa.

Ustvrđujući neadekvatnost tradicionalne estetike za tumačenje specifičnosti medija performansa, teoretičarka izvedbenih umjetnosti Ericka Fischer–Lichte uvodi pojam „estetika performativnog“ (eng. *aesthetics of the performative*)[148] i oprimjeruje performansom Abramović. Ustvrđuje kako se o umjetnosti performansa ne može govoriti rječnikom tradicionalne estetike. Smatra kako je neprimjereno govoriti o estetskoj razini umjetničkog objekta, s obzirom na činjenicu da je Abramović istovremeno i subjekt i objekt svog djela. Utoliko je govor o estetskoj razini kako produkcije, tako i recepcije djela, neprimjeren bez

[148] E. Fischer–Lichte, *The Transformative Power of Performance: A new aesthetic*s, Abingdon, Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2008., 23.

prihvaćanja karakteristične pojave istovremenog odvijanja „produkcije“ i „recepcije“ u djelima performativne umjetnosti.

Polazeći od kognitivnih pristupa kojima se performans, s obzirom na umjetničku intenciju, „motivaciju“ i proces transformacije „iskustva“ tumači kao oblik „ponašanja“, kanadski teoretičar religijskih studija s interesom za suodnos rituala i umjetnosti Barry Stephenson ukazuje kako većina objavljenih studija koje se bave diferencijacijama religijskog i rituala u umjetnosti, afirmiraju ritual u umjetnosti kao „formu ljudskog ponašanja koja se ne može svesti samo na sebe“, odnosno izvan društvenog konteksta, čime se implicira bitna razlika u odnosu na liturgijski ritual.[149] Govoreći o pojavi interesa za istraživanje rituala u kontekstu društvenih i humanističkih znanosti, naglašava značaj interdisciplinarnih pristupa u istraživanjima tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina, pa se pojam „performativni obrat“ (eng. *Performative Turn*), koji ranije u teoriju uvodi Fischer–Lichte, pojavljuje u studijama koje povezuju područja antropologije, religijskih, kulturalnih studija, povijesti i teorije umjetnosti.[150]

Interes francuskih poststrukturalista se krajem 60-ih i početkom 70-ih godina, posredstvom zanimanja za tradiciju zapadnog marksizma, usmjerio na maoističku Kinu, a time na kinesku književnu i filozofsku tradiciju, naročito za pisanja Konfucija.[151] Ujedno su

---

[149] B. Stephenson, „Ritual as Action, Performance, and Practice“, 48.

[150] Među autorima ubraja *John* Langshaw *Austina, Kenneth Burkea,* Victora Turnera, Clifford Geertza, Ronalda Grimesa i Richarda Schechnera. Vidi: B. Stephenson, „Ritual as Action, Performance, and Practice“, 40.

[151] Konfucije (latinizirani oblik imena kineskom *Kong Fuzi*, što znači učitelj *Kong*), kineski filozof i društveni reformator (551. p. n. e. – 479. p. n. e.). Kao ministar pravosuđa provodio je društvene reforme, a potkraj života posvetio se skupljanju i redigiranju starih spisa i radu s učenicima. Za dinastije *Qin* (221. do 206. pr. Kr.) Konfucijevi sljedbenici bili su izloženi okrutnim progonima, a po nalogu cara Shija Huangdija spaljene su sve tada stare knjige, među njima i pisanja Konfucija. Iz tog razloga, kao i zbog učestalih nadopunjavanja njegovih preostalih spisa, danas nije moguće sa sigurnošću izlučiti njegove originalne poglede od nadopuna. Elementi konfucijanizma danas su sačuvani su u redakcijama, iako su redakcije vremenski značajno udaljene i od vremena Konfucijevog doba i vremena glavnog sistematičara i tumača Konfucijeva nauka *Menzi* (*Mencije*). Govorimo o dvije zbirke knjiga; prva zbirka sadrži pet knjiga *(Pet klasika – Wujing),* a druga 4 *(Sishu)*, pri čemu se Konfuciju kao autoru pripisuje samo knjiga *Anali proljeća i jeseni* (*Chungiu,* ljetopis države Lu za razdoblje od 722. do 481. pr. Kr.), Među redakcijama knjiga Konfucijeve misli nalaze su *Knjizi pjesama (Shijing), Knjizi promjena* (Ji-ching) i *Knjizi povijesti (Shujing)*. Konfucije se bavio filozofijom politike, znanosti, etikom i taoističkom

poststrukturalističke studije omogućile intertekstualno istraživanje mitova i religijsko-filozofskih sistema, iako uglavnom orijentirane na književnu i filozofsku teoriju, rjeđe na vizualnu umjetnost. Šuvaković pojam „značenjska praksa“, koji preuzima iz eseja bugarsko-francuske filozofkinje Julije Kristeve *Značenjska praksa i način proizvodnje,*[152] predlaže koristiti u smislu „uspostavljanja i prelaženja jednog znakovnog sistema u drugi“.[153] U razmatranju odnosa postrukturalizma i konfucijanizma referira se na shemu poststrukturalističke analize teksta Derridaa i ideju kreiranja teksta lančanim povezivanjem, na način da se svaki element teksta povezuje s prethodnim elementima sistema.[154] Upravo u lančanom modelu Derridaa Šuvaković vidi mogućnost čitanja simboličnih modela vizualne umjetnosti. Pri čemu analitički pristup omogućava dopiranje do semiotičkih elemenata slike: tona, forme, asocijacije, boje, geste, sjećanja… koji upravljaju slikom, sve u cilju zaobilaženja fokusa na čitanje simbola ili znakova.

Prepiska Thomasa Mertona i Ada Reinhardta naročito je utjecala na američku umjetnost druge polovine 20. stoljeća. Korpus od 20 pisama koji se smatra ključnim dijelom prepiske Mertona i Ad Reinhardta odnosi se na razdoblje 1956. – 1964.[155] Thomas Merton (1915. – 1969.) bio je katolički svećenik, pisac, majstor kaligrafije i poznavatelj duhovnosti istoka. Živio je asketski u trapističkom samostanu *Gethsemani* u američkoj saveznoj državi Kentucky, a objavio je sedamdesetak knjiga o duhovnosti. Svojim pisanjem, stavovima o duhovnosti i pacifističkim iskazima snažno je utjecao na širenje duhovnosti u SAD-u, time i na američka kulturno-društvena zbivanja, naročito kontrakulturu. U korespondenciji Mertona i Ada Reinhardta, uz sjećanja na vrijeme zajedničkog studiranja na Columbia Universityju, prevladava obostran

---

filozofijom. Cit. prema: „Konfucije“, u Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, *Enciklopedija.hr,* https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32783 (pristupljeno 17. 7. 2021.).

[152] Esej „Pratique signifiante et mode de production“ izvorno je objavljen u zbirci eseja *La Traversée des signes,* urednice J. Kristeve i suradnika, Paris, Seuil, *Tel quel,* 1975., pp 11–29.

[153] M. Šuvaković, „Preko formalizma…“, 27.

[154] Ibid., 27. Vidi još i: J. Derrida, „Semiologija i gramatologija (Razgovor s Juliom Kristevom)*“, Pitanja 7,* br 7-8., 1975., 44–51.

[155] R. Lipsey, (ur.), „The correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt“, u *Merton Annual,* br 18., Louisville, Fons Vitae Publishing, 2005., 260.

interes svećenika i umjetnika za duhovnost i umjetnost.[156] Merton je godinama bio u prepisci i s japanskim profesorom i učiteljem zena D. T. Suzukijem. Njihovu je korespondenciju objavio 1968. godine u knjizi *Zen i ptice grabljivice* (eng. *Zen and the Birds of Appetite*).

Američki slikar Ad Reinhardt (1913. – 1967.) sredinom 1930-ih djeluje u okviru skupine umjetnika američkog apstraktnog ekspresionizma. Od 1954. godine bavi se monokromnim slikarstvom, a formalna redukcija dodatno se akcentira uporabom akromatskih boja; nijansama crne (plavo-crna, plavo(šljiva)-crna, narančasto-crna)[157], koje je nazivao „bezvremenim“ i „krajnjim“. Monokromi Ada Reinhardta najavljuju pojavu minimalizma i „nultim stupnjem slikarstva“.[158] Ad Reinhardt, fasciniran dalekoistočnom i islamskom umjetnošću, često je odlazio na duga putovanja po Sjevernoj Africi i Aziji zajedno s poznavateljem azijske umjetnosti Alfredom Salmonyjem. U umjetnosti Istoka otkriva „nepristajanje na linearni progres i piktoralne i relacijske odnose“,[159] koje istražuje redukcijom forme u monokromnom slikarstvu. Svoje umjetničke ideje razvio je u tekstu *Crno kao simbol i koncept* (eng. *Black as Symbol and Concept*) iz 1967. u kojem nastoji eliminirati poveznice religioznih ideja o „crnom“, s obzirom na česte aluzije o „crnom svećeniku,“ kako su ga nazivali. Podudarnosti Mertonovih i Reinhardtovih interesa u umjetnosti očituju se u zanimanju za kaligrafiju i postupcima redukcionizma.

1.3. Časopis *Mentalni prostor 4* (1987.), Zajednica za istraživanje prostora

Četvrti broj časopisa *Mentalni prostor* (1987.) objavljen je pod naslovom *Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizualne umetnosti* i posvećen je temi spoznaje u umjetnosti, spoznajnom karakteru umjetnosti, s naglaskom na analitičku umjetnost i analitičke fenomene u vizualnoj umjetnosti. Uz polazišnu ideju da „umjetnost ima spoznajni značaj i posjeduje moći spoznaje“, osnovna hipoteza zbornika sadržana je u stavu da „umjetnost posjeduje moći spoznaje, na

[156] M. Šuvaković, „Thomas Merton i Ad Reinhardt“, *Mentalni prostor,* br. 3, 1986., 114.

[157] R. Lipsey, 263.

[158] Ibid.

[159] M. Šuvaković, „Preko formalizma…“, 114.

prvom mjestu umjetnosti, zatim ljudskog uma, kulture te svijeta".[160] U fokusu interesa je vizualna umjetnost 20. stoljeća, s težištem na teoriji umjetnosti ranih avangardi i spoznajno-teorijskom radu analitičke umjetnosti u konceptualnoj i postkonceptualnoj umjetničkoj praksi i teoriji.

Broj su pripremili Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, članovi Zajednice za istraživanje prostora (Zzip). Publicirani radovi tridesetak međunarodnih teoretičara, psihoanalitičara, istraživača iz oblasti religijskih studija, umjetnika i filozofa,[161] raspoređeni su u tri tematska bloka: Polje analize: Analitička filozofija i psihoanaliza; Tekstualna praksa i Fenomenologija prostora.

Šuvaković u uvodu ukazuje na ishodišne pretpostavke istraživanja. Polazi od uspostave teorijske prakse u umjetnosti 20. stoljeća; teorije suprematizma, neoplasticizma, konstruktivizma, konceptualne umjetnosti i interdisciplinarnih istraživanja „koja povezuju: umjetnost, mit, filozofiju i znanost."[162] Teorijska praksa shvaćena je kao otvoren sustav koji se razvija kroz „dodire s drugim disciplinama". Tradicijama dominantnih teorijskih modela, poput fenomenologije proistekle iz njemačke tradicije, strukturalizma proizašlog iz francuskog duha, te analitičke filozofije iz anglosaksonskog područja, Zajednica za istraživanje prostora pridodaje pojavu slovenske formalističke tradicije.

Dva su temeljna metodološka pristupa i stila pisanja koja prevladavaju u publiciranim esejima časopisa *Mentalni prostor 4*; tekstovi su formalni zapisi ili tekstovi s kontemplativnim učincima. Odabir između formalizma i kontemplativnog diskursa pisanja odnosi se individualni

---

[160] M. Šuvaković, „Uvod: Polje rasprave / Analiza – tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti", *Mentalni prostor,* br. 4, 1987., 1.

[161] U časopisu *Mentalni prostor 4* zastupljeni su tekstovi tridesetak autora: Kaitky Acker, grupa Art&Lenguage, Zoran Belić W., Vanda Božičević, Roderick Chisholm i Richard Potter, Gilles Deluze i Felix Guattari, Agnes Denes, Marc Decade, Dubravka Đurić, Hamish Fulton, Radoman Kordić, Richard Long, Menad Miščević, Maria Noroman, Zora Otalora, Heinz Paetold, Jürgen Partenheimer, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Matjaž Potrč, Mirko Radojičić, Sueng Sahn, Charles Simonds, Bette Spektorov, Miško Šuvaković, Alan Watts, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Ludwig Wittgenstein. Vidi: *Mentalni prostor,* br. 4, 1987.

[162] Misli se na primjere konstruktivizma, umjetnost suprematizma, neoplasticizma, teorijske prakse konceptualne umjetnosti, do interdisciplinarnih istraživanja 80-ih. Vidi: M. Šuvaković, „Uvod: Polje rasprave / Analiza – tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti", 1.

pristup autora. Uz ova dva prevladavajuća pristupa, Šuvaković dodaje analitičku metodu koju smatra adekvatnijom obzirom na mogućnosti sučeljavanja različitih argumentacija obaju pristupa, bez odbacivanja jednog od diskursa pisanja.[163]

U disertaciji su obuhvaćeni eseji nekolicine autora čije se teze, teorijski pojmovi, pristupi istraživanja ili zapažanja mogu dovesti u kontekst s temom. Nenad Mišćević problematizira odnos analitičke filozofije i relevantnost znanstvenih dostignuća drugih znanosti u filozofiji. Na esej Mišćevića nadovezuje se rad Zorana Belića na temu znanstvene i umjetničke istine. Mirko Radojičić ukazuje na liniju francuskih pjesnika i poeziju nastalu u susretu evropske tradicije pjesništva s kineskom duhovnom tradicijom. Interesi za kulturu Kine u francuskoj kulturi očituju se od Paula Claudela, Victora Segalena, do tekstova autora okupljenih oko časopisa *Tel-Quel* (Roland Barthes, Julia Kristeva, Philipps Sollers) i časopisa *Peinture* (Marc Devade). Tekst *Konceptualna umjetnost* Iana Wilsona odnosi se na autorov interes prema lingvističkom u okviru konceptualne umjetnosti, posebice na nevizualnu apstrakciju. Podudarnost tretmana prirode prapovijesnih civilizacija u odnosu na ideje pojedinih umjetnika *land-arta* i procesualne umjetnosti tema je eseja Bette Spektorov *Utjecaj megalitskih pejzaža na modernu umjetnost.* Poglavlje završava definiranjem pojma transformacije u umjetnosti ili transformacijskih procesa u umjetnosti, posredstvom tekstova Nenada Petrovića, objavljenima u brojevima 2 i 4 časopisa *Mentalni prostor*. Pod pojmom transformacijski procesi u umjetnosti Petrović podrazumijeva simultan pristup u istraživanju vizualne umjetnosti kojim se nevizualno, odnosno spiritualna i mentalna problematika, ne izdvajaju iz konteksta totaliteta umjetničkog djela.

Nenad Mišćević u radu *Kako je znanost relevantna za filozofsku analizu* problematizira odnos analitičke filozofije i otkrića iz drugih znanosti, te njihovu relevantnost u filozofiji. Ukazuje na postojanje ustaljenog obrasca logičkog pozitivizma gdje „znanstvenik istražuje svijet, predmete, a filozof logički analizira jezik ili pojmovni aparat znanosti“.[164] Mišćević smatra kako pojmovna analiza analitičke filozofije može ponuditi definiciju pojma spoznaje, ali ne i uvide u spoznaju sadržaja i „sadržajnu informaciju o svijetu“. Dualnost pojmovnog i sadržajnog

[163] M. Šuvaković, „Uvod: Polje rasprave…“, 2.

[164] N. Mišćević, „Kako je znanost relevantna za filozofsku analizu, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 11.

moguće je prevladati, prema autoru, suradnjom filozofa s istraživačima iste teme u okviru drugih znanstvenih disciplina.[165] Smatra da filozof ne može nuditi pojmovnu analizu pojma koji ništa ne znači i koji nema sadržajno značenje u zbilji. Budući da je odvajanje „logičke analize“ (ili analize konvencionalnog značenja) od sadržajne spoznaje bilo normativ u klasičnom pozitivizmu kao i filozofiji jezika, neki suvremeni autori to odvajanje poistovjećuju sa samom idejom analitičke filozofije, smatrajući kako je sadržajna orijentacija nespojiva s analitičkom filozofijom. Mišćević ukazuje kako u tom smislu treba govoriti o postanalitičkoj tradiciji, koja je bila naturalistička i sadržajno orijentirana.[166]

Mišćević smatra da analize s filozofskim pojmovima treba tražiti među drugim znanostima, u sintezi i zajedništvu znanstvenih disciplina vidi mogućnost za šire razumijevanje specifičnih pojmova kao što je pojam spoznaje.

Imajući u vidu nevizualan aspekt postmoderne spiritualne umjetnosti, umjetničke pristupe koji uključuju bavljenje s nematerijalnim fenomenima poput mentalnih formi, osjetilne percepcije ili intuicije, sinteza znanstvenih disciplina povijesti i teorije umjetnosti, filozofije, dijela psihoanalize, uz saznanja religijskih studija i antropologije, može ponuditi interdisciplinarni pristup u istraživanju problema spiritualne umjetnosti u drugoj polovini 20. stoljeća.

Problemom znanstvene i umjetničke istine bavio se Zoran Belić, polazeći od pitanja kojom je znanstvenom metodom uopće moguće istražiti spoznajne kategorije u umjetnosti. U cilju istraživanja spoznajnih kategorija u umjetnosti Belić razvija vlastitu metodu verifikacije.

Smatra kako pojedine pojmove, poput pojma umjetnosti, nije moguće definirati, s obzirom na postojanje različitih interpretacija i povijesnih redefinicija pojma umjetnost. Belić umjetnost promatra kao otvoren koncept, umjetnost za autora nije jednoznačan pojam već se u umjetnosti zrcali „čitava mreža diskretno fiksiranih načina i referenci na povijesni razvoj kulture i civilizacije“. Za istraživanje spoznajne kategorije u umjetnosti Belić predlaže razvoj iskustveno-logičko-jezične metode verifikacije.[167] Predložena metoda verifikacije analitičkim pristupom u konačnici se izvodi kao nizanje riječi. Belićeva metoda u disertaciji spominje se u

[165] Ibid.

[166] Ibid.

[167] Z. Belić W., „Naučna i umetnička istina“, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 25.

cilju apostrofiranja postojećih opredjeljenja pri pokušaju uspostave metodoloških pristupa koji bi omogućili istraživanje fenomena što proizlaze iz teme disertacije.

Mirko Radojičić u kratkom eseju *Crte i tačke – za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca, od Klodela do Barta* ukazuje na interese francuskih pjesnika za duhovnu tradiciju Kine i interese koji se u francuskoj kulturi očituju od Paula Claudela, Victora Segalena, do tekstova autora okupljenih oko časopisa *Tel-Quel* (Roland Barthes, Julia Kristeva, Philipps Sollers) i časopisa *Peinture: cahiers théoriques* (Marc Devade). Radojičić navodi kako su društvena i revolucionarna previranja u Kini dovela do opadanja interesa francuskih književnika za tradicionalnu kulturu Istoka, dok će značajan prodor prema Istoku, Indiji i Japanu, istovremeno učiniti američki pisci i umjetnici.[168] Time, prema autoru, u Europu sa zakašnjenjem stiže već preoblikovan vid iskustva Istoka. Među pjesnicima izdvaja Paula Clodela, koji je objavio knjigu pjesama u prozi *Poznavanje Istoka*, a za vrijeme službe u Japanu knjigu tekstova *Crna ptica u izlazećem suncu*, koje Radojičić smatra sintezom „istočne duhovnosti i likovnosti i tada aktualnog kubizma i možda apstrakcije".[169]

Ponovni interes francuskih pisaca i intelektualaca za kulturu Kine, krajem 60-ih godina, posljedično povezuje s jačanjem teoretičara strukturalističke i semiološke orijentacije (Roland Gérard Barthes), a s druge strane s interesom javnosti za posljedice revolucionarnih previranja u Kini. Posebno u vrijeme Velike proleterske kulturne revolucije kada se lijevo orijentirani francuski intelektualci pokušavaju približiti maoizmu. No, takva teorijska razmatranja, smatra autor, morala su voditi ka drugim izvorima, „ka konfucijanizmu, klasičnoj kineskoj kulturi i tradicionalnom slikarstvu". Autore okupljene oko časopisa *Tel Quel* i *Peinture: cahiers théoriques* (*Slikarstvo, teorijske bilježnice*) Radojičić apostrofira kao prve zapadne intelektualce koji nakon kulturne revolucije posjećuju Narodnu Republiku Kinu i ulaze u Zabranjeni grad, iako su primarno zainteresirani za tadašnju političku situaciju i Kulturnu revoluciju. Među autore čiji tekstovi ukazuju na interese za kulturu Istoka, neovisno prije ili nakon posjeta Kini, ubraja Rolanda Barthesa, Juliu Kristevu, Philippea Sollera i Marcelin Pleyneta. Barthes prije odlaska u Kinu objavljuje knjigu o Japanu *Carstvo znakova*, a nakon povratka kratki tekst,

[168] M. Radojičić, „Crte i tačke – za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca, od Klodela do Barta", *Mentalni prostor,* br. 4, 1987., 155.

[169] Ibid.

naslovljen *Dakle, Kina?* (*Alors, la Chine?*, 1974.). Barthesova knjiga *Putovanja u Kinu* objavljena je, prema bilješkama Barthesa, nakon više od trideset godina od putovanja. Radojičić tekst završava kratkim citatom Barthesova odlomka *Dakle, Kina?*:

> Mi mislimo da je naš intelektualni zadatak uvijek u tome da otkrijemo neki smisao. Izgleda da se Kina opire da da taj smisao, ne zato što ga krije, nego još subverzivnije, zato (a to je malo konfucijanizma) što razgrađuje sastav koncepata, tema, imena; ona ne dijeli s nama ciljeve znanja; semantičko polje je dezorganizirano; indiskretno postavljeno pitanje o smislu vraća se na pitanje smisla, naše znanje je fantazmagorija: ideološki predmeti koje gradi naše društvo tiho su proglašeni za ne-umjesne. To je kraj hermeneutike.[170]

Radojičić se referira na Sollersove tekstove i rasprave o materijalizmu kineskog pisma, koje Sollers piše krajem 60-ih, a objavljuje 1974., iste godine kada putuje u Kinu. Pored tekstova u ranijim brojevima časopisa *Slikarstvo, teorijske bilježnice* (*Peinture: cahiers théoriques*), ukazuje na 12. broj časopisa *Peinture* kojim započinje objavljivanje prijevoda klasične kineske knjige o slikarstvu i slikanju *Kiai-tseu-yuan Houa Tchouan* (*Pouke o slikanju vrta veličine makovog zrna*). Autor zaključuje isticanjem francuskog akademika kineskog podrijetla Françoisa Chenga, suradnika Lacana, koji je, prema mišljenju Belića, svojim „metodama strukturalizma i semiotike učinio staro kinesko slikarstvo i poeziju pristupačnijom“ za razumijevanje na Zapadu.[171]

U umjetnosti nakon 1965., a u okviru nevizualne apstrakcije konceptualnih umjetničkih praksi, uočeni su postupci naslovljeni „kontemplativne redukcije“, „komparativne rasprave“ i „rasprave polja primjera“ koje se povezuju s praksama spiritualne umjetnosti.
Terminom nevizualne apstrakcije označeni su primjeri govora, pisma i tekstova koji se kontekstualno i povijesno referiraju na vizualnu umjetnost, a primjenjuje se za djela konceptualne, postkonceptualne umjetnosti i postmodernističke tekstualnosti i teorije umjetnosti. Primjerice, djelo nevizualne apstrakcije djelo je Lawrencea Weinera *Led tin and mercury roasted till ready* (1970.), realizirano kombiniranjem engleskog jezika i terminologije

[170] Ibid., 156.

[171] Ibid.

koja je posuđena iz sistema alkemije i alkemijskog koncepta pretvorne metala. Pojam nevizualne apstrakcije u literaturu je uveo konceptualni umjetnik Ian Wilson.

U eseju *Konceptualna umjetnost* umjetnik Ian Wilson među najviše dosege konceptualne umjetnosti smješta nevizualnu apstrakciju. Nevizualna apstrakcija za autora je „konceptualna umjetnost koja preuzima principe vizualne apstrakcije“ te ih „primjenjuje u bavljenju jezikom“.[172] Razliku između konceptualne umjetnosti i poezije, literature i filozofije Wilson nalazi upravo u tome što „konceptualna umjetnost preuzima principe vizualne apstrakcije“ utemeljene u vizualnoj umjetnosti i „primjenjuje ih u jeziku“, pri čemu nastaje nevizualna apstrakcija.

Nevizualna apstrakcija za Wilsona je bezformna i besadržajna, „izvan konteksta prostora i vremena“,[173] i „samo središte konceptualne umjetnosti“, koje direktno utiče na svijest gledatelja. Autor odbacuje dotadašnju determinaciju konceptualne umjetnosti kojoj zamjera nedostatno „stupnjevanja apstrakcije ideja“. Konceptualni umjetnik je, prema Wilsonu, onaj netko tko je strogo uvježban u vizualnoj apstrakciji i to prenosi na područje jezika. Poezija, literatura i filozofija također govore apstraktnim jezikom, međutim, u središtu djela ovih disciplina nije apstraktni jezik. Kada govori o teoriji konceptualne umjetnosti iznosi ideju potrebe stupnjevanja apstraktne ideje. Prema kriteriju krajnje apstraktno iskazane ideje, tekstove Sola LeWitta smatra bitnima, iako nedovoljno apstraktnima s obzirom na uključivanje LeWittovog fizičkog izvođenja djela. Teorijski rad Josepha Kosutha smatra bližim u čistom apstraktnom iskazu „suštinske prirode ideje“. Prema autoru, daljnji razvoj umjetnosti trebao bi počivati na razvitku apstrakcije i bezformne umjetnosti, posebice jer konceptualnu umjetnost Wilson povezuje sa sviješću čovjeka. Smatra da u trenutku „kada svijest postane svjesna sebe, postaje inicirana“.[174] Autor ne definira što podrazumijeva pod pojmom iniciranosti, no govori o iniciranom stanju kao „stanju u kojem se razumijeva realnost“[175] i koje dovodi u kontekst s nevizualnom apstrakcijom. Ukazuje da se struktura univerzalnog koncepta, bez forme i

[172] I. Wilson, „Konceptualna umjetnost“, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 157.

[173] Ibid.

[174] Ibid., 158.

[175] Ibid.

sadržaja, približava strukturi iniciranog stanja. Među umjetnicima izdvaja Lawrencea Weinera, Roberta Barrya te Josepha Kosutha i Hanne Dabroven. Autor stupnjevanje konceptualne i bezformne umjetnosti ilustrira kružnom strukturom i kruženjima od figuracije ka nevizualnoj apstrakciji, a u središte strukture smješta „srce konceptualne umjetnosti“.

> Krećući se prema centru konceptualne umjetnosti, figurativno orijentirano pisanje, fotografija i slikarstvo su na dalekoj periferiji. Prolazeći kroz vizualno polje boje i prirodnih formi, prilazimo bliže centru. Već smo prešli performans zasnovan na ideji i socijalno i političko pisanje. Prešli smo apstraktno slikarstvo boje. Prešli smo crno-bijelo apstraktno slikarstvo. Približavajući se granicama vizualne apstrakcije prelazimo iz tri u dvije dimenzije i u jezičnu deskripciju apstraktnih fizičkih objekata i događaja. Prelazeći metaforu, prelazeći kritiku, prelazeći umjetnost, prelazeći prostor i vrijeme, dolazimo do bezformnih apstrakcija jezika. Predstavljeno beskonačno i bezformno nije ni znano ni neznano. To je centar. To je srce konceptualne umjetnosti.[176]

Bette Spektorov u radu *Utjecaj megalitskih pejzaža na modernu umjetnost* uočava stanovite podudarnosti u tretmanu prirode u procesualnoj ambijentalnoj umjetnosti, umjetnosti krajolika i *land-artu* u odnosu na tradicije prapovijesnih, megalitskih civilizacija.[177] Autorica esej započinje promjenom mišljenja suvremene znanosti o tehnološkom napretku prapovijesnih civilizacija. Naime, temeljem arheoloških i antropoloških istraživanja arhitektonskih struktura organiziranih prapovijesnih megalitskih građevina, poput Stonehengea, utvrđeno je drevno poznavanje sofisticiranog astronomskog sistema za praćenje sunca i drugih nebeskih tijela.

Spoznaje o sofisticiranom astronomskom sustavu prapovijesnog čovjeka izmijenila su znanstvena mišljenja o stupnju razvoja tih civilizacija. Pretpostavljene prapovijesne sisteme vjerovanja i odnos spram prirode, interpretacije koje su u literaturi postavili autori Alexander Thom, John Michell i Michel Dames, autorica komparira s tretmanom prirode u radu *land-art* umjetnika koji okoliš koriste na način minimalnih intervencija i uz „zadržavanje anonimnosti u radu“.

Spektorov poveznice s djelima *land-art* umjetnosti pronalazi u zapostavljenim znanjima o prapovijesnim civilizacijama, poput uočavanja postojanja energetske strukture tla, takozvanih *lay-lines*, čija istraživanja postaju prepoznata u umjetnosti tijekom sedamdesetih godina.

---

[176] Ibid.

[177] B. Spektorov, „Utjecaj megalitskih pejzaža na modernu umjetnosti“, *Mentalni prostor,* br. 4, 1987., 229.

Referira se na knjigu Alfreda Watkinsa *Stari pravi putevi,* objavljenu 1925., u kojoj autor uspostavlja tvrdnju o prostorno orijentiranim prapovijesnim lokalitetima koji su organizirani u odnosu na energetske strukture tla. Naime, Watkins je uočio poklapanje tokova energetskih struktura tla s prapovijesnim putevima, povezujući stare znakove kao što su kameni krugovi, kapele i crkve na predkršćanskim mjestima.[178] Nagovijestio je podudarnost s geomantijskim energijama, što se donekle potvrdilo 70-ih, smatra autorica, u istraživanjima s mikrovalnom i ultrasoničnom opremom te magnetskim istraživanjima.[179] Među posebnim primjerima Spektorov izdvaja pokrštene lokalitete politeističkih religija na kojima su sagrađene crkve posvećene svecima „koji su ubijali zmajeve", poput svetog Mihovila i svetog Jurja. Pojavu Spektorov povezuje s ikonografskim predočavanjem, pri čemu se sposobnost ovih svetaca u umjeravanju i transmutaciji energije zemlje prikazuje svetačkim ubijanjem zmajeva. Kao primjer izdvaja još i brežuljak Glastonbury na jugu Engleske, posvećen sv. Mihovilu, te katedralu u Chartresu u kontekstu folkloristke i vjerovanja da katedrala predstavlja „spiritualni centar Europe".[180]

Spektorov upućuje na interese teoretičara i umjetnika strukturalizma i poststrukturalizma za strukture, znakove i simbole koje su prapovijesne civilizacije razvijale u krajoliku. Claude Lévi-Strauss za kreatore simbola upotrebljava termin „bricoleur", „majstor koji improvizira iz bezobličnih materijala". Prema Lévi-Straussu, čovjek prapovijesti i čovjek danas služe se istim strukturama misli i sposobnošću apstraktnog i simboličkog mišljenja. Ključ za dublje razumijevanje ljudske kulture Spektorov nalazi u razumijevanju „modela i strukture ljudske misli koja opstoji u pozadini svih ljudskih djelatnosti".[181]

Među autore koji tijekom 60-ih i 70-ih godina istražuju strukture i prostorne odnose i kod kojih je moguće uočiti interese spram megalitskih pejzaža, uključuje autore poput Roberta Smithsona, Joea Tilsoa, Roberta Morrisa i Richarda Longa. Referira se na stavove Lucy

[178] Ibid., 229.

[179] Spektorov se referira na *Dragon Project,* interdisciplinarno istraživanje provedeno na prapovijesnom lokalitetu kružno organizirane kamene strukture na brdu Moel ty Uchaf u Welsu, istraživanja su provedena 1977.

[180] B. Spektorov, 230.

[181] Ibid.

Lippard, iznesene u knjizi *Vrt: neke metafore javne umjetnosti,*[182] u kojoj Lippard uspostavlja poveznicu megalitskih struktura i land-arta. Sektorov zapaža vizualne podudarnosti u radu *Linija izvedena hodanjem*[183] Richarda Longa s prapovijesnim geometrijskim linijama Nazsca crteža, odnosno geoglifima na pustinjskom platou u južnom Peruu koji su naziv dobili po narodu Nazsca koji je na tom prostoru živio između 500. g. pr. n. e. i 650 g. pr. n.e.[184] Podudarnost se očituje u minimalizmu strukturalnih linija, ali i odnosu čovjeka spram okoliša, iskustvu prostornog kreiranja u pejzažu i strukturiranja pejzaža. Richard Long konceptualnom šetnjom kroz krajolik ostavlja linijski trag svoje kretnje, kreirajući linijski znak vlastitog prisustva u prirodi. U umjetničkim šetnjama obilazi i prisvaja drevna mjesta kako bi artikulirao vlastiti prostorni odnos s krajolikom.

Ekvivalent s prapovijesnim tretmanom prostora u umjetničkoj praksi Longa filozof Ian Wightman pronalazi u artikulaciji prirode i „prostornog odnosa s prirodom“ na način „strukturalnog uobličavanja prostora“. Wightman govori o apstraktnoj/konceptualnoj umjetnosti Longa u kontekstu umjetnikove artikulacije pejzaža, posebice prirode i lokaliteta prapovijesti, kao „dijela svog angažmana sa svijetom“.[185] Ukazuje da megalitske građevine shvaćene kao skulpturalni oblici koji sudjeluju u kontekstualizaciji čovjekovog odnosa s pejsažem, mogu u radu Longa implicirati čitanje suvremenog djela koji se na njih referira“.[186] Wightman, osim u radu Longa, široko rasprostranjen interes za pretpovijesnu megalitsku umjetnost prepoznaje u britanskoj modernoj i postmodernoj umjetnosti uopće, a napose u

---

[182] L. Lippard, „Gardens: Some Metaphors for a Public Art,” u *Art in America 69*, br. 11, 1981.

[183] Richard Long, *A Line Made by Walking*, Velika Britanija, 1967. Performativan i procesualan rad nastao je tijekom jedne od dugih šetnji Richarda Longa (od umjetnikove kuće u Bristolu do sv. Martina). U polju u Wiltshireu umjetnik je zastao i hodao naprijed-natrag sve dok nije utabao travu u tragu svoje kretnje koju je sunčeva svjetlost učinila vidljivom u formi linije. Long je fotografirao formirani trag svoje kretnje, bilježeći vlastitu fizičku intervenciju u krajoliku. Fotografija umjetnikove oznake kadrirana je dokumentarna zabilješka umjetnikove procesualne, privremene, neobjektne, minimalne, prostorne intervencije, koja ima status artefakta.

[184] Mnogi Nazsca crteži danas su uništeni hodanjem, auto gumana, nepažnjom…

[185] I. Wightman, „*The Landscapes of Richard Long: Perspectives on History, Space and Sculptural Form“*, neobjavljena doktorska disertacija, University of Plymouth, 1999., 26.

[186] Ibid., 52.

skulpturi. Ove interese povezuje s „univerzalističkim ambicijama moderne umjetnosti“, ali i s autohtonom tradicijom britanske umjetnosti koja je „ukorijenjena u britanskom krajoliku“.[187]

Pojam transformacije u umjetnosti označava postupak promjene u umjetnosti, može označiti promjenu medija, paradigme, vizualnih oblika ili pojava koji su mijenjali stanja u umjetnosti, a termin je u teoriju uvela Zajednica za istraživanje prostora.[188]

U raspravi *Transformacijski proces u umjetnosti / O odnosu umjetnosti i filozofije (Jedna rasprava u kontekstu vizualne umjetnosti*) Nenad Petrović obrazlaže i proširuje teze objavljene ranijem eseju *Prva skica o „transformacijskom prostoru“ ili o trećem stadiju prostora umjetnosti*, objavljenom u časopisu *Mentalni prostor 2*.[189] Pojam transformacije u umjetnosti veže uz promjene u umjetnosti, a pod pojmom podrazumijeva „liniju promjena koja je inicirala unutrašnje procese povezivanja prostora, počevši od mitskih i religijskih, pa do prostora znanosti i filozofije, a kroz umjetnost“.[190] Danas pod pojmom vizualne umjetnosti podrazumijevamo i one njezine segmente koji se odnose na nevizualnu, odnosno „mentalnu i spiritualnu“ problematiku.

Transformacija u umjetnosti manifestira se u umjetničkim djelima koja u području umjetnosti unose elemente iz drugih oblasti, poput prodora leksika u umjetnost, u ontološkom statusu u umjetnosti, odnosu prostora u umjetnosti. Pritom se procesi promjena uočavaju u promjenama

---

[187] Ibid., 31.

[188] Pojam je analiziran u esejima Nenada Petrovića i Miška Šuvakovića u prvom tematskom bloku časopisa *Mentalni prostor* 2, pod naslovom *Transformacije umetnosti*, te u radu Nenada Petrovića u časopisu *Mentalni prostor 4.* Vidi: N. Petrović, „Prva skica o „transformacionom prostoru“ ili o trećem stadiju prostora umetnosti“, u Zajednica za istraživanje prostora (ur.), *Mentalni prostor*, br. 2, samizdat, 1984., 4–6.; M. Šuvaković, „Funkcije i polje teorije u umjetnosti (diskurs kao struktura i granica spoznaje polja umjetnosti)“, u *Mentalni prostor*, br. 2, 1984., 18–25; N. Petrović, „ Transformacioni procesi u umetnosti; o odnosu umetnosti i filozofije“, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 201–218.

[189] N. Petrović, „Prva skica o „transformacionom prostoru“ ili o trećem stadiju prostora umetnosti“, *Mentalni prostor*, br. 2, nepaginirano.

[190] Ibid., 201.

u području umjetnosti, mediju, teoriji umjetnosti, promjeni paradigme, promjenama unutar paradigme u umjetnosti,[191] te u interdisciplinarnosti.

Petrović pojam gradi polazeći od iskustva modernog apstraktnog slikarstva koji povezujemo s temom spiritualnog u umjetnosti, ukazujući na neuspjeh tada dominantne estetike, kritike i povijesti umjetnosti pri definiranju umjetničkih pojava koje su u područje umjetnosti uvele ideje, oblike, strukture i duhovna iskustva iz područja religijsko-filozofskih sistema drugih kultura.[192] Kompleksnost se sastojala u prodoru „apstraktnog svijeta ideja“ u „procese mišljenja i ponašanja u prostoru umjetnosti“[193] i prodoru nevizualnih elemenata u vizualnu umjetnost.

Prema ideji transformacijskih procesa Nenada Petrovića, vizualna umjetnost iz svog korpusa ne isključuje nevizualnu, odnosno mentalnu ili duhovnu problematiku, iako se manifestira vizualnom formom djela. Prema Petroviću, jedinstvo vizualnog i nevizualnog prostora može se ostvariti konceptom transformacijskih procesa, koji karakterizira univerzalnost i prelaženje granica umjetničkog.[194] Naime, smatra kako pojedinačna djela modernog apstraktnog slikarstva, odnosno djela spiritualne umjetnosti, nije moguće tumačiti isključivo formalističkim pristupom jer se time isključuje artikulacija nevizualnih, mentalnih i duhovnih značenja koja su imanentna slici, ili „unutarnji sadržaj“ slike, kako je to formulirao Kandinski. Nevizualni značenjski sloj tih djela razotkriva se iz pisanja umjetnika, odnosno iz pripadajuće teorije umjetnika, a ne proizlazi iz formalne razine djela.
Kada govori o transformacijskim procesima u umjetnosti Petrović govori o spiritualnoj i metaspiritualnoj umjetnosti. U avangardnim manifestima, kao i teorijskim radovima konceptualne i postkonceptualne umjetnosti, autor prepoznaje kontinuitet umjetničkih interesa koji prelazi tradicionalne granice umjetničkog prema izvanumjetničkim područjima, što ovim

[191] Šuvaković razlikuje dvije razine promjena; transformacije u domenama paradigme umjetnosti (poput transformacija forme, mutacija vizualnog oblika) i transformacije paradigme umjetnosti. Vidi: M. Šuvaković, „Funkcije i polje teorije u umjetnosti (diskurs kao struktura i granica spoznaje polja umjetnosti)“, 19.

[192] N. Petrović, „Prva skica…“, nepaginirano.

[193] N. Petrović, „ Transformacioni procesi u umetnosti…“, 202.

[194] Ibid., 201.

djelima daje karakter „interdisciplinarnosti i intermedijalnosti“.[195] Petrović smatra kako je moderno apstraktno slikarstvo, interesom za teozofska učenja ili simboličke sisteme duhovnih sistema drugih tradicija, označilo prekretnicu u sposobnosti sintetiziranja iskustava, odnosno u ostvarivanju sinteze spoznaje i iskustva, intuitivne i racionalne razine, te sinteze materijalnog objekta i duhovnih spoznaja. S obzirom da je teorija umjetnika ključna u dokazivanju navedenih tvrdnji, autor teorijske radove Kandinskog, Kleea, Doesburga, Mondriana, Maljeviča, Ittena, smatra polazištima koji otkrivaju „dubinske slojeve u prostoru umjetnosti“. I to iz razloga što omogućavaju uvid u procedure autorskog mišljenja i u artikulaciju umjetničkih procesa.

Pod teorijskim radom Petrović podrazumijeva ne samo „skup iskaza“ o umjetničkim sadržajima, već „proces rasvjetljavanja mišljenja u umjetnosti.“,[196] ujedno i „rasvjetljavanja unutrašnjeg mentalno/spiritualnog prostora“. Smatra kako je pojava apstraktnog slikarstva povezana s interesima i istraživanjima umjetnika u sferama duhovnosti.[197] Dolaženje do apstraktnih nivoa u slikarstvu povezuje s „promjenom interesa i intencije u umjetnosti“. Ta je promjena intencije, prema autoru, otpočela s impresionizmom, ali se preko rane avangarde, konceptualne, postkonceptualne umjetnosti i uspostave teorije u umjetnosti mogu pratiti interesi koji su doveli do novog „istraživanja duha i svijeta“, a u kontekstu umjetnosti. No ključ problema je što se proces ne može pratiti na razini forme, odnosno ne radi se o „vanjskom fenomenu“, pa ga je teško dokazati. S druge strane, interesi umjetnika k duhovnim temama doprinijeli su promjenama koje su se desile i koje su mijenjale područje umjetnosti. U tom smislu Petrović apostrofira da je riječ o promjenama u „unutrašnjem prostoru umjetnosti“.[198] Stoga se teorija umjetnosti prve avangarde označava kao „unutarnji misaoni proces“ i istraživanje „unutarnjeg prostora umjetnosti.“[199]

---

[195] Ibid.

[196] Ibid.,209.

[197] Ibid., 201.

[198] Procese istraživanja „unutrašnjeg prostora umjetnosti“ autor veže uz začetke teorijskog rada u umjetnosti, početkom 20-ih godina prošlog stoljeća u radu grupe De Stijl, Bauhaus, zatim u teorijskom radu Maljeviča, Kandinskog, Kleea. Krajem 60-ih i počekom 70-ih u radu Kosutha i Baldwina. Vidi: N. Petrović, „Prva skica o…“, bilješka 3, 6 (napaginirano).

[199] Petrović, „Transformacioni procesi…“, bilješka 14., 210.

U kontekstu pojma „unutrašnji prostor umjetnosti“ nadovezuje se na misao umjetnika Thea van Doesburga o nužnosti promatranja unutrašnjeg prostora umjetnosti i duhovnim i kontemplativnim vrijednostima umjetnosti:

> Onoliko koliko je ovo promatranje usmjereno prema „vanjskom“, toliko je i umjetnost površna,
> A koliko je ovo promatranje „unutrašnje“,
> Toliko će i umjetnost biti dublja, duhovnija i apstraktnija.[200]

Ideje s početka 20. stoljeća koje su dovele su pojave teorije umjetnika, odnosno potrebe umjetnika da teorijski postuliraju svoja umjetnička opredjeljenja, posljedica su složenih procesa u umjetnosti i prodora znanosti i filozofije u područje umjetnosti. Složenost transformacijskih procesa, prema Petroviću, omogućila je uspostavu novog načina komunikacije koja je imala mogućnost „izraziti i rasvijetliti nove zahtjeve umjetnosti“.[201] Smisao teorije umjetnosti utoliko je „rasvjetljavanje i ukazivanje na transformaciju umjetnosti“.[202] Time se uz materijalizirani objekt umjetnosti istražuju svi ostali odnosi koji umjetnički objekt strukturiraju. Odnosno, uz formalno-vizualne kvalitete djelo ravnopravno konstituiraju imanentni nevizualni fenomeni koji sudjeluju u procesu transformacije u umjetnosti i uspostavi novuma. Iskustva modernog apstraktnog slikarstva i diskurs teorije umjetnika ukazali su na sudjelovanje nevizualnih fenomena u transformaciji vizualne umjetnosti u kontekstu razvoja apstraktne slikarske forme, time i uvođenja nove paradigme u umjetnosti.

Polazeći od Kosuthove izjave da je „sva umjetnost nakon Duchampa konceptualna i istraživačka“, Petrović ukazuje na svojstvo umjetnosti te promjenu paradigme koju Duchamp uvodi uvođenjem *ready-madea*.

Strukturalističko-antropološkim radom C. L. Straussa u teoriji je uspostavljena racionalna razina i analitičko-empirijska vrijednost mita, koja je doprinijela oslobađanju umjetnosti u smislu istraživanja i otkrivanja onih struktura na kojima je zasnovano strukturalističko mišljenje u umjetnosti. Strukturalizam u umjetnost ponovno uvodi oblike i strukture koje tradicionalno

---

[200] T. V. Doesburg, *De nieuwe beweging in de schilderkunst*, Meulenhoff/Landshoff, Dordrecht, 1983., u N. Petrović, „Transformacioni procesi u umetnosti…“, 201.

[201] N. Petrović, 202.

[202] Ibid., 203.

nisu dio umjetničkog sistema Zapada. Procesualnost zadobiva status umjetničkog stvaranja što je doprinijelo prepoznavanju umjetničkog objekta kao „sklopa dešavanja, konstruiranja, konceptualizacije, analize, kontemplacije“.

Mentalno/spiritualna aktivnost u umjetnosti dvadesetog stoljeća bavila se pitanjima vizualnog jezika, međutim, prema Petroviću, pokušala je prodrijeti „ispod jezika“ kako bi ukazala na ishodište ideja, te u formalističkim radovima uvela isprepletanje vizualnih i nevizualnih elemenata, što autor naziva procesom „razotkrivanja realiteta umjetnosti“.

Ukazujući na odnos teorije umjetnosti, umjetničke teorijske prakse i filozofije, Petrović teorijske stavove grupe *De Stijl* povezuje s utjecajima filozofije Platona, Spinoze i Hegela. U duhovnom formiranju Kandinskog i Mondriana nalazi utjecaje Goetheovog mišljenja, a posredstvom antropozofije Rudolfa Steinera. Na dio konceptualne umjetnosti 60-ih utjecao je rad Ludwiga Wittgensteina i analitičke filozofije lingvističkog pravca, poput rada grupe *Art&Language*. Kretanja mentalno-spiritualnih prostora u okviru postkonceptualne umjetnosti Petrović povezuje s filozofskim utjecajem u rasponu od Husserlove fenomenologije i strukturalističkog i poststrukturalističkog mišljenja, do škola istočne misli, posebno budizma.[203]

1.4. Časopis *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990.

Dvoboj novosadskog časopisa *Polja, časopis za književnost i teoriju* (br. 377/378), publiciran u srpnju 1990. godine, bio je u posvećen temi *Umjetnost i (ne)vidljivo*. Okupivši 30-ak eseja međunarodnih teoretičara, filozofa i muzikologa na temu nevidljivog u vizualnoj umjetnosti, književnosti i glazbi u časopisu je objavljeno niz radova međunarodnih istraživača, koje se odnose na temu spiritualnog u umjetnosti.

Obrađeni su autorski eseji broja 377/378 časopisa *Polja* iz 1990. koji se odnose na studije slučajeva u odnosu na temu disertacije, među kojima; Jack Burnham *Značenje velikog stakla, gnosticizam Marcela Duchampa;* Massimo Cacciari, *Futuristička „religioznost“*; Jean Fransoise Lyotard, *Trenutak, Newman;* Thomas Mcevilley, *Yves Klein i ideje Rozenkrojcera;* Daniel Charles, *S onu stranu aleatornog* (*John Cage*).

[203] Ibid., 209.

U eseju *Značenje velikog stakla, gnosticizam Marcela Duchampa*, originalno publiciranom 1972., Jack Burnham uspostavlja tezu o gnostičkim stavovima Marcela Duchampa koja su ugrađena u Duchampova umjetnička djela. Poput djela *Veliko staklo* ili, punog naziva, *Nevjesta svučena do gola od njezinog neženje, ipak* (1915. – 1923.), koji u eseju interpretira posredstvom i analogijama iz mističnog učenja kabale. Duchampovo *Veliko staklo* već je ranije posredstvom saznanja iz područja okultizma interpretirao John F. Moffitt, u knjizi *Alkemičar avangarde: Slučaj Marcel Duchamp*.[204] Burnham dvodijelnu strukturu objekta *Veliko staklo*, također i svojstvo zrcaljenja gornje i donje diobe djela, iščitava kroz osnovnu formulu hermetizma: „ono što je gore nalik je onome što je dolje". Poruku djela iščitava kroz numeričku brojčanu vrijednost naziva djela, a djelo rezimira posredstvom kabalističkog stabla života i u odnosu na značenja pojedinih sefirota kabalističkog stabla.[205] Prema formalnoj diobi djela značenje tumači posredstvom seksualnosti i razini sjedinjenja muškog i ženskog principa. Smatra da je Duchamp kao hermetičar pripremanje *Velikog stakla* obavio velom tajnovitosti, kako bi prikrio njegovo stvarno značenje.[206] Za razumijevanje Burnhamovog eseja potrebna je upućenost u sistem kabale, numerologije i hermetizma, stoga hermetičnost Burnhamovog teksta onemogućava šire razumijevanje i provjeru teze bez dubljeg poznavanja navedenih sistema.

Broj je pripremila teoretičarka Bojana Pejić (r. 1948.). U tekstu *Vidljivo i ne-vidljivo* Pejić se bavila pitanjem teorije umjetnosti modernizma i pristupa umjetničkom djelu koncentracijom na formalne aspekte djela u odnosu na „zanemarivanje sadržaja", time i značenja djela.[207] Ukazala je na diferencijaciju reprezentacije i značenja djela kojom se mogu otkriti veze između umjetnosti i percepcije realnosti u umjetnosti, odnosno pitanja koliko je „stvarnost stvarna, a koliko konstruirana". Pitanje percepcije i prikazivanja realnosti od temeljnog je značaja za temu spiritualne umjetnosti, posebice odnosa modernog apstraktnog slikarstva, o čemu je bilo više riječi u uvodu disertacije.

---

[204] J. F. Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, New York, State University of New York Press, 2003., 169.

[205] J. Burnham, "Značenje 'velikog stakla': gnosticizam Marcela Duchampa", *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 262.

[206] Ibid..

[207] B. Pejić, „Umjetnost i ne- vidljivo", *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 250.

Talijanski filozof Massimo Cacciari (r. 1944.) u eseju *Futuristička „religioznost“* iznosi tezu o utjecaju gnosticizma na talijanski futurizam, posebice na futuristički kult *Novitas.*[208] Ideje o utjecaju gnosticizma na talijanski futurizam razvija prema asocijacijama, donoseći vlastitu interpretaciju, bez značajnijeg uporišta u dokumentaciji, pismenoj ostavštini talijanskih futurista ili u teoriji umjetnosti.

Francuski filozof Jean-François Lyotard (1924. – 1998.) u eseju *Trenutak, Newman* bavi se tretmanom vremena u djelima Barnetta Newmana. Oslanja se na hebraistički komentar Newmanovog djela kakav je ranije uspostavio Thomas P. Hess, autor knjige o stvaralaštvu Newmana, u cilju dokazivanja ostvarenja prisustva kao centralne premise u stvaralaštvu ovog umjetnika. Ideju izražavanja prisustva Lyotard naziva mističnom, povezujući je s misterijom bića.[209]

Naime, Lyotard smatra da slikarstvo Newmana, posebice slike s biblijskom konotacijom u naslovu, s obzirom na sugestiju biblijskih priča, simboliziraju naslovljene događaje. Riječ je djelima, primjerice, *Abraham, The name I; Onement II* (1949.); *Joshua, The name II; Vir Heroicus sublimus* (1950./51.), u kojima Lyotard naslove smatra bitnima, ali ne i presudnima u razumijevanju djela. Naslovi dopuštaju hebraistički komentar kakav je dao Thomas P. Hess, što potvrđuje činjenica Newmanovog zanimanja za čitanje Tore i Talmuda. Lyotard, citirajući Hessa, smatra kako Barnettu Newmanu nije bila namjera svojim slikama prenositi poruku ili ilustrirati alegoriju, s obzirom da je apstraktan izraz vodeće pravilo Newmanovog stvaralaštva.[210] Ukoliko pak razmatramo plastično prikazivanje, bez konotacija sugeriranih naslovima djela, utoliko se čitanje slike odvija na razini identificiranja linije, boje, ritma, formata, razmjera, materijala, podloge, smatra autor. Razmatrajući ranije navedena djela Newmana, uz četrnaest slika serije *Stations* (1958. – 1966.) sa scenama križnog puta Golgote, Lyotard pojašnjava autorov interes i tretman vremena. Naime, narativno vrijeme, odnosno „vrijeme onoga što je ispričano“, poput bljeska bodeža nad Izakom, i „vrijeme koje kazuje to vrijeme“, u Newmanovom slikarstvu prestaju biti razdvojeni. Pritom, trenutak koji ih povezuje jest sama slika.

---

[208] M. Cacciari, „Futuristička „religioznost“, *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 263.

[209] J. F. Lyotard, „Trenutak, Newman“, *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 269.

[210] Ibid., 268.

Nadalje, Lyotard ukazuje kako je pokušaj da se „uhvati prisustvo“, a sama slika označava vrijeme samo po sebi, što je značajna odrednica Newmanovih djela. Umjetnikovo nastojanje izražavanja prisutnosti Lyotard ilustrira Newmanovom izjavom u kojoj umjetnik ukazuje ne osobno iskustvo sjedinjenja indijanskog i izraelskog lokaliteta. Naime, Newman je u eseju *Prologue for a New Esthetic* (1949.) svoje slikarstvo determinira karakterističnim tretmanom vremena, pri čemu svoja djela povezuje ne s temom vremena, već s „jednim osjećanjem vremena“ kao iskaza subjektiviteta. Što podastire osobnim iskustvom, kada je 1949. godine obišao humke Indijanaca i indijansku utvrdu u Newarku u Ohiou. Kako navodi, „stojeći ispred humaka u Miamisburgu (…) bio sam zbunjen apsolutnim karakterom osjećaja, jednostavnošću koja je dolazila sama od sebe“.[211] U jednom prethodnom razgovoru, koji prenosi Lyotard, Newman pripovijeda taj doživljaj:

> Čovjek promatra i misli: evo me, ovdje… a iznad, tamo (iznad granica mjesta) je kao, priroda, rijeke, krajolici… Ali ovdje se stječe osjećanje vlastitog prisustva… Došao sam do ideje da učinim gledaoca prisutnim, do ideje da „je čovjek prisutan (…)“.“[212]

„Učiniti gledatelja prisutnim“ za Lyotarda je polazišna premisa Newmanove sinteze vremena. Prisustvo, prema Lyotardu, ukazuje da nešto postoji, što je ispred bilo kakvog značenja, a Newmanovo „stapanje hebrejskog i indijanskog“ prostora Lyotard tumači kao strategiju kojom umjetnik na monokromnim platnima postiže utjelovljenje tog „prisustva“.[213] Ideju prisustva kao središnju u djelima Newmana, Lyotard smatra mističnom, s obzirom da je riječ, kako pojašnjava, „o mistici bića koja omogućava pojedincu osjećaj potpune svjesnosti samog sebe.“[214] Svako sredstvo koje bi moglo direktno razotkriti tumačenje je suvišno, zaključuje Lyotard, te otuda upotreba monokromnog kolorita, a kasnije elementarnih boja u slici *Who's afraid of red, yellow and blue?* (1966./1967.). Treba nadodati kako je djelo Newmana u kontekstu spiritualnog bilo razmatrano u okviru izložbe *The Spiritual in Art–Abstract Painting 1890-1985* (Los Angeles County Museum of Art 1986/1987). Može se zaključiti kako se spiritualno u stvaralaštvu Newmana tumači polazeći od saznanja o autorovom interesu za

[211] Ibid.

[212] Ibid.

[213] Ibid.

[214] Ibid.

judaizam i istraživanje svetih knjiga židovstva Talmud i Toru, potom i iz naziva slika kojima se implicira biblijska tematika. Kao sljedeći nivo, Lyotard predlaže Newmanov tretman vremena tumačiti u kontekstu spiritualnosti jer se umjetnik temom vremena bavio na način transcendencije događaja i vremena u apstraktnoj slici. Newmanov specifičan tretman vremena kojim determinira svoje slikarstvo u disertaciji se komparativno koristi u tumačenju tretmana vremena u kiparstvu Mirka Zrinšćaka.

U eseju naslovljenom *Yves Klein i ideje Rozenkrojcera* Thomas McEvilley stvaralaštvo Kleina promatra kroz utjecaje ideje Rozenkrojcera, društva kojem je, prema autoru, Klein u mladosti pripadao. Esej je izvorno objavljen u katalogu izložbe Kleina, održane u Centre Georges Pompidou u Parizu 1983. godine.[215] Autor se bavi Kleinovom teorijom umjetnosti i tretmanom nematerijalnog. Kleinovu teoriju umjetnosti povezuje s idejama opisanim u rozenkrojcerskim spisima Maksa Heindela. Riječ je o tretmanu Kleinove plave boje, tretmanu prostora i praznine. McEvilley se poziva na kapitalno djelo reda *The Rosicrucian Cosmo-conception*, (Oceanside, Kalifornija, 1937.), s obzirom da se primjerak koji je posjedovao Klein, s originalnim zabilješkama koje je u vlastitom primjerku knjige zapisivao sam umjetnik, zajedno s ostalim Kleinovim tekstovima čuvaju u arhivu Klein.[216] Klein je, prema autoru, bio član navedenog društva u periodu mladosti, u razdoblju u pet godina od 1948. do 1953. McEvilley stvaralaštvo Kleina promatra kroz prizmu tekstova i učenja Maxa Heindela, člana društva koji je Kleinu slao svoja predavanja.

Klein je, prema McEvilleyju, član bratstva postao u ljeto 1948. godine, kao mladić od 19 godina. Aktivan član društva bio je više od tri godine, za to vrijeme pa sve do 1953. dobivao je predavanja koje je sastavio Max Heindel. Povratno je svoje bilješke slao udruženju u Oceansideu. U razdoblju od 1955. do 1962. Klein piše niz autoreferencijalnih eseja koji obuhvaćaju teorijske stavove o umjetnosti, a rukopisi su tek djelomično objavljeni i čuvaju se

[215] T. McEvilley, „Yves Klein i Rozenkrojcerizam“, *Ives Klein, retrospektiva*, Centre Georges Pompidou, katalog izložbe, Pariz, 1983., 233–244, citirano u T. Mcevilley, „Yves Klein i ideje Rozenkrojcera“, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, br. 377/378, 1990., 276.

[216] Ibid., 270.

u arhivu umjetnika.[217] Prema autoru, središnja tema Kleinovih spisa je mistično shvaćanje prostora opaženog kao slobodna energija.

Autor Kleinov tretman prostora i praznine dovodi u direktnu vezu s Heindelovim sistemom i idejama Rozenkrojcera. Uspoređuje Heindelove i Kleinove ideje o praznom prostoru kao manifestaciji duha. Primjerice, Heindel piše:

> Za Rozenkrojcere, kao i za bilo koje drugo okultno društvo, ne postoji ništa nalik neispunjenom ili praznom prostoru. Prostor je za njih od duha u razrijeđenom obliku, dok je materija od prostora ili kristaliziranog duha.[218]

Klein pak o tretmanu praznine piše u *Manifestu hotela Chelsea u* New Yorku 1961.:

> Prazno je oduvijek bilo moja glavna preokupacija (…) Izvanredna tišina (…) će stvoriti novu i jedinstvenu zonu nematerijalnog slikarskog senzibiliteta. (…) Nastojim, prije svega (…) u svojim ostvarenjima utjeloviti tu „prozirnost“, to neizmjerno „prazno“ u kome obitava vječni i apsolutni duh, oslobođen svih dimenzija. (…) Apsolutno prazno, koje je, sasvim prirodno, pravi slikarski prostor.[219]

Iz podudarnosti poimanja praznog prostora kao manifestaciji duha u spisu Heindela i teoriji Kleina, McEvilley pronalazi potvrde za tezu o utjecaju rozikrucijanizma na formiranje umjetničke ideja Kleina, posebice u radovima koji tematiziraju prazninu, poput rada *Praznina* (*Le vide*) iz 1958. ili *Skok u prazninu* / *Le Saut dans le Vide* iz 1960. Kada je riječ o Kleinovom tretmanu praznine autor upućuje i na specifično značenje praznine u tradiciji zen budizma.

Autor se nadalje bavi pojmom levitacije i uspoređuje pojam levitacije u teoriji Kleina i Heindela, u kontekstu rada/manipulacije fotografije *Skok u prazninu* iz 1960. Prema McEvilleyju, Klein je u svom primjerku Heindelove *La Cosmogonie* podvukao ulomak koji

---

[217] Ibid., 271.

[218] M. Heindel, *The Rosicrucian Cosmo-conception*, Kalifornija, Oceanside, 1937., 247, citirano u T. Mcevilley, „Yves Klein i ideje Rozenkrojcera“, 271.

[219] Yves Klein, *Attendu que / Manifest du Chelsea Hotel,* 1961., citirano u T. Mcevilley, „Yves Klein i ideje Rozenkrojcera“, 271.

opisuje „svijet želje“ i na marginama uz pojam levitacije dopisao riječ transfiguracija. Heindel o levitaciji i gravitaciji piše u kontekstu forme i suodnosa u prostoru:

> U fizičkom svijetu, materija je podčinjena gravitaciji (…) U svijetu želje (…) forme levitiraju isto tako lako kao što gravitiraju. Rastojanje i vrijeme su isto tako važni faktori postojanja u fizičkom svijetu: gotovo da ih nema u svijetu želje.[220]

Klein u svojoj teoriji umjetnosti piše o značaju visine i prostora:

> Svi ćemo postati zračni ljudi, upoznat ćemo silu privlačenja prema visini, prema prostoru, prema ničemu, i sve to odjednom (…)[221]

Kleinov citat i ideje o „sili privlačenja prema visini“ McEvilley dovodi u vezu s Heindelovim idejama o postojanju različitih sila u fizičkom svijetu nasuprot „svijetu želje“. U potonjem na forme ne utječe gravitacija, već one levitiraju u prostoru. Nadalje, Heindel plavu boju povezuje s prazninom čistog duha, pri čemu za sljedbenike učenja rozikrucijanizma plava boja označava najuzvišeniji oblik spiritualnosti. Plava boja za Heindela sintetizira spiritualnost, prostor i duh. Prema Heindelovim riječima plava boja označava „spiritualnost koja se spojila sa prostorom“ i duhom.[222] Klein plavu boju povezuje s pojmovima „nematerijalnog“ i „beskonačnošću“ o čemu govori u svojoj teoriji.[223]

Pronalazak plave Klein je u svom manifestu datirao u 1946. godinu. Opisao je događaj kada je u adolescentskim godinama ležeći na plaži Nice i gledajući u nebo pokušao svoje ime ispisati „s druge strane neba“, tijekom svog, kako je naveo, „realistično-imaginarnog“ putovanja. Opisuje svoj osjećaj neprijateljstva prema pticama koje su letjele preko odabranog plavog

---

[220] T. McEvilley, „Yves Klein i ideje Rozenkrojcera“, 271.

[221] Y. Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Belgija, Montbliart, La Louvière, 1959., citirano u T. McEvilley, 271.

[222] M. Heindel, Occult Principles of Health and Healing, četvrto izdanje, London, L. N. Fawler and Co., 1919., 163, citirano u T. McEvilley, 271.

[223] Yves Klein, *Attendu que / Manifest du Chelsea Hotel*, 1961., http://www.yvesklein.de/manifesto.html, (pristupljeno 14. 3. 2020.).

isječka jer su, kako navodi, „pokušale probušiti rupe“ u njegovom „najvećem i najljepšem djelu“.[224] Klein u svom manifestu navodi kako ga monokromni eksperimenti koje je izvodio u periodu 1946. – 1956., osim plave i s drugim bojama, nikad nisu odvukli od temeljnog doživljaja oblika. Taj doživljaj oblika naziva „temeljnom istinom našeg vremena“ pri čemu oblik, za Kleina, nije „jednostavna linearna vrijednost, već vrijednost impregnacije“.[225] Može se zaključiti kako monokromno slikarstvo za Kleina nikad nije označavalo potpuni raspad oblika, već povezanost s idejom oblika. Pojam impregnacije Klein dovodi u kontekst s Kleinovom plavom bojom.

McEvilley tezu o formiranju Kleinove umjetničke ideje na temelju ideja rozikrucijanizma, a posredstvom sistema Maxa Heindela, zaključuje riječima samog Kleina. Riječ je o tekstu *Monokromna avantura* (franc. *L' aventure monochrome*) u kojem se Klein, pojašnjavajući izvorište ideje djela *Simfonija monotone tišine* iz 1949., pozvao na tradiciju discipline džuda kojim se bavio, te na kozmogoniju Rozenkrojcera i ideje Maxa Heindela:

> Džudo (1946.), kozmogonija Rozenkrojcera (1947.) (tumačenje Max Heindel, Oceanside / sic /, Kalifornija), džez, svirao sam klavir i sanjao da imam veliki orkestar, da napišem / …/ „monokromnu“ simfoniju.[226]

McEvilley Kleinov esej naslovljen *Avantura monokroma* interpretira kao „alkemijsko shvaćanje umjetnosti“, ukazujući na paralele s taoističkom slikarskom tradicijom i pripadajućem štovanju prostora kao koncentrata Tao-a.[227]

Na Kleinovo monokromno slikarstvo u svom se radu referirao hrvatski umjetnik Boris Demur, razvijajući u svojoj teoriji, odnosno u teorijskim tekstovima o ciklusu s motivom spirale kojem je posvećen od 1983. pa do kraja života, ideju „slikarske memorije“ kojom u primjerima iz povijesti slikarstva nalazi primjere procesa slikanja u formi spirale ili spiralu „dekodira“ iz

---

[224] Ibid.

[225] Ibid.

[226] Yves Klein, „L' aventure monochrome“, *Le dépassement de la problématique de l'art*, Belgija, Montbliart, La Louvière, 1959., 32, citirano u T. Mcevilley, 275.

[227] T. Mcevilley, 273.

unutarnje organizacije i ustroja slike. Postupak slikanja rukama i tijelom, u smislu ostavljanja otisaka na podlogama papira ili platna, a koje koristi od samog početka bavljenja motivom spirale, smatrao je nastavkom antropometrija Yvesa Kleina. Izložbeno predstavljanje zajedničkog umjetničkog projekta, realiziranog s fotografom Damianom Nenadićem i prikazanog u samoborskoj galeriji Lang u rujnu 2012. godine, Demur je posvetio umjetniku Yvesu Kleinu, a izložbu naslovio *Manifestacija spirale povodom Yvesa Kleina*. Da je Demur bio upoznat s povezanošću Kleinovih umjetničkih ideja s mističnim učenjem rozikrucijanizma, te ovaj podatak smatrao relevantnim za formiranje Kleinove umjetnosti na koju se referira, svjedoči njegova izjava povodom izložbe.[228] Smatrao je da se u području povijesti umjetnosti „taj sloj" Kleinove umjetnosti izostavlja iz tumačenja umjetnikova rada. Demur je realizirao velik broj svojih slika i crteža s motivom spirale u plavoj boji, a Kleinu je posvetio i performans *Spiralni skok u prazan televizor*. Naime, u samoborskoj galeriji Lang, koja je preuređena prostorija/garaža obiteljske kuće povjesničara umjetnosti Želimira Koščevića, izložena je serija od jedanaest dokumentarnih fotografija s prizorima iz Demurovog performansa *Spiralni skok u prazan televizor*, autora Damiana Nanadića. Fotografije dokumentiraju spontano izvedene prizore iz performansa, realiziranog u stanu umjetnika u Preradovićevoj 37 u Zagrebu, u kojem umjetnik, ležeći na krevetu, lijevom nogom sa stopalom obojenim (umočenim) u tamno plavu ultramarin boju kruži u formi motiva spirale pred televizijskim ekranom. Odabir plave ultramarin boje odnosio se na nemogućnost ostvarenja Kleinove plave boje,[229] a performans je izveden kao *hommage* Kleinu.

---

[228] Na otvorenju izložbe, prema pisanju medija, Demur je rekao: „Bitna je i još jedna stvar; mi jako dobro poznajemo povijest umjetnosti, no jedan sloj suvremene povijesti umjetnosti nam nije nikad pokazao niti jedan profesor. A to je da je dobar dio tih umjetnika bio član tajnih društava. Npr. Klein je bio član 'Rozenkrojcera'". Cit. prema: „Fotografija kao svjedok 'spiralne seanse'", *Glasnik-SSN, Informativno glasilo Samobora i Svete Nedjelje*, 24. 9. 2012., potpisano inicijalima K. S., http://www.samoborskiglasnik.net/kult.asp?datum=20120924&tempg=2012, (pristupljeno 14. 3. 2020.).

[229] Prema novinskom članku u Jutarnjem listu, objavljenom povodom otvorenja spomenute izložbe. Članak donosi izjave autora B. Demura, D. Nenadića povodom izložbe. Vidi: Bunjevac, Lana, „Boris Demur: 'Uz Kleina radim i na povezivanju s Maljevičem i Julijem Kniferom'", Jutarnji list, online izdanje objavljeno 24. rujna 2012., https://www.jutarnji.hr/kultura/art/uz-kleina-radim-i-na-povezivanju-s-maljevicem-i-julijem-kniferom-1561194 (pristupljeno, 14. 3. 2020.).

U eseju *S onu stranu aleatornog (John Cage)*, francuski muzikolog i filozof Daniel Charles, autor brojnih tekstova o glazbi Johna Cagea, bavio se utjecajima kineske knjige I-Ching na filozofiju i stvaralaštvo Johna Cagea. Esej je originalno objavljen u francuskoj 1982.[230] Charles Cagea naziva začetnikom „transcendentalizma“ pri čemu pojam povezuje s Cageovim načinom skladanja i metodom „slučajnih operacija“ koje Cage izvodi tijekom 50-ih godina. Umjesto nasumičnih brojeva i pripadajućih tonova Cage odabire podjelu na tonove i tišinu, koje dobiva „eksperimentalnim protokolom“, konzultirajući drevnu kinesku *Knjigu promjena*. *Knjiga mudrosti* ili *Knjiga promjene* ili I-Ching, naziv je za knjigu koja je izvor kineske tradicijske kulture i baštine, a koju je, među ostalima, pisao Konfucije. Strukturu I-Chinga čini 64 heksagrama; svaki heksagram sadrži šest horizontalnih linija, poredanih u nizu, jedna ispod druge. Linije mogu biti čvrste (─) ili prekinute (− −), čime se heksagrami međusobno razlikuju, te označavaju stupnjevanje arhetipskog, simboličnog i poetskog značenja cjelokupnog sustava. I-Ching je ujedno i orakularni sistem u kojem se metodom slučajnosti tradicionalno upućivalo na poredak u odnosu ideju ostvarivanja sklada u životu pojedinca i društvu. Strukture I-Chinga korištene su u nizu umjetničkih djela, posebice konceptualne umjetnosti i umjetnosti poststrukturalizma, primjerice u instalaciji Waltera de Marie, *360 I-Ching* iz *1981.* i Šuvakovićevom dijagramu kucanom pisaćom mašinom *Osnovne strukture / složene strukture* iz 1975.

[230] D. Charles, Au-delà de Laléa, *Traverses*, br 24, (tema broja: Geometrija slučaja), Pariz, CNAC, Georges Pompidou, veljača,1982., 21-36., citirano u D. Charles, „S onu stranu aleatornog (John Cage)“, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, br. 377/378, 1990., 279.

IV. RECEPCIJA SPIRITUALNOG U APSTRAKTNOJ UMJETNOSTI U HRVATSKOJ POVIJESTI I TEORIJI UMJETNOSTI

Spiritualna umjetnost u literaturi povezuje se i potvrđuje autoreferencijalnim teorijama umjetnika, a opredjeljenja umjetnika k mističnim temama ponajprije su uočena kao rubne pojave u okviru dijela modernog apstraktnog slikarstva. Iz toga proizlazi historijska povezanost pojave s apstraktnim slikarskim izrazom. Imajući u vidu pojavu obnove apstraktnog slikarstva u poslijeratnoj Europi i Hrvatskoj, ujedno i njegovu široku rasprostranjenost u zapadnoj umjetnosti toga vremena, nužno je iz ukupne recepcije apstraktne umjetnosti u domaćoj povijesti i teoriji umjetnosti razlučiti one autorske pristupe u interpretaciji fenomena što će se tek sredinom 80-ih, u rijetkim ali postojećim studijama, internacionalno determinirati pojmom spiritualnog u umjetnosti.

Sustavno proučavanje različitih manifestacija apstraktne umjetnosti u hrvatskoj povijesti umjetnosti započinje krajem 60-ih godina.[231] Fokus istraživača u prvom redu usmjeren je na određenje pojma apstraktne umjetnosti, u kontekstu njezine pojavnosti u historijskoj avangardi i rekonstrukcije u poslijeratnoj umjetnosti. Istraživanja uključuju djela domaćih autora nastala u okviru internacionalne pojave poratne apstraktne umjetnosti u rasponu od enformela, lirske apstrakcije, tašizma, apstraktnog ekspresionizma i akcijskog slikarstva. Temeljem analize pojmova i procedura izvođenja iz cjeline korpusa hrvatske literature posvećene determinaciji apstraktne umjetnosti, pojavnostima u historijskoj avangardi i u poslijeratnoj europskoj i hrvatskoj umjetnosti, razlučuju se rasprave domaćih povjesničara umjetnosti kojima se

[231] Povjesničarka umjetnosti Ivanka Reberski (r. 1932.) u studiji „Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća u svjetlu znanstvenih istraživanja“, i objavljenoj 2004., ukazuje kako je sustavnije istraživanje hrvatskog slikarstva 20. stoljeća započelo krajem pedesetih i tijekom šezdesetih godina, a prve stručne valorizacije učinjene su tek šezdesetih i sedamdesetih godina. Prema Reberski, prva istraživanja hrvatskog slikarstva 20. stoljeća, krajem pedesetih i šezdesetih, vođena su na nekoliko planova, u okviru znanstvenog rada i radovima na monografskim istraživanjima muzejske i galerijske prakse. Tek su šezdesetih i sedamdesetih godina priređene značajnije monografske i retrospektivne izložbe, „kojima je izvršena prva stručna rekonstrukcija opusa i valorizacija doprinosa pojedinih slikara, grupa ili stilskih pojava“ prve polovine 20. stoljeća. Vidi: I. Reberski, „Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća u svjetlu znanstvenih istraživanja“, u Milan Pelc (ur.), *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti,* Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2004., 247–249.

podastire problem interpretacije pojava apstraktnog slikarskog izraza u kontekstu (meta)spiritualnog u umjetnosti.

Od posebnog je interesa broj 7/8 znanstvenog časopisa *Život umjetnosti* iz 1968. godine, naročito studije o apstraktnoj umjetnosti u autorstvu povjesničara umjetnosti Božidara Gagre i Igora Zidića, koje su, prema mišljenju Ivanke Reberski, označile prva vrednovanja „avangardnih proboja u područje apstraktnih okušavanja“ u hrvatskoj umjetnosti.[232] Nadalje, analiziraju se sinteze o pojavama apstraktnog slikarskog izraza u Hrvatskoj, knjige u Zdenka Rusa i Ješe Denegrija koje su pod naslovom *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1* i *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2* objavljene 1985. godine,[233] a i danas se prihvaćaju među cjelovitijom klasifikacijom pojava apstraktne umjetnosti u nas.

Poglavlje započinje iznošenjem teza iz rasprave „Konfuzija oko astratizma“,[234] koju je filozof, psiholog i sociolog Rudi Supek (1913. - 1993.) objavio kao odgovor na odrednice programa umjetničke grupe EXAT ’51., a u kontekstu rada pokazuje se najranijim očitovanjem o fenomenu spiritualnosti u domaćoj kritici. Pozivajući se na teoriju umjetnika modernog apstraktnog slikarstva, Supek ističe dijalektičku složenost apstraktne umjetnosti povijesnih avangardi, formiranu u sprezi materijalističkog „pragmatičnog funkcionalizma“ i „idealističkog subjektivizma“, pri čemu potonji naziva još i naglašenim „spiritualizmom“. Supekova rasprava može se smatrati prvim cjelovitijim teorijskim očitovanjem o ovom fenomenu u umjetnosti u okviru domaće teorije umjetnosti, ujedno i među ranijim očitovanjima u teoriji i povijesti zapadne umjetnosti uopće.

---

[232] Ibid., 248.

[233] Misli se na: Rus, Zdenko, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1 : slikarstvo : egzistencija : apstrakcija*, Split, Logos, 1985.; još i Denegri, Ješa, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, 2 : Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Split, Logos, 1985.

[234] R. Supek, „Konfuzija oko astratizma / (Povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec)“, u LJ. Kolešnik, *Hrvatska likovna kritika 50-ih: izabrani tekstovi / Croatian Art Criticism of the 1950's: Selected Essays*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999., 149–163. Prema Kolešnik, tekst je originalno objavljen u časopisu *Pogledi*, god. III, br. 6, 1953., 415–421.

Poglavlje zaključuju teorijske rasprave kojima se podastire djelovanje neoavangardne i protokonceptualne grupe Gorgona (1959. – 1966.). Prema tumačenjima povjesničara umjetnosti i teoretičara Nene Dimitrijević, Zdenka Rusa, Marijana Susovskog i Ješe Denegrija, formiranje umjetničkog svjetonazora grupe Gorgona veže se uz kontekst europske intelektualne tradicije šezdesetih, ujedno i uz pripadajuće probuđene interese za orijentalnu filozofiju, odnosno za literaturu i ideje iz oblasti filozofije zen-budizma, koji su tijekom šestog desetljeća prošlog stoljeća bili podstrekom za uvođenje novih koncepata i proširivanja granica izražavanja u zapadnoj vizualnoj umjetnosti.

IV. 1. Prva sustavna istraživanja apstraktne umjetnosti

1.1. Rudi Supek, dijalektika materijalizma i spiritualizma u modernom apstraktnom slikarstvu, likovna kritika 1950-ih

Pojava poslijeratne apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj, početkom pedesetih, označila je značajnu promjenu unutar likovne produkcije, ne samo u području umjetničkog oblikovanja, već i u kontekstu intencije uspostave autonomije umjetničkog izraza, što je rezultiralo brojnim polemikama koje su se u domaćim prilikama vodile oko prodora obnove apstraktnog umjetničkog izraza i širenja umjetnosti enformela kao dominantnog izraza domaće likovne produkcije.[235]

Naime, kako je u svojim istraživanjima dokazala povjesničarka umjetnosti Ljiljana Kolešnik (r. 1959.), tijekom pedesetih godina završava se proces „dekonstrukcije soc-realizma kao vodeće oblikovne paradigme poslijeratnog razdoblja“, a zaokret u kulturnoj politici očituje se u

[235] O hrvatskoj umjetnosti tijekom 50-ih godina, sagledanoj kroz prizmu likovne kritike koja nastaje u vrijeme političko-ideoloških prilika u kojima se u bivšoj državi oblikuje odnos prema umjetnosti, pisala je povjesničarka umjetnosti Ljiljana Kolešnik. Naime, Kolešnik uočava da je pojava apstraktne umjetnosti tijekom pedesetih godina označila radikalan prekid s do tada aktualnim oblicima mimetičke likovne prakse u hrvatskoj umjetnosti, ali i izazvala „neku vrstu kulturološkog šoka“, nakon čega su uslijedile brojne polemike i rasprave koje obilježavaju cjelokupno razdoblje pedesetih godina u hrvatskoj umjetnosti. Vidi: Lj. Kolešnik, *Između Istoka i Zapada / Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006., 177.

prihvaćanju europskih estetskih koncepcija s posebnim naglaskom na praćenje tokova pariške umjetničke scene.[236]

Jezik geometrijske apstrakcije u hrvatsku likovnost inaugurirali su članovi umjetničke skupine EXAT ’51. Manifest grupe objavljuju 1951. godine,[237] zalažući se za sintezu svih plastičkih umjetnosti, kao prostora slobode izražavanja u društveno-političkim uvjetima ranih pedesetih godina i kao novog načina oblikovne artikulacije djela, utemeljene na načelima neokonstruktivizma i tradiciji geometrijske apstrakcije. Braneći pozicije apstraktnog umjetničkog pristupa u uvjetima poslijeratne dominacije politički diktiranog soc-realističkog figurativnog iskaza, umjetnici grupe izražavali su stav da apstrakcija nije „izraz dekadentnih težnji“, već su uvidjeli mogućnost „da se studijom tih metoda i principa razvije i obogati područje vizualnih komunikacija“ u hrvatskoj umjetnosti.[238]

Pojava EXAT-ovske neokonstruktivističke struje geometrijske apstrakcije u Hrvatskoj je, dijelom iz razloga nepostojanja tradicije konstruktivizma u prvoj polovini dvadesetog stoljeća,

---

[236] U hrvatskoj umjetnosti pedesetih, prema pisanju Kolešnik, uočeni su svi likovni fenomeni koji su se manifestirali u europskoj poslijeratnoj umjetnosti, od „obilne produkcije umjerenog modernizma, preko geometrijske apstrakcije, lirske apstrakcije i egzistencijalističkog realizma, do enformela i prvih manifestacija neoavangardnih oblika umjetničke prakse ('Gorgona', nagovještaji Novih tendencija.)“. Cit. prema: Lj. Kolešnik, *Između Istoka i Zapada / Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih,* 17.

[237] Objavljena su dva manifesta grupe EXAT '51 (kratica od Eksperimentalni atelje i godine formiranja, 1951.). Prvi je javno pročitao arhitekt Bernardo Bernardi na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti (ULUPUH) u Zagrebu, 7. prosinca 1951., a tekst uz Bernardija potpisuju ostali članovi grupe; arhitekti Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica Vjenceslav Richter, Vladimir Zaharavić, slikari Ivan Picelj, Aleksandar Srnec. Prema pisanju Lj. Kolešnik, manifest je potom objavljen u Zagrebačkom tjedniku, Zagreb, 4. 3. 1953.; Umetnosti 5, Beograd 1966.:23; Poljima 133–134, Novi sad 1968:39; Razlozi 46/4748-II, Zagreb 1961.: 225. Drugi manifest objavljen je povodom zajedničke izložbe Vlade Kristla, Ivana Picelja, Božidara Rašiće i Aleksandra Srneca, održane od 18. veljače do 4. ožujka 1953. u Društvu arhitekata Hrvatske. Vidi: M. Susovski, „EXAT ‘51 – europski avangardni pokret / umjetnost – stvarnost – politika“, Život umjetnosti, 71/72, 2004., 108. Još i: Lj. Kolešnik: *Između Istoka i Zapada/ Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih,* 149.

[238] B. Bernardi et al, Grupa „EXAT '51“, manifest iz 1951. godine, u Lj. Kolešnik, (ur.), *Hrvatska likovna kritika 50-ih godina / Croatian Art Criticism in the 1950's: Izabrani radovi / Selected Essays*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999. 105.

izazvala burne rasprave vezane uz pitanja o estetskim i programskim načelima grupe u kontekstu društvenog zahtjeva za daljnjim razvojem kulture.[239]

U tom smislu, ukazat ćemo na polemiku oko apstraktne umjetnosti vođenu tijekom pedesetih između Rudija Supeka i članova grupe EXAT ’51. Polemika ukazuje na, s jedne strane, negacijski stav spram tendencija spiritualnosti avangardne umjetnosti koju su zastupali članovi grupe, smatravši je retrogradnom idejom koja nije u skladu s društvenim zahtjevima za estetskim i društvenim progresom posredstvom umjetnosti i, s druge, obranu ideje cjelovitosti integriteta modernog apstraktnog slikarstva, koju je zastupao Rudi Supek.

Da je pojava spiritualnog u umjetnosti smatrana fenomenom koji je „opteretio“ teorije moderne apstraktne umjetnosti svjedoči stav povjesničara umjetnosti i umjetnika Dimitrija Bašičevića Mangelosa, formuliran početkom pedesetih (1951.). u namjeri obrane reafirmacije geometrijske apstrakcije i programa umjetničke grupe EXAT ‘51:

> Teorije nikle u krilu ove umetnosti [apstraktne, op.a.] većinom iz pera njihovih pionira, osim nužne jednostavne isključivosti, opterećene su elementima idealizma pa čak i mistikom.[240]

Zamjerka „opterećenosti mistikom“ i „elementima idealizma“ koju je Bašičević Mangelos uputio autorima autorefleksivne teorije modernog apstraktnog slikarstva, a na čiju se umjetnost potom protagonisti druge avangarde pozivaju, čini se ključnim argumentom u kritici nerazumijevanja cjeline moderne apstraktne umjetnosti koju je Rudi Supek uputio umjetnicima skupine EXAT ‘51.

Misli se na Supekov teorijski tekst naslovljen „Konfuzija oko astratizma“, objavljen 1953. godine povodom izložbe članova EXAT-a '51, Vlade Kristla, Ivana Picelja, Božidara Rašice i

---

[239] Kolešnik estetiku grupe EXAT '51 veže uz tradiciju konstruktivizma ruske avangarde i iskustva Bauhausa. Vidi: Lj. Kolešnik, *Hrvatska likovna kritika 50-ih..,,* 151–153.

[240] D. Bašičević, „Jezik apstraktne umetnosti: Povod izložaba astratista u Zagrebu“, u Lj. Kolešnik (ur.), *Hrvatska likovna kritika 50-ih..,* 140. Prema Kolešnik, članak je originalno objavljen u časopisu *Krugovi,* br. 4, 1953., 365–371.

Aleksandra Srneca, a koji Kolešnik smatra „najsloženijom i teorijski najozbiljnijom raspravom te vrste s početka pedesetih godina“.[241]

Supek, naime, u spomenutoj polemici govori o „konfuziji“ u recepciji historijske apstrakcije u domaćim okvirima, nastaloj, kako navodi, uslijed nerazumijevanja dijalektičke naravi modernog apstraktnog slikarstva.[242] O apstraktnom slikarskom izrazu historijske avangarde ne govori kao izrazu jedinstva i singulariteta, već konkretnim slučajevima slikarstva Kandinskog, Maljeviča i Mondriana i pripadajućom teorijom umjetnika podastire kontradikcije modernog apstraktnog slikarstva. Tezu temelji na dijalektici modernog apstraktnog slikarstva, odnosno na paradoksu istovremenog supostojanja dvaju oprečnih tendencija, kako navodi, „pragmatičnog funkcionalizma“ i „idealističkog subjektivizma“, pri čemu potonji naziva još i naglašenim „spiritualizmom“. Ovdje valja također ukazati na uvođenje i uporabu navedenog pojma u definiranju dijela modernog apstraktnog slikarstva, s obzirom na očitovanja u teorijama pojedinih umjetnika u kontekstu izražavanja interesa za teme iz područja misticizma, naročito teozofije.

Supek apostrofira nužnost „raščišćavanja“ teorijskih pojmova kako bi se apstraktan slikarski izraz historijskih avangardi mogao sagledati u cjelini svoje proturječnosti radi zahvaćanja totaliteta pojave. Odnosno, zastupa stav da se partikularnim pristupom odabira jedne dijalektičke razine gubi mogućnost zahvaćanja širine pojave. Utoliko pristup EXAT-ovaca u tumačenju apstraktnog izraza smatra necjelovitim, a u cilju obrane integriteta modernog apstraktnog slikarstva u eseju procese apstrahiranja slikarske forme direktno veže uz opredjeljenja umjetnika k mističnim temama. Ukazujući kako uz materijalistički supostoji i „spiritualistički“ pol moderne apstraktne umjetnosti.

Naime, problemi recepcije apstraktne umjetnosti, ali i razlozi njezinog širokog prihvaćanja, prema Supeku, leže upravo u bazičnoj proturječnosti modernog apstraktnog slikarstva. „Rječnik, mišljenje i htijenje kod astratista“ mješavina je „idealističkog subjektivizma“,

[241] Lj. Kolešnik, „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina“, *Život umjetnosti*, br. 71/72, 2004.

[242] R. Supek, „Konfuzija oko astratizma / (Povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec)“, 149–163.

odnosno „spiritualizma“ i „pragmatičnog funkcionalizma“, smatra Supek. Stoga, prema Supeku, moderna apstraktna umjetnost:

> (…) jednom iznenađuje svojim naglašenim idealizmom i spiritualizmom, a drugi put svojim istaknutim materijalizmom i mašinizmom“.[243]

U navedenoj proturječnosti Supek ujedno pronalazi razloge popularnosti apstraktnog izraza:

> To je, vjerojatno, razlog što astratizam nalazi danas svoje branitelje kako u redovima kršćanske skolastike tako i buržoaskog liberalizma ili marksističke ljevice.[244]

Supekova zamjerka EXAT-ovcima također se odnosi i na program sinteze svih plastičkih umjetnosti, odnosno na neuočavanju razlike „između čiste i tzv. primijenjene umjetnosti“.[245] „Zabuna“ u recepciji apstraktne umjetnosti se, prema njegovom mišljenju, dešava iz razloga neprihvaćanje totaliteta dijalektike modernog apstraktnog slikarstva.

„Čista“ umjetnost, prema Supeku, „izražava tendenciju za „pročišćenjem“ izraza od svake tendencioznosti“, koja je apstrahiranjem izraza u ranoj apstrakciji dovela do formiranja „idealnih“ oblika. Pojam „čista umjetnost“ veže uz „spiritualističku“ liniju apstraktne umjetnosti, a „idealni oblici“ su, prema Supekovom tumačenju, manifestacija ne fizičke, već subjektivne duhovnosti umjetnika modernog apstraktnog slikarstva.

Za razliku od nadrealističkog prikaza subjektivnih vizija i snova, u modernom apstraktnom slikarstvu oblici nastaju „prenašanjem predmetnih kvaliteta u oblasti duha“. Kreirani „idealni oblici“ stoga imaju karakter „univerzalnih oblika“, smatra Supek. Iz navedenog proizlazi stav o univerzalnim vrijednostima one apstraktne artikulacije čije je stvaranje potaknuto

---

[243] Ibid., 150–151.

[244] Ibid.

[245] Iz programa grupe EXAT '51 Supek zaključuje kako ovi umjetnici „ne vide razliku između tzv. čiste i primijenjene umjetnosti“, te „ne vide još *otkuda* dolaze i *kamo* idu“, pri čemu se „zabuna“ u recepciji apstraktne umjetnosti prema Supeku dešava iz razloga neprihvaćanje totaliteta dijalektike modernog apstraktnog slikarstva. Ili, kako piše: „'Čista' umjetnost ima svoju dužu prethistoriju“. Cit. prema: R. Supek, „Konfuzija oko astratizma“, 152.

univerzalističkim idejama preuzetim iz oblasti mističnih učenja. Nije riječ o jednosmjernoj pojavi, jer je „univerzalnost apstraktnih oblika“, potaknuta idejama koje su prenesene iz područja misticizma, pa formirani apstraktni „idealni oblici“ povratno emaniraju preuzete ideje. Odnosno, kako navodi Supek:

> Ona [čista umjetnost] izražava tendenciju za „pročišćenjem“ izraza od svake tendencioznosti, najprije socijalnom pogledu, a zatim nužno figuralnom pogledu; ona znači stvarnu dezagregaciju likovnog izraza najprije subjektivističkim prenašanjem predmetnih kvaliteta u oblasti duha, stvaranjem „oblika po sebi“, koje ne traži u vanjskome, već u unutrašnjem, duhovnom svijetu. Ona zamišlja te „idealne“ oblike (ne radi izražavanja snova, subjektivnih vizija, čime će se baviti nadrealisti) u smislu „univerzalnih oblika“ („Univerzalno je jednostavno i po tome bogato“ tvrdi tipično mistički Mondrianova grupa „Stijl“, 1917.), inspirirana u tome Maljevičevim „suprematizmom“. Maljevič je 1913. izložio u Moskvi kao „idealni oblik“ bijeli kvadrat na crnoj pozadini. Vantongerloo će pokušati par godina kasnije da nam pruži isto takvu „čistu“ ili „ idealnu“ krivulju, dok će Arp i Mondrian povećati broj tih elemenata na nekoliko linija i ploha boje. Maljevič je, uostalom, jasno odredio u svojoj knjizi „Svijet bez predmeta“ prirodu tog suvremenog misticizma kao „osjetljivost odsutnosti predmeta“. (Ono što suvremeni egzistencijalisti zovu „stavljanjem predmeta u zagrade“ – apstrakcijom od njega – da bi mogli intenzivno doživjeti „ništavilo“ i „tjeskobu“). [246]

Bilježi da su osobna umjetnička opredjeljenja k misticizmu umjetnike modernog apstraktnog slikarstva dovela do procesa apstrahiranja slikarske forme, odnosno procedure formalnog apstrahiranja slike direktno temelji na opredjeljenjima umjetnika prema intrinzično i spiritualno uvjetovanom izrazu, kako je ukazano u ranije citiranom odjeljku Supekovog eseja:

> (…) ona [čista umjetnost] znači stvarnu dezagregaciju likovnog izraza najprije subjektivističkim prenašanjem predmetnih kvaliteta u oblasti duha, stvaranjem „oblika po sebi“, koje ne traži u vanjskome, već u unutrašnjem, duhovnom svijetu. (…) Maljevič je, uostalom, jasno odredio u svojoj knjizi „Svijet bez predmeta“ prirodu tog suvremenog misticizma kao „osjetljivost odsutnosti predmeta“. [247]

Razloge pojave upliva ideja iz područja mističnih učenja heterodokosnih religijskih pokreta u područje moderne umjetnosti protumačio je sociološki, odnosno u kontekstu društveno-političkih zbivanja s obzirom na kontekst vremena pojave u prvim desetljećima prošlog

[246] Ibid., 152–153.

[247] Ibid.

stoljeća. Naime, razlog prodora i afirmacije mističnih ideja u područje umjetnosti, prema Supeku, leži u činjenici društvenog procesa „dehumanizacije buržoaske umjetnosti“ toga vremena.

Nadalje, smatra da je formalno apstrahiranje vizualnog jezika historijske avangarde, posebice onog krila koje je, za razliku od tehnicističkog i „racionalističkog“, povezano s idejom formalizacije „univerzalnih oblika“,[248] direktno izniklo iz umjetničkih tendencija k mističnom ili, kako navodi, „natprirodnom“. Drugim riječima, umjetnički interes za ideje i učenja iz područja misticizma za Supeka je društveno uvjetovan, i direktna je posljedica društvenog procesa „dehumanizacije buržoaske umjetnosti“ koji, već sam po sebi, kako uočava, posljedično vodi ka fascinaciji idealnim, natprirodnim ili univerzalnim oblicima i pojavnostima:

> Razvitak „čiste umjetnosti, koja na području poezije vodi do „letrizma“, a na području plastičkih umjetnosti do apstraktne skulpture i slikarstva, prirodna je posljedica dehumanizacije buržoaske umjetnosti koja nas ponovo uvodi u „natprirodni svijet“ idealnih oblika, do nekih apstraktnih i elementarnih odnosa, s pretenzijom na njihovu „univerzalnost“ i nadpersonalnost“.[249]

Stoga u polemici s članovima grupe EXAT ’51, iz 1953.,[250] ističe potrebu temeljitijeg teorijskog postuliranja moderne apstraktne umjetnosti, s obzirom na njezina „proturječja“ i imanentnu dijalektiku koja unosi „konfuziju“ u recepciji apstraktnog izraza.
Iako to nije bila primarna Supekova intencija, danas se teorijski diskurs Supeka iz ranih pedesetih godina (1953.) s pravom može smatrati među ranijim teorijskim očitovanjima o

---

[248] Ibid., 151.

[249] Ibid.

[250] Uz spomenutu raspravu u korpus polemika Supeka i grupe EXAT '51 iz pedesetih ulazi, prema Kolešnik, još i rasprava „Psihologija modernizma“ iz 1958. (objavljena u časopisu *Naše teme,* god. I, br. 1, Zagreb, 1958, 43–65.) u kojoj se Supek bavi pitanjem određenja pojma moderno i modernizam. Raspravu Supeka „Psihologija modernizma“ Kolešnik smatra konačnim završetkom polemike o recepciji geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti pedesetih godina. Vidi: Lj. Kolešnik, „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina“, 122.

spiritualnom u modernom apstraktnom slikarstvu uopće. Posebice ako imamo na umu da su se, uz izrazito rijetku literaturu nastalu do pedesetih godina (Meyer Schapiro, *Nature of Abstract Art*, 1937.), pojava internacionalno započela istraživati tek sredinom šezdesetih godina, a sustavnija istraživanja se intenzivirala tek tijekom osamdesetih. Također, Supek ukazuje na dvojnu prirodu, a time i na mogućnost različitih pristupa u analizi duhovnog i materijalističkog pola modernog apstraktnog slikarstva, ali se pritom zalaže za cjelovitost tumačenja koje ne isključuje niti jedan od navedenih pristupa.

1.2. Studije Božidara Gagre i Igora Zidića o apstraktnoj umjetnosti – *Život umjetnosti*, broj 7/8 iz 1968. godine

Začetak sustavnijeg istraživanja apstraktne umjetnosti u Hrvatskoj započinje krajem 60-ih godina, naime, prve cjelovite rasprave o apstraktnoj umjetnosti objavljene su u časopisu *Život umjetnosti*, broj 7/8 iz 1968. godine. Riječ je o studijama Božidara Gagre i Igora Zidića koje su publicirane u vrijeme kada apstraktna umjetnost u Hrvatskoj odavno nije novost, s obzirom na pojave geometrijske apstrakcije koju početkom pedesetih etablira grupa EXAT ’51 (1951.), različitih manifestacija apstraktnog egzistencijalističkog slikarstva manifestiranog tijekom pedesetih, pojavu umjetničke skupine Gorgona (1959. – 1966.), pa i nakon prvih izložbi Novih tendencija.[251] Konačno, i deset godina nakon što je tekstom Rudija Supeka konačno okončala

[251] Pod nazivom *Nove tendencije* u Zagrebu je, u razdoblju od 1961. do 1973. godine, u organizaciji Galerije suvremene umjetnosti, održano pet bijenalnih međunarodnih izložbi, i to prema sljedećem rasporedu: *Nove tendencije*, 1961.; *Nove tendencije 2*, 1963.; *Nova tendencija 3*, 1965.; *Tendencije 4*, 1968./69.; *Tendencije 5*, 1973. Izložbe su obuhvatile raznorodnu međunarodnu umjetničku produkciju nastalu tijekom 60-ih i početkom 70-ih godina, među kojima je velika pozornost postavljena na neokonstruktivističku, programiranu, optičku, kinetičku i luminokinetičku umjetnost. Nakon prvog saziva Nove tendencije prerasle su u međunarodni pokret, a od posebnog značaja je što je u to vrijeme hladnog rata u Zagrebu prikazana umjetnička produkcija istočne i zapadne Europe, te su prve dvije izložbe (1961. i 1963.) međunarodno prihvaćene među najvažnijim europskim izložbama toga vremena. Prva izložba *Novih tendencija* (1961.) organizirana je na inicijativu povjesničara umjetnosti Matka Meštrovića, Radoslava Putara, Bože Beka i Borisa Kelemena te umjetnika Ivana Picelja i Almira Mavigniera Vidi: J. Denegri, „Nove tendencije“, *Virtualni muzej avangarde*, https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-nove-tendencije-croatian~no6484/ (pristupljeno, 15. 3. 2021.).; Još i: D. Fritz, „Nove tendencije“, *Oris*, br. 54, 2008., 176–191.; M. Meštrović (ur.), *Nove tendencije 2*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti,

burna rasprava s članovima grupe EXAT '51,[252] što je povodom recepcije geometrijske apstrakcije vođena tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća.[253]

Studije Gagre i Zidića iz 1968. odnose se na kritičko preispitivanje vizualnog vokabulara apstraktne umjetnosti, s naglaskom na procese apstrahiranja elemenata u rasponu od apstraktnog slikarstva rane avangarde do poslijeratne apstraktne umjetnosti u Europi, a ujedno donose kritički pogled na društveno i kulturološki osporavan status apstraktne umjetnosti u različitim povijesnim i društveno-političkim okolnostima njezine pojavnosti.

U istom broju 7/8 časopisa *Život umjetnosti* iz 1968., uz navedene studije Gagre i Zidića, objavljeni su prijevodi teorijskih tekstova umjetnika Vasilija Kandinskog, Kazimira Maljeviča, Pieta Mondriana i Georgesa Mathieua.[254] Time je u okviru prvih sustavnijih istraživanja fenomena apstraktnog slikarstva u nas apostrofiran značaj teorije umjetnika modernog

---

1. 8. – 15. 9. 1963., 1963.; J. Denegri, *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, Horetzky, 2000.

[252] Misli se na esej „Psihologija modernizma“, objavljen u časopisu *Naše teme*, god. I, br. 1, Zagreb, 1958, 43–65. Supek raspravu s EXAT-ovcima započinje teorijskom rasprave „Konfuzija oko astratizma / (Povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec)“, *Pogledi,* god. III, br. 6, 1953., 415–421.

[253] O recepciji geometrijske apstrakcije umjetničke grupe EXAT '51 u kontekstu odnosa tadašnje ideologije spram geometrijske apstrakcije vidi: Lj. Kolešnik, „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina“, *Život umjetnosti,* br. 71/72, 2004. O sukobu u recepciji apstraktne umjetnosti 50-ih godina vidi još: G. Gamulin, „Zarobljeni oblici (I)“, Zagreb, *Vjesnik, br*. 2092/XII, 25.1.1952, 5; G. Gamulin, „Zarobljeni oblici (II)“, Zagreb, *Vjesnik*, br. 2094/XII, 27.1.1952, 5.; M. Bašičević, „Jezik apstraktne umjetnosti“, *Krugovi,* br. 4, 1953., 365–371; R. Supek, „Konfuzije oko astratizma“, *Pogledi*, br. 6/III, 1953.; V. Richter, „Zarobljene teorije. Povodom Članka 'Zarobljeni oblici' prof. G. Gamulina u Vjesniku", *Krugovi*, br. 1/I, siječanj 1952., 84–91.; R. Supek, „Izložba grupe EXAT 51“, *Pogledi, br*. 6/I, lipanj 1952., 415–421.; R. Supek, „Psihologija modernizma“, *Naše teme,* br. I/1, 1958., 43–65.

[254] U broju su objavljeni prijevodi eseja; V. Kandinski, „O problemu oblika“, K. Maljevič, „Suprematizam kao nepredmetnost“, P. Mondrian „Plastička i čista plastička umjetnost“, P. Mondrian „Odgovor časopisu: Cahiers d'art“, Harold Rosenberg „Američki slikari akcije“, G, Mathieu „O rasapu oblika“.

apstraktnog slikarstva, a teorijskim postulatima navedenih umjetnika nastojala se determinirati pojava reafirmacije apstraktnog izraza u zapadnoj poratnoj umjetnosti.[255]

Iz cjeline radova zamjećuje se tendencija priključivanja hrvatske poslijeratne apstraktne umjetnosti europskim umjetničkim tokovima, kao i priklanjanje domaćih teoretičara zapadnoj kritici i teoriji.[256] U tumačenjima pojave poslijeratnog apstraktnog slikarskog izraza Gagre i Zidića, iz sredine šezdesetih, zrcale se teorijski postulati prve avangarde, odnosno teorije Maljeviča, Mondriana, posebice Kandinskog, ali i ostalih umjetnika rane avangarde.

Naime, u objavljenim studijama rezimirana je teorija modernog apstraktnog slikarstva, naročito teorijski rad Kandinskog. Pa iako se danas teorija Kandinskog smatra ključem „za razumijevanje umjetničkih i općih duhovnih osnova prve, temeljne faze apstrakcije“, kako je to formulirao književni teoretičar i akademik Viktor Žmegač,[257] ujedno i polazištem za razumijevanje pojma spiritualnog u umjetnosti, u broju 7/8 časopisa *Život umjetnosti* (1968.) i pripadajućim esejima posvećenima apstraktnom slikarstvu, te nakon Supekove teorijske rasprave iz 1953., tema se rijetko i indirektno spominje.

S druge strane, antimaterijalistički svjetonazor Kandinskog omogućio je Zidiću i Gagri komparativno uporište za interpretaciju nematerijalističkih tendencija u studijama slučaja

---

[255] Uz broj 7/8 časopisa Život umjetnosti, Denegri u artikulaciji apstraktnog izraza u hrvatskoj povijesti i teoriji umjetnosti, naročito uz tendencije geometrijske apstrakcije, apostrofira značaj časopisa *Čovjek i prostor* u vrijeme kada glavni urednik postaje Vjenceslav Richter (1959.–60). U časopisu se govori o apstrakciji Maljeviča i Mondriana, a objavljuju se prijevodi Seuphora, Vasarelyja, Maxa Billa, Antony Hilla. Tekstove mahom prevode Radoslav Putar i Matko Meštrović. Usp. J. Denegri, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, 2: Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, 22.

[256] Posebice je to razvidno u pristupu tumačenja pojava poslijeratnog apstraktnog izraza, ponajprije slikarstva enformela, u kontekstu pojave novog apstraktnog stila povezanog s filozofijom egzistencijalizma. Vidi: A. Medić, „Druga *apstrakcija* i kontekst modernizma“, u A, Madić (ur.), *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneity,* katalog izložbe, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 12.04. — 24.06. 2012., 2012., 32.

[257] V. Žmegač, „Putevi apstrakcije“, u A, Madić (ur.), *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneity,* 13.

hrvatske apstraktne umjetnosti. Ovi autori su u spiritualnoj umjetnosti prepoznali širenje etičkih vrijednosti u umjetnosti, baštinjenih iz teorije umjetnosti Kandinskog. Božidar Gagro, primjerice, u eseju naslovljenom „Sudbina apstrakcije“, iz 1968., apstrakciju rane avangarde, nadasve izraz umjetnika spiritualne umjetnosti, povezuje s idejama društvenog razvitka posredstvom umjetnosti, odnosno s idejama iskaza morala i vjere u postojanje „istinskije, bolje i ljudske umjetnosti“:

> Moraliziranje Kandinskog, teozofija Pieta Mondriana, misticizam Maljeviča, didaktika bauhausovaca, sve je to sadržavalo više nego pozitivan stav, bilo je očitovanje vjere u poslanje nove umjetnosti da se svijet prosvijetli i promijeni.[258]

Iz navedenog citata očituje se prihvaćanje teorija umjetnika Kandinskog, Mondriana i Maljeviča, kao i umjetnika škole Bauhaus, u istraživanju oblikovnog ishodišta njihove umjetnosti. Nadalje, razvidno je da je u okviru hrvatske povijesti umjetnosti još od kraja šezdesetih godina prihvaćen utjecaj teozofije i misticizma na formiranje dijela modernog apstraktnog slikarstva, posredno i na refleksiju tendencije vjere u društveni boljitak posredstvom sprege duhovnosti i umjetnosti. Esej Božidara Gagre, ali i Zidića, objavljen u kontekstu sustavnije analize pojave apstraktnog izraza, upućuje na zaključak da su u domaćoj recepciji prihvaćeni zastupani stavovi umjetnika spiritualne umjetnosti, posebice ranog Kandinskog, u ustrajavanju, kako ukazuje Žmegač, „na tumačenju da slike treba shvatiti kao čistu emanaciju duhovne autonomije“.[259]

Nadalje, izvorišta onog dijela modernog apstraktnog slikarstva iz kojeg se izvodi i definira pojam spiritualne umjetnosti, odnosno spiritualna umjetnost rane avangarde uopće, u hrvatskoj povijesti umjetnosti 60-ih godina se, sudeći prema navedenim tekstovima, povezuje s težnjom razvoja ljudske svijesti posredstvom umjetnosti, kao preduvjetom za društvenu promjenu i boljitak, stavovima što su ih zastupali navedeni umjetnici rane avangarde.

---

[258] B. Gagro, „Sudbina apstrakcije“, *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 9.

[259] V. Žmegač, „Putevi apstrakcije“, 17.

Navodi objavljenih eseja također ukazuju na nadvladavanje formalističkog tumačenja u korist isticanja nematerijalističkih kvaliteta djela. Božidar Gagro tezu o etičnosti ove umjetnosti koristi u cilju komparacije apstraktnog izraza historijskih avangardi u odnosu na poslijeratne inačice u hrvatskoj umjetnosti. Govoreći o njihovoj afirmaciji na prostoru bivše države 60-ih, ukazuje na nepostojanje kontinuiteta apstraktne misli u hrvatskoj umjetnosti, u odnosu na kontekst historijskih avangardi početka stoljeća i s obzirom na pojavu u Hrvatskoj od 50-ih. Smatra kako se usprkos europskom iskustvu prethodnih generacija, a s obzirom na nepostojanje kontinuiteta apstraktne umjetnosti u domaćim razmjerima, hrvatskim umjetnicima šestog desetljeća može „činiti da su oni prvi koje je u našim stranama prosvijetlila ideja o duhovnosti umjetnosti“.[260]

U eseju „Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968. / bilješke“, objavljenom 1968., Igor Zidić piše o političkim uplivima na opću recepciju i sudbinu apstraktnog umjetničkog izraza, bilježeći kako je politički progon spram apstraktne umjetnosti započeo još 1922. godine u „Europi na nepoznat način“, a nastavio se „u Staljinovom SSSR-u, a zatim u Hitlerovoj Njemačkoj (1937.)“[261]. Iznosi kritički stav o osporavanom statusu apstraktne umjetnosti u kontekstu poslijeratne ideologije u bivšoj državi i Hrvatskoj, kada kaže;

> upravo ono razdoblje, one pojave – ideje, pokrete i ličnosti – koje fašizam sudi kao izopačene, socrealizam progoni kao nečovječne.[262]

Zidić je apstraktan izraz izvorno vezao uz određenje načela „unutrašnje nužnosti“ Kandinskog,[263] odnosno uz slikarstvo u kojem stvaranje oblika, prema teoriji Kandinskog, počiva na „principu svrhovitog odnosa spram ljudske duše“. Iz teorije Kandinskog nadalje izvodi tezu o graničnim slučajevima u hrvatskom slikarstvu 20. stoljeća, s obzirom na

[260] B. Gagro, „Sudbina apstrakcije“, 14.

[261] I. Zidić, „Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968. / bilješke“, *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 53.

[262] Ibid., 54.

[263] Ibid.

nemogućnost egzaktne distinkcije relacija apstraktno/figurativno, a izvodi je iz postulata Kandinskog o duhovnoj naravi umjetnosti gdje „svaki oblik ima svoj unutarnji sadržaj“.

Zidić duhovno povezuje s apstraktnim kada kaže:

> Vidimo da je *duhovno* – poslije izjednačeno s apstraktnim – znak primjerenosti vanjskog (oblika) unutrašnjem (sadržaju).[264]

Iz navedenog citata je razvidno da autor ukazuje na slučajeve izjednačavanja apstraktnog izraza s duhovnim u umjetnosti, odnosno duhovno u umjetnosti temelji na apstraktnom izrazu i definira posredstvom teorije Kandinskog („znak primjerenosti vanjskog (oblika) unutrašnjem (sadržaju)“). Drugim riječima, pozivajući se na teoriju Kandinskog, Zidić duhovno u umjetnosti postulira refleksijom „unutrašnjeg sadržaja“ oblika na formu slike, pri čemu se „unutarnje“ prema Kandinskom jednako odnosi na autonomno umjetničko, kao i na retoriku univerzalizma koju ti oblici reflektiraju, pri čemu je apstraktan izraz vodeće načelo iskaza.

Među umjetnicima u čijem stvaralaštvu prepoznaje utjecaje istočnjačke filozofije i kaligrafije izdvaja Kinerta i Vaništu.[265]

> Sa Šimom Perićem naše se moderno slikarstvo otvorilo američkim utjecajima; Kinert i Vaništa prvi su ga izložili struji dalekoistočne, japanske zen-kaligrafije.

Zidić, naime, u slikarstvu Kinerta i Vanište detektira pojave utjecaja japanske zen-kaligrafije, ali svoju tvrdnju ne pojašnjava. Ne upućuje na djela na koja se tvrdnja odnosi, niti donosi analizu procedura izvedbe ili formalno-morfološke razine Kinertovih i Vaništinih djela u cilju upućivanja na karakter tih realizacija, nastalih uslijed „izlaganja“ orijentalnim utjecajima, koje u djelima detektira.

---

[264] Ibid., 58.

[265] Ibid., 91.

Iako samo u rijetkim studijama, primjerice, u eseju Rudija Supeka početkom pedesetih i studijama Gagre i Zidića iz sredine šezdesetih, možemo naći navode o spiritualnoj liniji modernog apstraktnog slikarstva, ipak se analizom objavljenih tekstova može uočiti različitost u razumijevanju ovog fenomena. Naime, Supek ukazuje na dihotomiju moderne umjetnosti obzirom na dvojnost uporišta u „spiritualizmu“ i „materijalizmu“. Gagrov stav, iznesen petnaest godina kasnije, upućuje na etičnost ideja koje se zrcale iz pojave spiritualnog u modernom apstraktnom slikarstvu, povezujući ih s emanacijom ideja o društvenom razvitku posredstvom umjetnosti, koje su u svojim teorijama zastupali umjetnici ove linije umjetnosti. Zidić se pak tezama Kandinskog služi u tumačenju „graničnih slučajeva“ apstraktno/figurativnih pikturalnih artikulacija, kao specifičnosti domaće povijesti umjetnosti.

IV.2. Studije Zdenka Rusa i Ješe Denegrija o apstraktnoj umjetnosti u Hrvatskoj, 1985.

Sustavna istraživanja fenomena koji se internacionalno determinira pojmom spiritualnog u umjetnosti u međunarodnim su studijama intenzivirana tijekom osamdesetih godina, u vremenu kada se u domaćoj povijesti i teoriji umjetnosti naročito javlja interes za valorizaciju obnove apstraktnog izraza u hrvatskoj umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata.

Naime, tijekom osamdesetih učinjene su kritičke sinteze domaće poslijeratne apstraktne umjetnosti, o čemu sjedoći retrospektivna izložba *Apstraktne tendencije u Hrvatskoj 1951. – 1961.* održana u zagrebačkoj Modernoj galeriji 1981. godine, a naročiti doprinos tumačenju modaliteta apstraktnog izraza pružaju sinteze *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1*, autora Zdenka Rusa, i *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2,* Ješe Denegrija, a objavljene 1985. godine u publikacijama dviju knjiga.[266]

Naime, u spomenutim studijama o apstraktnoj umjetnosti u Hrvatskoj, Rus i Denegri polaze od njezine geneze, odnosno lirske i geometrijsko-konstruktivističke formalne koncepcije u poratnom europskom i američkom slikarstvu. U tom kontekstu, sukladno općim stavovima, Rus pojavu poslijeratne nepredmetne umjetnosti lirskog usmjerenja razvojno generira iz historijske

[266] Misli se na Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1 : slikarstvo : egzistencija : apstrakcija*, 1985.; J. Denegri, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, 2 : Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, 1985.

avangarde. Moderno apstraktno slikarstvo veže uz „tradicionalnu idealističku filozofiju“, a pojave različitih manifestacija poslijeratne apstraktne umjetnosti uz „egzistencijalističku misao“.[267]

Pojava spiritualnosti u navedenim se sintezama vrlo rijetko spominje. Zdenko Rus, primjerice, manifestacije pojave uočava u umjetnosti prve polovine prošlog stoljeća, u okviru teorija modernog apstraktnog slikarstva Maljeviča, Kandinskog i posebice Mondriana, kao i u kontekstu ideja koje su se pojavile u području arhitekture, u okviru međunarodnog stila dvadesetih godina, ali ih ne determinira.

Slikarstvo Maljeviča dovodi u kontekst sublimnog kada govori o formiranju apstraktnog izraza koji dopire do „granice racionalnog“.[268] U slikarstvu Kandinskog primjećuje nastojanja ovog umjetnika u izražavanju „vječno-objektivnog“ što se pokorava „načelu nužnosti“, radi „izražavanja kozmičkih snaga koje nadilaze individuu“. Neoplasticizam Mondriana povezuje s izražavanjem „univerzalne svijesti“, pri čemu govori o Mondrianovom „neoplatonizmu“ kojem izvore pronalazi u „misticizmu“ nizozemskog teozofa M. H. Schoenmaekersa. Utjecaje teozofsko-mističnih ideja, propagiranih od strane navedenog teozofa, Rus uočava u formiranju zamisli arhitektonskog internacionalnog stila. Odnosno, kako navodi:

> Ovaj je mislilac [M. H. Schoenmaekers op.a.] svojom mističkom kozmogonijom baziranom na pravokutniku i neoplatonističkoj doktrini i posljednjoj stvarnosti dao filozofsku osnovu ne samo Mondrianovim slikama već i zamislima arhitekata, glavnim začetnicima stila koji će dobiti ime „međunarodni stil“, dominantan u modernoj arhitekturi sredinom 20. stoljeća.[269]

Nadalje, pojavu „spiritualnog“ uočava u tretmanu prirode u stvaralaštvu grupe slikara pariškog *Jesenjeg salona* 1943., što su isprva prepoznati kao nosioci novog poslijeratnog slikarskog izraza. Uočen je postupak sintetiziranja tradicije europskog slikarstva i postupaka fovizma, kubizma i ekspresionizma. Rus ukazuje kako je riječ o umjetnicima što su skloni postupcima sinteze iskustava lirske apstrakcije i iskaza vlastitog subjektiviteta, usmjerenog na spontanost i

---

[267] Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1: slikarstvo: egzistencija: apstrakcija*, 10.

[268] Ibid., 8.

[269] Ibid.

automatizam u izvođenju slobodnih formi slikarskog izraza, kao i iskaza unutarnjih iskustava umjetnika koji su bili „mistično povezani s prirodom“. Rus ovu liniju umjetnosti, koja je oslanjanjem na postupke rekreiranja tradicije francuskog slikarstva, nasuprot tendencijama reafirmacije duha apstrakcije lirskog usmjerenja, kako navodi, uspostavila „novu parišku školu“, naziva „ekspresivno-kontemplativnom“ formom slikarstva s naglašenim „simboličkim i metafizičkim sadržajem“. Umjetnike te „škole“ ujedno smatra od „izuzetnog značenja u prvim koracima konstituiranja lirskog krila apstraktnog slikarstva u Hrvatskoj“.[270]

U okviru razdora geometrijskog i negeometrijskog krila apstraktne umjetnosti, započetog krajem četrdesetih godina u Parizu, Zdenko Rus apostrofira značaj pojave onih umjetnika koji su odbacivali nametnuto normiranje i dogmatizaciju apstraktne umjetnosti, posebice umjetnika Alfreda Otta Wolfganga Schulza, poznatijeg pod pseudonimom Wols, potom i Georgesa Mathieua, Michela Tapiéa i Jeana Dubuffeta. Ukazuje na njihovu ulogu u prevladavanju diktata stroge razdjelnice figurativne, apstraktne i neobjektne umjetnosti, posljedično uspostavljene nakon umjetničke izložbe nove apstraktne umjetnosti u organizaciji udruženja umjetnika *Salon Réalités Nouvelles* 1946., a koju su navedeni umjetnici smatrali akademizmom. Slikarstvo Wolsa izdvaja u kontekstu prevage inovativnih pristupa u genezi apstraktnog izraza, što dovodi u vezu sa umjetničkim subjektivitetom i osobnom Wolsovom slikarskom vizijom. U kontekstu teme, naglašava kako je katalog Wolsove pariške izložbe crteža iz 1945. bio, između ostalog, „popraćen odlomcima Bhagavad-gite, citatima Lao-Tsea, Lautréamonta, Michauxa, Poea, Maeterlinka, Sartrea, Paulihana, Nietzschea, Fauconniera, Novalisa i Van Gogha“.[271] Odnosno, uz citate književnika, filozofa i umjetnika, Wols u katalog svoje pariške izložbe iz 1945. uvodi odlomke iz područja filozofije religije, posebice indijske duhovne misli i taoističke filozofije.

Pristup domaćih autora u navedenim tumačenjima pojava poslijeratnog apstraktnog slikarskog izraza usmjeren je na analizu formalno estetskih pojavnosti, sagledanih u kontekstu utjecaja egzistencijalne filozofije. Tema spiritualnosti tek se rijetko i fragmentarno spominje u

[270] Ibid., 12.

[271] Ibid., 14.

izdvojenim slučajevima, ali bez posebnog interesa za determiniranjem fenomena, pa i onda kada se pojava druge apstrakcije izvodi iz teorija svojih historijskih predvodnica.

IV.3. Zdenko Rus, kontekst „metafizičkog“ na studiji slikarstva ranog Šime Perića

Pišući o ranom slikarstvu Šime Perića sredinom sedamdesetih, Zdenko Rus među ključnim polazištima europske apstraktne umjetnosti 20. stoljeća izdvaja „odnos spram stvarnosti“, neovisno o estetskoj razini umjetničkog djela:

> Estetskom stavu svagda nedostaje odnos spram stvarnosti, a moderni i suvremeni umjetnik traži upravo tu vezu i odnos spram stvarnosti.[272]

Naime, u eseju „Slikarstvo Šime Perića“, iz 1974., ukazuje na kontekst apstraktnog izraza historijske avangarde i poslijeratne umjetnosti s obzirom na „odnos spram stvarnosti“. Utoliko, odnos modernog apstraktnog slikarstva s „metafizičkim“ Zdenko Rus smatra idealističkim, dok odnos umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata prema stvarnosti dovodi u kontekst egzistencijalizma, te ga smatra „egzistencijalistički obojanim“.[273]

S obzirom na navedeni stav, Rus iskaz osjećaja „stvarnosti“ u ranom slikarstvu enformela Šime Perića tumači posredstvom prevage filozofije egzistencijalizma u korist nadvladavanja idealizma prve apstrakcije. Pritom se u Rusovom tumačenju slikarstva enformela, ali i modernog apstraktnog slikarstva uopće, očituje negacija formalističke teorije Greenberga u korist, kako sam navodi, „metafizičkog“ tumačenja slike.

Naime, Rus umjetnost enformela na formalnoj razini povezuje s tradicijom modernog apstraktnog slikarstva, a u tumačenju se primjećuje se odmak od Greenbergove formalističke teorije, ujedno i pristupa analize djela isključivo kroz prizmu njegovih formalno-estetskih kvaliteta. U tom smislu, protivno formalističkoj teoriji, Rus smatra kako se moderna umjetnosti „ne sastoji toliko u apstrahiranju predmetnog kako se obično misli“, s obzirom na kako navodi,

---

[272] Z. Rus, „Slikarstvo Šime Perića“, *Život umjetnosti*, br. 21, 1974., 5

[273] Ibid., 5.

na „metafizičko smjeranje moderne“,[274] odnosno na tendenciju usmjeravanja s druge strane „fizičko-optičke“ pojavnosti. Iz tog razloga govori o onome što je *meta* ili „iza pojavnog“:

> (…) u modernoj umjetnosti nije riječ o nekom još produbljenijem larpurlartizmu, o nekoj apsolutnoj autonomiji carstva umjetnosti po sebi i za sebe, daleko od stvarnosti? Nije li, zapravo, riječ o posve suprotnom? O hitanju prema stvarnosti upravo, jednoj dubljoj stvarnosti, dakako, onoj koja je s onu stranu fizičko-optičke pojavnosti svijeta, tog privida i akcidencije stvarnog? Time se moderni umjetnik suprotstavio i odbio tradicijom uvriježeno mišljenje da je slikarstvo u biti pitanje osobite perceptualne osjetljivosti i ništa više.(…)
> Stoga slikarstvo ne može biti reproduciranje vidljivog, fizičkog, nego metafizičkog (u smislu onoga što je *meta* što je iza fizičkog, iza pojavnog).[275]

Kako je navedeno, formalističko načelo estetske autonomnosti modernog apstraktnog djela Rus prevladava tumačenjem sadržajnog izražavanja „jedne dublje stvarnosti (..) koja je s onu stranu fizičko-optičke pojavnosti svijeta“. Tezu podupire tumačenjem individualnih postupaka apstrahiranja slikarskog u kontekstu „metafizičkog“:

> Avantura Kandinskog nije se sastojala u tome da se što je moguće više apstrahira od predmetnog, nego da se otkrije i predoči njegova dublja stvarnost; ona stvarnost koja je u temelju svega predmetnog svijeta.
> (...)
> Kandinski „apstrahira“ kako bi došao do najsnažnijeg djelovanja realnog; Arp i Klee – svaki na svoj način – okrenuti su elementarnom i spontanom, kako bi doprli do onog mjesta gdje se čuva tajni ključ svega.[276]

U tom kontekstu tumači slikarstvo Šime Perića iz 50-ih godina, povezujući u analizi iskustva nepredmetnog slikarstva, egzistencijalnih osjećanja s iskustvima kretnje i akcije u umjetnosti, što u umjetnost nakon Drugog svjetskog rata uvodi umjetnik Jackson Pollock. Estetska razina djela nije sama sebi svrhom, smatra Rus, s obzirom da se postiže slikarskim tretmanom i suodnosom prostora, vremena i materije.

---

[274] Ibid.

[275] Ibid.

[276] Ibid.

> Slika nije plod meditacije o idealnim oblicima kao nekoga uzvišenog svijeta, nego je trag avanture i rizika, čiji rezultat uvijek računa na neuspjeh. To je slikarstvo egzistencije uzdignute do apsoluta, slikarstvo koje je odbilo razdiobu na duh i tijelo, na idealni (i idealizirani) svijet i zbilju, na formu i materiju, na ideju i materijal. Ako se ono pri tom ostvaruje na način bezobličnosti, to je stoga što je sraz sa stvarnim bio izravan, bez okolišanja.[277]

Prema tumačenju Rusa, Perić se slikarstvom geste započinje baviti 1956./57. Dvije godine kasnije (1959.), pod utjecajem Pollockova drippinga stvara slikarski ciklus koje Rus prema piktoralnom tretmanu tvarnih elemenata imenuje ciklusom *Četiriju počela*.[278] Već se pri odabiru naziva može primijetiti odmak od modernističkog, odnosno formalističko-estetskog pristupa u tumačenju umjetničkog djela. Naslov „Počela“ odnosi se na tretman materijala prema kojem Rus Perićevo slikarstvo pripadajućeg ciklusa interpretira u znaku četiriju „stvaralačkih“ elemenata: „vode“, „vatre, „zemlje“ i „zraka. U recepciji ciklusa naglašava plastičnost geste koju tumači u kontekstu antropološkog sadržaja djela.

Među najviše domete Perićeva ciklusa izdvaja slike nastale 1961. godine, perioda koji naziva „vatrenim dobom“ umjetnikovog djelovanja, kada nastaju veliki koloristički formati snažnih nanosa boja, naglašene zgusnute piktoralne materije mahom tamnih gama, djela koja Perić naslovljava *Kompozicijama.* Prema procesu izvedbe, Rus ova djela tumači u kontekstu sinteze akcijskog slikarstva i slikarstva materije i geste, pri čemu plastičku razinu djela i izrazit kolorizam sadržajno interpretira izvan konteksta „čistog“ predmetnog slikarstva. Ukazujući na Perićev interes, ne samo na materičnost tvari, već i na „univerzum tvarnog ili (još bolje) njegovu supstancu“,[279] dok u recepciji djela uvodi antropološku značenjsku razinu.

> Tu je, zapravo, obrnuta transcendencija na djelu: ne transcendiram svijet da bih došao sebi, nego transcendiram sebe da bih došao svijetu.[280]
>
> (…)

[277] Ibid., 6.

[278] Ibid., 8.

[279] Ibid., 9.

[280] Ibid., 7.

> Ali je, zapravo, u pitanju plastička svijest koja je vrlo antropološki nastrojena. Kaotičnost enformela velika je metafora ljudskog »položaja u kozmosu« nakon što su bogovi srušeni.[281]

Iz svega navedenog, recepcija slikarstva Perića iz 50-ih, koju Zdenko Rusa piše s odmakom od preko dvadeset godina, ukazuje na orijentaciju u tumačenju slike koja se od formalističkog diktata primiče prema antropološkoj i ontološkoj kontekstualizaciji djela, kao i na pozivanje na nematerijalističku razinu modernog apstraktnog slikarstva, iako još uvijek bez preciznog definiranja pojave.

IV.4. Grupa Gorgona, aspekti spiritualnog

U namjeri zahvaćanja totaliteta djelovanja hrvatske grupe Gorgona (1959. – 1966.) u literaturi je uvedeno niz pojmova kojima se tumači djelovanje skupine. Većina domaćih teoretičara ukazuje na karakterističan svjetonazor grupe, čije se formiranje veže uz kontekst europskog raspoloženja šezdesetih koje, uz nasljeđe dadaizma, fluxusa i europskog intelektualnog svjetonazora, karakterizira probuđeni interes zapadnih umjetnika za orijentalnu filozofiju i zen-budizam. Iz brojnih studija o grupi Gorgona izdvajaju se teze i teorijski pristupi kojima se tragovi orijentalne filozofije vežu uz formiranje svjetonazora Gorgone. Refleksija filozofije zen-budizma u radu Grupe Gorgona prepoznata u zastupanju misaonog u umjetnosti, bavljenju konceptom praznine, tretmanu prostora i prirode, i posredstvom pojedinih jezičnih referenci. Pojam spiritualno koristi se u interpretaciji karaktera slikarstva članova grupe u kontekstu poveznice postupaka redukcije i minimalizacije vizualnog jezika s zastupanjem misaonog u umjetnosti.

4.1. Formiranje svjetonazora grupe u kontekstu europskog raspoloženja 1960-ih i probuđenog interesa za orijentalnu filozofiju

Naime, u kontekstu zbira „mogućih tumačenja“, domaći povjesničari i teoretičari umjetnosti slažu se oko teorijskog determiniranja pojmova Gorgona i gorgonsko, koje je još sredinom sedamdesetih formulirala povjesničarka umjetnosti Nena Dimitrijević. Kao što je poznato, riječ

[281] Ibid., 10.

je o teorijskom tekstu Dimitrijević, naslovljenom „Gorgona – umjetnost kao način postojanja“ i publiciranom u katalogu povodom prve izložbe grupe Gorgona, priređene u Galeriji suvremenih umjetnosti u Zagrebu 1977., a koji je postao teorijsko uporište za razumijevanje djelovanja grupe Gorgona. Teze i terminologija kojom, sredinom sedamdesetih, Dimitrijević postulira pojavu i aktivnosti grupe, postali su opće prihvaćeno mjesto u determinaciji karaktera Gorgone. Dimitrijević, primjerice, umjesto termina „djelovanje“ u kontekstu aktivnosti skupine primjenjuje termin „postojanje“.[282] Čime je s jedne strane naglašen neformaliziran karakter funkcioniranja grupe, nepostojanje manifestno organiziranog programa, a s druge odstupanje od tadašnjih ustaljenih produkcijskih, estetskih i ideoloških normi modernizma. Također, Dimitrijević naglašava bihevioralnu orijentaciju u tumačenju rada skupine, uvodeći u teoriju pojam „duhovno srodstvo“ radi apostrofiranja nepostojanja „proklamiranog normativa“, a u tom smislu je opće prihvaćen termin „gorgonski duh“ koji uvodi.

Pojam gorgonskog duha postulira u kontekstu fluxusovskih metajezičnih strategija i eskapističkog oblika ponašanja članova grupe, kako bi naglasila potrebu zahvaćanja totaliteta gdje se nasuprot estetici pojedinačnih djela prihvaća sveukupnost umjetničke produkcije. Na koncu, kako bi označila izdvojenost i socijalno osamljenički karakter grupe kao njezino temeljno određenje. Stoga se u bihevioralnom tumačenju gorgonskog duha razmatraju nevizualni elementi, kao što je to oblik ponašanja kao umjetnički čin. Dimitrijević oblik ponašanja u umjetnosti Gorgone prepoznaje u međusobnim druženjima članova grupe koja su se odvijala skrivena od očiju javnosti; zajedničkim šetnjama, razgovorima, specifičnostima međusobne komunikacije i korespondencije. Teoretičarka Leonida Kovač, pak, primjećuje dvije razine komunikacijskih modela članova Gorgone, s jedne strane potenciranje izraza „buržoaske pristojnosti“, dok u pisanoj korespondenciji apostrofira simulaciju jezika komunističke birokracije.[283]

---

[282] N. Dimitrijević, “Gorgona – umjetnost kao način postojanja”, 52.

[283] Vidi: L. Kovač, „(lm)possible Photographs“, u M. Šuvaković, D. Đurić (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge, Massachusetts ; London, England: The MIT Press, 2003., 284. 270–292.

Dimitrijević pojavu Gorgone smješta u vrijeme raširene pojave umjetnosti enformela i vremena održavanja prve izložbe Novih tendencija u Zagrebu (1961.).[284] Odnosno, upućuje na korespondiranje djelovanja skupine Gorgona s internacionalnim idejama pokreta fluxus, poput revitalizacije dadaističkog svjetonazora, dokidanja ideje o završenom umjetničkom djelu, prihvaćanje i „priznavanje umjetničkog statusa svim procesualnim, efemernim, trošnim kreativnim tvorevinama".[285] Konačno, djelovanje Gorgone povezuje s internacionalnom pojavom raširenog interesa za orijentalnu filozofiju, s obzirom da je vrijeme šezdesetih doba kada, kako navodi Dimitrijević:

> (…) zapadni duh počinje otkrivati orijentalnu filozofsku misao, te iskustva zen-budizma, što ih u umjetnost zapadne hemisfere unose Cage, Klein, La Monte Young, daju nove vitalne poticaje na svim područjima stvaralaštva.[286]

Kontekstualizaciju aktivnosti grupe izvodi iz područja povijesti umjetnosti, umjetničkih ideja fluxusa i dadaističkog svjetonazora, i iz eklekticizma zapadne intelektualne klime šezdesetih i pripadajuće pojave interesa za teme iz područja orijentalne filozofije koje, naročito pod utjecajem ideja umjetnika Johna Cagea, a potom i pokreta fluxus, ulaze u područje umjetnosti. Naime, aktivnosti grupe Gorgona, i uopće gorgonski duh, Dimitrijević determinira posredstvom nasljeđa dadaizma u zapadnoj umjetnosti i, kako navodi, utjecaja „novootkrivene filozofijske misli Istoka".[287]

Utjecaj orijentalne filozofije na umjetnički svjetonazor Gorgone tumači u kontekstu internacionalne pojave pobuđenog interesa zapadnih umjetnika za orijentalnu filozofiju i zen-budizam. Među umjetnicima koji su orijentalnu filozofiju i svjetonazor implementirali u zapadnu umjetnost, među ostalim, izdvaja Yves Kleina. Kako bi naglasila Kleinovu osobnu i umjetničku fascinaciju Orijentom, Kleina opisuje kao umjetnika koji je „nosilac crnog judo

---

[284] Oblike djelovanja Gorgone Dimitrijević dijeli u tri skupine: Izložbe u *Studiju G*, izdavanje publikacije *Gorgona* i koncepte, projekte, različite oblike umjetničkog komuniciranja.

[285] N. Dimitrijević, 53.

[286] Ibid.

[287] Ibid., 54.

pojasa, poznavalac japanskog jezika“ i jedan „od prvih koji su tekovine istočnjačkog intelekta unijeli u europsku umjetnost“.[288]

U stvaralaštvu Kleina prepoznaje uvođenje novih umjetničkih koncepata zasnovanih na idejama orijentalne filozofije, poput koncepta „praznine“, „nematerije“ i „vječnosti“. Uočava ih u Kleinovom formiranju monokromnog slikarstva kao i u radovima ciklusa *Kozmogonije* i *Antropometrije*.

Naime, prema Dimitrijević, Klein monokromno slikarstvo razvija iz težnje za negacijom forme, uvodeći u područje umjetnosti ideje vizualnog „predočavanja transcendentalnih i metafizičkih kategorija“, kao što su „praznina“, „nematerija“ i „vječnost“. Govori se o konceptualizaciji pojmova čiju sveobuhvatnost, prema učenju zen-budizma, nije moguće obuhvatiti racionalnim diskursom niti vizualno prikazati, već jedino iskustveno osvijestiti (zenovsko probuđivanje ili prosvjetljenje). Kasnije radove Kleina tumači u kontekstu rituala i procesualne umjetnosti, u vremenu kada, kako navodi, „ritual nastajanja slike“ postaje značajniji od „izgleda konačnog rezultata“, odnosno konačne forme djela (*Kozmogonije, Antropometrije*).

Nadalje, pojavu spiritualnosti u umjetnosti, osim u stvaralaštvu Kleina, prepoznaje u umjetnosti Johna Cagea. Posebice u djelima intencionalnog tematiziranja tišine i koncepata slučajnosti u umjetnosti. Koncepte tišine i slučajnosti Dimitrijević determinira u poveznici s Cageovom kontekstualizacijom „I Chinga – kineske *Knjige promjena*“, s obzirom da je Cage, kako bilježi, tišinu doživljavao „kao skup nehotičnih, nepredviđenih zvukova“,[289] a djela stvarao konzultirajući navedenu *Knjigu promjena*. Posredstvom Cageovih ideja, tematiziranja tišine i razvijanja koncepta slučaja u umjetnosti, osnivači umjetničkog pokreta fluxus nadalje razvijaju umjetnost minimalnog zbivanja, odnosno događaj u umjetnosti „bez dramatske tenzije i metaforičnih implikacija“. Pritom se uspostavlja „estetika šutnje i monotonije“,[290] koja će biti

[288] Ibid., 53.

[289] J. Cage, Wesley University Press, Midletown, Conn, 1961., citirano prema: N. Dimitrijević, *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, 54.

[290] Ibid.

od značaja u umjetnosti narednog perioda, a koju izdvaja kao naročito blisku senzibilitetu u umjetnosti grupe Gorgona.[291]

Osim Dimitrijević, Šuvaković također uočava važnost orijentalne filozofije za formiranje pristupa u radu umjetnika okupljenih oko pokreta fluxus. Ukazuje kako „fluxus ima vitalistički, egzistencijalni, spiritualni i politički karakter“.[292] Među „društveno emancipatorskim pozicijama“ pokreta, uz izjednačavanje življenja i umjetnosti i ljevičarsku političku viziju promjene društva posredstvom umjetnosti, ukazuje na fluxusovski rad s medijima zapadne i orijentalne kulture, odnosno rad:

> (…) kako s medijima zapadne kulture (tradicija glazbe, elektronika, film, video, izdavaštvo), tako i s budističkim i zenovskim konceptima svijesti, slučaja, prosvjetljenja (od f1uksus akcija se umjesto estetskog uživanja očekuje zenovsko probuđivanje).[293]

U postupcima djelovanja pokreta fluxus, napose u intencionalnom odbacivanju tradicionalnih značajki umjetničkog čina i objekta, dokidanju razlike između umjetnosti i neumjetnosti uvođenjem alternativnih oblika umjetničkog djelovanja, kao i nadvladavanju značenjske, institucionalne i robne vrijednosti umjetničkog djela, Dimitrijević prepoznaje bliskost s umjetničkim idejama dijela europske umjetnosti kraja pedesetih i početka šezdesetih godina. Posebice u radu talijanskog umjetnika Piera Manzonija i njemačke grupe Zero (Piene, Mack, Uecker, kojima pribraja i djelovanje grupe Gorgona.

---

[291] Iz slojevite konceptualizacije koja uključuje praksu „minimalnog djelovanja i zbivanja“ u umjetnosti, Sonja Briski Uzelac izvodi gorgonsku konceptualizaciju „pojma autora“. Kada govori o gorgonskom istraživanju pojma umjetnosti i naravi umjetnosti, govori o kontekstu „drugostupanjskog diskursa“ u kojem je pojam autora „označava pojam 'subjektna umjetnost', čija konceptualna ili proteorijska praksa predočava postupke i procese stvaranja umjetničkog djela i funkcioniranja umjetnosti kao vlastiti 'sadržaj'.“ U tom kontekstu, ukazuje kako pojmovi poput bespredmetnosti (Maljevičev *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* „nije prazan kvadrat, nego osjećaj odsutnosti predmetnosti“), nadalje pojmovi „nepostojanje 'zaokruženog' umjetničkog djela ili bezdogađajnost (John Cage, Fluxus, grupa Azimouth itd.)“ ukazuju ne na odsutnost, već na prisustvo „tragova procesa“ koje je moguće rekonstruirati. Vidi: S. Briski Uzelac, *Vizualni tekst - studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb, CVS - Centar za vizualne studije, 2008., 188.

[292] „Fluksus“, u M. Šuvaković (ur.), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 227.

[293] Ibid.

Naime, djelovanje skupine Gorgona kontekstualno povezuje sa svim ranije navedenim umjetnicima (Yves Klein, John Cage, Manzoni i grupa Zero), neovisno o različitim manifestacijama njihove umjetnosti, nalazeći u njihovoj umjetnosti „zajedničko ishodište". Zajedničko ishodište u ostvarenjima navedenih imanentnih umjetnika i karakteru djelovanja grupe Gorgona Dimitrijević zapaža u nasljeđu dadaizma i utjecajima orijentalne filozofije. Odnosno, kao navodi:

> Ma koliko su bile posrijedi različite pojedinačne manifestacije, svi umjetnički fenomeni o kojima je bilo riječi imaju, skupa s Gorgonom, zajedničko ishodište u interakciji dadaističkog nasljeđa i novootkrivene filozofijske misli Istoka...[294]

Ješa Denegri, u eseju „Gorgona i poslije" iz sredine osamdesetih, primjećuje kako je Dimitrijević kontekst djelovanja grupe Gorgona povezala s nizom zbivanja, poput monokromnog i akromnog slikarstva, *fluxusom, happeningom,*[295] pri čemu naglašava kako nije riječ o podudarnostima u „izražajnom jeziku i umjetničkoj ideologiji", već su poveznice „zajedničke težnje k redukciji materijalnog statusa umjetničkog objekta, srodnost minimalizaciji sredstava i prevladavanje onoga što je u djelu misaono, nad onim što je u njemu vizualno".

Dimitrijević stvaralaštvo Gorgone dijeli na izložbe u *Studiju G* (najjavniji i karakterom najmanje „gorgonski oblik djelovanja"), izdavanje publikacije Gorgona (pojava koncepta „knjige kao umjetničkog djela"), te na koncepte, projekte i različite oblike umjetničkog komuniciranja („uporaba jezika kao umjetničkog materijala", emancipacija „mail-arta", protokonceptualni projekti). Neovisno o razlikama u pojedinačnim ostvarenjima članova Gorgone, Dimitrijević prepoznaje zajedničku pripadnost europskoj tradiciji modernizma, u kojoj se reflektira i interes za orijentalnu filozofiju, pri čemu pripadnost europskom modernizmu definira „prepoznavanje apsurda, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonost nihilizmu, metafizička ironija".[296]

---

[294] N. Dimitrijević, 54.

[295] J. Denegri, „Gorgona i poslije", [1986.], u M. Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli,* 68.

[296] N. Dimitrijević, 52.

Slikari članova Gorgone stvaraju monokromatsko ili akromatsko slikarstvo karakterističnog svojevrsnog minimalizma. U kontekstu radikalnog enformela slikaju Marijan Jevšovar, Đuro Seder i Miljenko Horvat. Knifer sukcesivno tematizira crno-bijeli znak meandra, dok Vaništa plošnost dvodimenzionalne slike „narušava“ intervencijom horizontalne linije.

4.2. Spiritualni karakter slikarstva

Ješa Denegri, u predavanju posvećenom grupi Gorgona, održanom u njujurškoj MoMA-i 2013., ukazuje na stvaralaštvo „izvan prevladavajuće istovremene estetske produkcije slikarstva i kiparstva ondašnjeg vladajućega domaćeg umjerenog modernizma“ od kojeg se slikarstvo članova Gorgone razlikuje ne toliko po formalnim kvalitetama koliko po „dubinskomu mentalnom sklopu“ i „ideološkim pozicijama“.[297]

Uz slikarstvo članova *Gorgone*; Jevšovara, Knifera, Sedera i Vanište, Dimitrijević sredinom sedamdesetih veže pojam „spiritualni karakter slikarstva“.[298]

Naime, Dimitrijević slikarstvo Gorgone povezuje s njujorškom post-slikarskom apstrakcijom. Riječ je o „dvodimenzionalnom slikarstvu“ koji dokida iluzionizam u korist materijaliziranog površinskog plana slike. U cilju distinkcije od slikarstva njujorške škole, Dimitrijević uvodi karakterizaciju spiritualnog u slikarstva Gorgone, Američkoj okupiranosti problematikom forme i, prvenstveno, tehnologijom izvedbe, primjetnoj u impozantnim veličinama formata te posebice u „egzaktnosti izvedbe“, suprotstavlja suptilnost slikarstva Gorgone.[299] Time se termin spiritualno koristi radi razgraničenja postupaka u odnosu na njujoršku post-slikarsku apstrakciju, koncentracijom na dvodimenzionalnost slikarske plohe, odnosno „degradacijom

---

[297] J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, *Ješa Denegri, predavanje u njujorškoj MoMA-i* (nepaginirano), preuzeto s http://www.seecult.org/files/Jesa-Denegri-GORGONA-NEKAD-I-DANAS.pdf (pristupljeno 20. 7. 2020.). Predavanje Denegrija objavljeno je još i na mrežnim stranicama *Virtualnog muzeja avangardne umjetnosti*, https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-gorgona-nekad-i-danas-croatian~no6414/ (pristupljeno 23. 5. 2021.). objavljeno New York, MoMA, 9. srpnja 2013.

[298] N. Dimitrijević, 57.

[299] Ibid.

plohe“, „bespredmetnom meditacijom“ i interesom „za oskudnost“ koje su članovi Gorgone, prema Dimitrijević, evocirali u svom slikarstvu,[300] nasuprot materijalistički determiniranom pristupu američkih umjetnika.

Utjecaj orijentalne filozofije, posebice zena, u kontekstu duha Gorgone i slikarstva „spiritualnog karaktera“, uočiti će i ostali domaći povjesničari i teoretičari umjetnosti, pozivajući se ponajprije na očitovanja, iskaze stavova i fragmentarne zapise protagonista grupe. Posebice na očitovanja Josipa Vanište, duhovnog tvorca grupe,[301] o prihvaćanu filozofije zen-budizma u svom radu.

Vaništa, primjerice, nekoliko desetljeća kasnije piše o prihvaćanju koncepata zen-budizma, poput ideje misaone praznine, o istraživanjima „izvanestetske stvarnosti“ koja je utjecala na formiranje gorgonskog duha i estetskog svjetonazora članova skupine. Riječ je o zapisu Vanište o Gorgoni iz 2002. godine, koji je Denegri citirao u sklopu spomenutog predavanja o grupi Gorgona u njujorškoj MoMA-i 2013. pod naslovom *Gorgona nekad i danas*:[302]

> Težnje Gorgone bile su usmjerene izvanestetskoj stvarnosti. Misaona uzdržljivost, pasivnost pa i indiferentnost bile su iznad golog, ironičnog poricanja svijeta u kojem smo živjeli. Djelu se nije pridavao značaj, aktivnosti bile krajnje jednostavne: npr. zajedničke šetnje u okolici grada, ›komisijski pregled početka proljeća‘, kako je u šali govorio Putar, obični razgovor u prirodi. Gorgona ponekad nije radila ništa, samo je živjela. I ja sam se kao i drugi u to vrijeme zanimao za prazninu Zena, težio u ideologijom ispunjenom svijetu, normalnom ponašanju, normalnom životu.[303]

---

[300] Ibid.

[301] J. Denegri, „Gorgona i poslije“, 69.

[302] J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, nepaginirano.

[303] Denegri u predavanju iznosi nekoliko Vaništinih zapisa o Gorgoni iz 1961. godine. Isti zapis u uredničkoj knjizi o Gorgoni, urednice M. Gattin, datiran je u 2002. godinu, što se ne navodi u predavanju. Citat je preuzet iz: J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, nepaginirano. Usp. J. Vaništa, „Gorgona“, [2000], u M. Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, 157.; Iskaz je s referencom na uredničku knjigu M. Gattin, ali ponešto izmijenjen, objavljen i u knjizi eseja i razgovora s umjetnicima autorice Branke Stipančić. Ovdje se, primjerice, umjesto dijela navoda „Misaona uzdržljivost, pasivnost pa i indiferentnost (…)“ navodi „Uzdržljivost, pasivnost pa i meditativnost (…). Vidi: B. Stipančić, *Mišljenje je forma energije: Eseji i intervjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb, Arkzin & Hrvatska sekcija AICA, 2011., 32.

Prema Vaništinom iskazu gorgonaško zanimanje za zen-budizam proizašlo je iz interesa ka misaonim aktivnostima, minimaliziranju deskriptivnih aktivnosti, za elementarnim smislom i za „izvanestetskom stvarnošću“. Apostrofiran je interes za tretman praznine, naročito prisutan u zen-filozofiji. Drugim riječima, Vaništin zapis ukazuje na podrijetlo interesa koncepta praznine u umjetnosti grupe Gorgona, proizašlog iz tradicije zen-budizma. Vaništa ujedno svoj interes za orijentalnu filozofiju temelji na tendenciji odmaka od „ideologije ispunjenog svijeta“ u vremenu ranih 60-ih godina.

Denegri, u spomenutom njujorškom predavanju, također među ključnim tradicijama koje su utjecale na formiranje svjetonazora Gorgone govori o europskoj intelektualnoj tradiciji i orijentalnoj filozofiji.[304] Smatra kako je u „intelektualnom i duhovnom oblikovanju“ članova Gorgone podjednako imala utjecaj „suvremena književnost, od predvodnika egzistencijalizma Sartrea i Camusa do francuskoga novog romana“ kao i orijentalna filozofija. U formativnom smislu ukazuje na utjecaje avangardnog filma, kazališta apsurda, umjetnosti Johna Cagea, ali i orijentalne filozofije ili kako navodi:

> Posebno se uvažava drevna dalekoistočna filozofija.[305]

„Uvažavanje“ orijentalne filozofije može se povezati i s ranije spomenutom Denegrijevom zamjedbom o prevladavanju misaone aktivnosti nad fizičkom u slikarstvu Gorgone. Time postaje jasnija spiritualna karakterizacija koja se u literaturi veže uz aktivnost skupine. Artikulaciji gorgonskog duha u kontekstu europskog svjetonazora šezdesetih, formiranog na mješavini utjecaja među kojima i idejama iz oblasti zen-budizma, sredinom osamdesetih i osam godina nakon studije Dimitrijević, pridružuje se i Zdenko Rus u ranije spomenutoj studiji o apstraktnoj umjetnosti u nas. Odnosno, prema njegovim riječima:

> (…) duh *Gorgone* u svom modalitetu javlja se kao žarište svijesti o osnovnom raspoloženju duha vremena: antiliterature, zen-budizma, Heideggerove filozofije konačnosti“.[306]

---

[304] J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, nepaginirano.

[305] Ibid.

[306] Z. Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1: slikarstvo: egzistencija: apstrakcija*, 37.

Rus smatra kako je riječ o impulsima koji su generirali formiranje umjetnosti „nakon enformela“, anticipacija kojih se manifestira u protokonceptualnom duhu grupe Gorgona. Komparacijom slikarstva skupine s ostalim aktualnostima u hrvatskom slikarstvu šezdesetih, ukazuje na dihotomiju dominantnog „ekstrovertnog enformelizma“ nasuprot „introvertnom, intelektualnom, hermetičkom enformelu“ u radu članova grupe.[307]

Na utjecaj zena u stvaralaštvu grupe ponovno je krajem devedesetih ukazao Susovski, gostujući 1996. godine na internacionalnom kongresu godišnje konferencije sekcije međunarodnog udruženja likovnih kritičara (AICA-*Painting*) u Macau, u Kini. Na Kongresu posvećenom temi *Orijent i Occident u suvremenoj umjetničkoj kreaciji* sudjelovali su brojni međunarodni kritičari i teoretičari, među kojima i francuski teoretičar Pierre Restany, a Susovski u statusu predsjednika hrvatske sekcije AICA-e, moderatora panela *Performans i suvremena umjetnost* i predavača. Tim povodom, među ostalim, nedvosmisleno je ukazao na utjecaj zen-a na koncept praznine i tretman prostora u radu grupe Gorgona.[308]

Susovski izlaganje koncipira oko teme tretmana prirode u okviru „radikalnih umjetničkih praksi“ suvremene hrvatske umjetnosti, u kojima se priroda ne tretira kao materijalna činjenica već kao „predmet umjetničkog spekulativnog rasuđivanja“. Trend koji u Hrvatskoj uočava od kasnih 1950-ih.

Odnos spram prirode podastire bihevioralnim aspektima djelovanja grupe Gorgona, poput aktivnosti zajedničkog druženja, zajedničkih šetnji u prirodi ili promatranja zalazaka sunca kao umjetničkog čina. Akcije šetnji u prirodi, poput one koja je naslovljena „Komisijski pregled proljeća“, prema Susovskom, kulminirale su uspostavom pismenih izvještaja u zajedničkom radu *Projekt proljeća*. Utjecaj zen-a na rad skupine podastire citatima iz zajedničke aktivnosti dijeljenja referenci i zamisli u radu *Misli za mjesec*. Gorgonsko bavljenje konceptom prostora i praznine Susovski veže uz kontekst ideja filozofije zen-a, što predočava citatom kineskog filozofa i začetnika učenja daoizma Lao-Tsea (vjerojatno VI. st. pr. Kr.) u kojem se očituje

[307] Ibid.

[308] M. Susovski, „Artists Nature, Gesture and Performance in Croatian Art”, izlaganje na 29. kongresu godišnje konferencije *AICA*-Painting, Macao – Hong Kong kanton, Kina, 1995.

daoističko zastupanje koncepta praznine „Esencijalno počiva jedino u praznini“, navedenom u okviru *Misli za veljaču,* iz 1964.[309]

U opisanim postupcima Denegri prepoznaje „modalitete dematerijalizirane umjetnosti“, odnosno pojavu intervencija koje su „s onu stranu čvrstog i trajnoga materijalnog umjetničkog objekta“.[310] Riječ je o materijaliziranim i nematerijaliziranim konceptima i akcijama koje će, prema Denegriju, od sredine šezdesetih i sedamdesetih godina u teorijski biti tumačene postupcima dematerijalizacije u umjetnosti, teorijama umjetnosti u proširenom polju i ponašanjem u umjetnosti. Aktivnosti „kolektivnih okupljanja“ u prirodi, poput spomenutih „kolektivnih pregleda“ početka proljeća ili jeseni, Denegri smatra svojevrsnim performansima,[311] izvođenima bez publike, u prirodi, i pokazuju bihevioralne odlike djelovanja skupine.

Procesi promatranja prirode i formiranje svjetonazora posredstvom praćenja mijena i ciklike u prirodi ukorijenjeni su u tradiciji istočnjačkih kultura, primjerice u kulturi tradicionalne Kine i Japana, što se ogleda u pristupu temi prirode u kineskoj povijesti umjetnosti, napose u istočnjačkom religijskom slikarstvu, artikulaciji pejzaža i formiranju vrtova, ali i u okviru filozofije daoizma i taoizma u odnosu na procese kruženja u prirodi i životu. Orijentalno religijsko slikarstvo, napose budističkog i taoističkog usmjerenja, tradicionalno je vezan uz žanr pejzaža i prizora ljudske figure u prirodi.[312]
Kolektivne intervencije skupine Gorgona u prirodi, kao i zapisi proizašli iz artikulacije promatranja prirode, mogu se na bihevioralnoj razini povezati s prihvaćanjem istočnjačke tradicije, posebice ako su nam poznati stavovi članova Gorgone (Vaništa) o prihvaćanju filozofije zena ili taoističkih učenja Lao Tsea.

---

[309] Ibid., 1.

[310] J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, nepaginirano.

[311] J. Denegri, „Primjeri povijesne radikalne apstrakcije“, u A. Medić (ur.); *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneit,* 59–65.

[312] O genezi zen slikarstva i utjecaja prirode u orijentalnoj povijesti umjetnosti vidi: H. Munsterberg, „Zen and Art“, *Art Journal*, Vol. 20, br. 4, 1961., 198−202.

4.3. Spiritualno i metafizičko određenje Kniferovih meandara

Kada je riječ o individualnim umjetničkim praksama članova grupe, pojedini teoretičari prepoznaju „spiritualan karakter“ Kniferovih meandara. Primjerice, Denegri prema njihovim „dubinskim spiritualnim i metafizičkim“ svojstvima svrstava ih u baštinu spiritualne linije u umjetnosti, čiju genezu uspostavlja od suprematizma, sublimnog u američkom slikarstvu, pa sve do meandara, kada kaže:

> Po svojim dubinskim spiritualnim i metafizičkim svojstvima Meandri se ukazuju duhovnim baštinikom Maljevičeva suprematizma i europskim srodnikom američkog sublimnog slikarstva Newmana i Reinhardta.[313]

O karakteru Kniferovih meandara pisao je i Žarko Paić, u odnosu na tradiciju rane avangarde sada govori o pojavi „nove spiritualnosti“. S obzirom da i „sam Knifer svoje djelo shvaća 'spiritualnom koncepcijom slike'“,[314] Paić Kniferovu pripadnost spiritualnoj liniji potvrđuje samoidentifikacijom umjetnika spram svojih postupaka. Kniferova autodeterminacija spiritualnosti očituje se u postupcima koje sam tumači kao „spiritualna koncepcija slike“, kada kaže:

> Inicijalni moment mog rada na slici bio je prekrivanje platna bijelom bojom. I već to je bio spiritualni dio, ili spiritualna koncepcija slike…[315]

Knifer slikarski postupak „prekrivanja platna bijelom bojom“ autorefleksivno determinira „spiritualnom koncepcijom slike“. Time već sam čin pročišćenja slikarske površine, kao inicijalnog momenta u začetku procesa meandriranja slike smatra „koncepcijom slike“, kojoj pridaje obilježje spiritualnosti. Pri čemu se spiritualna koncepcija pokazuje polazištem za

---

[313] J. Denegri, „Primjeri povijesne radikalne apstrakcije“, 2012.

[314] Ž. Paić, „Ponavljanje kao razlika / O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije“, K. Purgar (ur.) *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb, Centar za vizualne studije (CVS), 2017., 184.

[315] Knifer, J., „Bilješke“, *Meandar iz Tübingena 1973–1988*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1989., str. 47–49. Cit. prema: Ž. Paić, „Ponavljanje kao razlika / O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije“, 172.

proces meandriranja. Proces apstrahiranja „iniciran“ prekrivanjem platna bijelom bojom prepoznaje se kao konceptualan čin kojim se formiranje geometrijske forme i vokabulara odvija na liniji iskaza tendencija spiritualnosti kao odmaka od tereta deskripcije i težine predmetnosti.

Iako Knifer ne tumači pojam spiritualnog na koji se poziva, možemo ga povezati s namjerom determinacije karaktera slikarske koncepcije, koji će se u narednim desetljećima pokazati u vrlini postojanosti, istrajnosti i dugotrajnosti. U domaćoj povijesti umjetnosti prepoznat je „protokonceptualni“ karakter ne samo Kniferova slikarstva, već i cjelokupnog djelovanja grupe Gorgona. O spiritualnom karakteru gorgonskog duha pisala je Dimitrijević već u prvoj sustavnoj analizi djelovanja grupe, a njezine teze prihvatili su brojni domaći autoriteti.

Kniferovo autoreferencijalno određenje postupka uspostave „spiritualne koncepcije slike“ razmatrano je u vremenskom odmaku i s iskustvom umjetnosti narednih desetljeća u recentnim studijama domaćih istraživača i teoretičara umjetnosti. Žarko Paić, primjerice, spiritualnu koncepciju Kniferove slike tumači u analogiji s Husserlovom „eidetskom redukcijom“ i dovodi u kontekst pojma „piktoralna redukcija“.[316] Ukazuje kako se postupak redukcije na slici u okviru Kniferove koncepcije spiritualnosti događa u namjeri iskaza onog „što nadilazi prostor i vrijeme“.

Paić nadalje uvodi pojam „nove spiritualnosti“, u kontekstu reafirmacije pojave u drugoj polovini prošlog stoljeća, ukazujući kako se njegova determinacija sada više ne može izvoditi iz suprotnosti „između 'što' (*quiddittas*) i 'kako' (*quoddittas*) slikarstva, odnosno nepremostive razlike bitka i događaja“[317], kako je to, prema Paiću, postavio Kandinski. Nakon iskustva spiritualnog u okviru modernog slikarstva, Paić u kontekstu Kniferovih meandara govori o potrebi pronalaženja poveznica „između ontologije i vizualizacije događaja“ u tumačenjima. Odnosno, kako navodi, „potrebno je prevesti jezik u sliku“. Nadalje, ustvrđuje ukazuje kako u slučaju Kniferovih meandara ne postoji adekvatna podloga riječi koja je bez uporišta u

[316] Ibid., 174.

[317] Ibid., 173.

predmetnoj zbilji, pri čemu „misaono nadilazi materijalnost znaka“. Stoga predlaže shvaćanje Kniferove koncepcije slike kao „'višak spiritualnoga' u ideji slike kao antislike“.[318]

Napominje kako se „metafizički“ element meandara odnosi na Kniferovo poimanje spiritualnosti gdje se postupci meandriranja dovode u kontekst postupaka redukcije i (ne)predmetnosti:

> Što jedino preostaje od „metafizike“ jasno je naznačio Knifer – spiritualnost odnosno čistoća promišljanja onoga što više nije Realno u smislu predmetnosti ili čak nepredmetnosti.[319]

Potrebno je naglasiti kako oko recepcije Kniferovog slikarskog koncepta i procesa meandriranja, točnije oko tumačenja „metafizičkih svojstava“ meandara, koji se izvode iz tradicije geometrijske linije apstraktne umjetnosti historijske avangarde i spiritualnih aspekata suprematizma i neoplasticizma, u domaćoj povijesti i teoriji umjetnosti nije uspostavljen konsenzus. Naime, u kontekstu suvremene teorije umjetnosti Nataša Lah predlaže novije tumačenje forme meandara s obzirom na konceptualni postupak apstrahiranja forme i njezinog razlučivanja „iz svakog konteksta i od svake kontekstualizacije“.[320] Lah izražava sumnju prema Kniferovom približavanju „*eidološkom* ili *entelehijskom*“, s obzirom na reprezentaciju apstrahirane „vidljive forme“ meandara i koncentraciju na morfološku razinu djela, kao i na repetitivnost konceptualnog postupka u bavljenju morfemom meandra.

---

[318] Ibid., 182.

[319] Ibid., 185.

[320] N. Lah ukazuje kako „pojedinačne slike Julija Knifera, posebno Meandri što su nastajali od 1960. godine, očevidno se i formativno identificiraju kao supremacija morfema, stvarajući dojam osamostaljenja i potpune prevlasti oblikovanja jednog znaka koji se razlikovno određuje samo u odnosu na sebe samoga. Meandriranje se time reprezentira kao stabilna, ujednačena repetitivnost dijakopnog tipa pokazujući neprekinuti tijek ritmizirane „istosti“ koja se gdjekad opisuje kao *jednoličnost* i *monotonija*. Meandriranje se time usustavljuje kao jedno djelo i samo jedna stilska ili retorička figura konceptualne, strateške i kognitivne hipoikoničnosti, koja neprekinuto indeksira slikarski postupak kao vremenski tijek bez naznačene ishodišne ili točke svršetka. Vremenski tijek u postupku Kniferova meandriranja dokida iluziju razvojnog kontinuiteta ili napredovanja“. Vidi: N. Lah, „Očevidni identitet slike. Supremacija i morfé kod Julija Knifera“, K. Purgar (ur.) *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb, Centar za vizualne studije (CVS), 2017., 377.

Naime, Lah iz tumačenja Kniferovih meandara nastalih nakon 1960., u teoriju umjetnosti uvodi pojam „supremacija morfema“, radi označavanja slikarskog postupka koji generira iz moderne tradicije formalno-redukcionističkih umjetničkih postupaka, usmjerenih na „neodustajanje od očevidne i jasne forme uvijek jednog, nadmoćnog (*suprématie*) oblika“. Odnosno, iz tradicije Maljevičevog suprematizma, od kojeg se Knifer razlikuje u odabiru piktoralnog znaka u kontekstu cjelokupnog opusa, nasuprot mišljenja pojedinačno promatranih slika. Retorikom „repetitivnog morfema“, koji se prema tumačenju Lah u Kniferovom djelu osamostalio do potpunog prevladavanja znaka, u kontekstu cjeline meandriranje se određuje „kao jedno djelo i samo jedna stilska ili retorička figura“. Time je cjelokupni Kniferov ciklus meandriranja shvaćen kao jedna „neprekinuta slika“.

Iz kratkog prikaza recentnih teorijskih tumačenja Kniferovog opusa razvidno je da se u novijoj teoriji umjetnosti javlja tendecija reinterpretacije, ne samo Kniferovog djela, već ključnih pojava domaće povijesti umjetnosti uopće, pri čemu suvremeni teorijski pristupi u tumačenju Kniferova opusa ukazuju na potrebe rekontekstualizacije pojma spiritualnog u umjetnosti, a ujedno se ističe problem iznalaženja znanstvene metode za njegovu verifikaciju.

S obzirom na tumačenje Nene Dimitrijević, studija *Gorgona – umjetnost kao način postojanja* iz 1977., čiji su stavovi postali opća uporišna mjesta, pa u skladu s tim i teorijski okvir u recepciji umjetničke prakse grupe Gorgona, potrebno je ukazati na suodnos vremenskog konteksta nastanka teorijskog eseja i uporabu pojma spiritualnog koji Dimitrijević veže uz djelovanje grupe. Naime, studija je objavljena sredinom sedamdesetih (1977.), u vrijeme iskustava Nove umjetničke prakse, proširenih medija i proširenog polja umjetničkog djelovanja. Kada se, u namjeri tautološkog istraživanja umjetnosti i posebice proširivanja područja umjetnosti, primjećuje interes pojedinih umjetnika za znakove i koncepte posuđene iz područja duhovnih oblasti i izvanosjetilne percepcije, tradicijski razvijane u okviru orijentalnih filozofija. Ali svakako prije intenziviranih znanstvenih studija teme, sredinom osamdesetih. Studija Dimitrijević nameće kao jedna od onih kojom se u okviru domaće historiografije ukazuje na utjecaje orijentalne kulture na formiranje umjetničke prakse druge polovine prošlog stoljeća.

Iz svega navedenog, u literaturi se spiritualno u radu grupe Gorgona prepoznaje paralelno u kontekstu zajedničkog i individualnog rada. Veže se uz gorgonski duh, odnosno „spiritualni mentalitet“ grupe, u kontekstu internacionalne pojave rasprostranjenog interesa zapadne kulture i umjetnosti za filozofiju i religije istoka, intenziviranog tijekom šezdesetih godina. Nadalje, identificira u zastupanju misaonog u umjetnosti, bavljenju konceptom prostora i praznine kao estetskim kategorijama, konceptom slučajnosti i tišine, tretmanu prirode, i posredstvom pojedinih jezičnih referenci, odnosno aproprijacijom citata iz orijentalne literature. Prema samoočitovanju umjetnika, kontekstualizira se u intrepretaciji karaktera Kniferovog slikarstva u poveznici s reduktivnim postupcima i minimalizacijom vizualnog jezika kao odraza misaonog u umjetnosti.

Dimitrijević o „spiritualnom karakteru slikarstva“ članova skupine govori u namjeri isticanja karaktera monokromnog i akromnog slikarstva koji odražava „spiritualni mentalitet“ grupe.[321] Iz navedenog proizlazi da su u specifičnostima djelovanja Gorgone prepoznati različiti modaliteti suptilnih kvaliteta koji se iz razloga diferencijacije s paralelnim pojavama u zapadnoj umjetnosti vežu uz termin spiritualnog.

[321] Ješa Denegri u predavanju „Gorgona nekad i danas“, u odjeljku *Odnos Gorgona – Nove tendencije* pojam „spiritualni mentalitet Gorgone“ koristi u cilju distinkcije zahtjeva postavljenih na izložbama Novih tendencija. Ukazuje kao je „prva zagrebačka izložba Nove tendencije 1961. po osobinama kojom prevladavaju jezici izričajem bliži spiritualnom mentalitetu Gorgone negoli neokonstruktivističkom usmjerenju tehnološkog entuzijazma“. Vidi: J. Denegri, „Gorgona nekad i danas“, nepaginirano.

V. POSTULIRANJE TEORIJSKE PLATFORME METASPIRITUALNOSTI

Poglavlje obuhvaća korpus relevantnih doprinosa s područja teorije umjetnosti 20. i 21. stoljeća, s ciljem boljeg razumijevanja, kulturnog utemeljenja i definiranja pojma metaspiritualnosti, kao i interpretiranja suvremenih, metaspiritualnih umjetničkih praksi druge polovice 20. stoljeća.

Pregledno se, u namjeri postuliranja teorijske platforme metaspiritualnosti, ukazuje na doprinose teorije umjetnosti u 20. stoljeću. Istraživanjem teorijske matrice modernizma, razvidnom postaje rubna pozicija teme spiritualnosti u vremenu dominacije materijalističkih, analitičkih, dekonstrukcijskih i formalnih teorijskih pristupa. Pojačana aktualizacija teme osjeća se u teoriji umjetnosti tek nakon šezdesetih godina, pa sve do danas, kada je modernističku inovaciju znanstveno priznate interdisciplinarnosti (velikih misaonih sistema) smijenila teorija kultura, uključivši umjetničke i kulturne čimbenike s marginalne, ekscentrične pozicije u samo središte recepcijskog interesa. Tema spiritualnosti je time izostala u ranijim znanstvenim sistemima istraživanja, zbog neutvrdivih aspekata svoje „neizrecivosti“, a nerijetko i „nevidljivosti“, da bi u postmoderne teorije kulture ušla kao nezaobilazno stanje, djelovanje i kulturni oblik postojanja. U ovom se poglavlju posebna pažnja pridaje doprinosu Waltera Benjamina za razumijevanje modernog pojma spiritualnosti te kasnije, postmoderne mu inačice metaspiritualnosti, s obzirom da je Benjamin bio začetnik promjene paradigme velikih sistema analize u korist artikuliranja „metafizičke forme“ koja najavljuje preokret prema integralnom poimanju kulture u analizi umjetnosti. S druge strane, utvrđuje se Benjaminov utjecaj na ideje „cjelovitosti“ u teoriji Georgesa Bataillea, i „stupnjevanja stvarnosti“ kod Jeana Baudrillarda. Zaključno, otvara se teorijska cjelina o statusu i tumačenju metaspiritualnosti u postmodernim teorijama Artura Dantoa, Jamesa Elkinsa i Rosalinde Krauss, te se metaspiritualno čita u kontekstu „postmodernog stanja“ i okviru „mikronaracije“.

IV.1. Eks-centrična pozicija spiritualne umjetnosti u materijalističkim, analitičkim i formalističkim teorijama umjetnosti modernizma

Suvremeni francuski filozof Alain Badiou (1937.) dvadeseto stoljeće opisuje kao stoljeće dominacije misaonog i realnog, što se manifestira izrazitom formalizacijom.[322] Dok je devetnaesto bilo „stoljeće progresa“, u dvadesetom je bilo „potrebno imati precizne i izvedive projekte za preobrazbu svijeta“ koji uključuju „novi humanitet“, „socijalnu transformaciju društva“ i „kreiranje novog svijeta“. Iz takvog, modernog zahtjeva za preobrazbu svijeta u dokazivim kategorijama svijesti, zahtjeva koji je dominirao dvadesetim stoljećem u cjelini, nestabilnim se pokazao status tema s područja koja je afirmirala spiritualna umjetnost ranih avangardi, napose kada je riječ o „neizrecivom“ duhovnog, mističnog, religijskog ili ezoteričnog stanja umjetničkog djela ili umjetnosti u cjelini.

Poslijeratno razdoblje odredilo se u znaku širenja novih škola marksističkih misli posebice u Francuskoj i Italiji. Posljedično se nakon emigracijskog vala europskih intelektualaca u SAD 1930-ih godina, ideja Frankfurtske škole proširila diljem svijeta.[323]

U stavu njemačkog estetičara Petera Bürgera (1936. – 2017.), po kojem je „autonomija umjetnosti kategorija buržoaskog društva“[324], o čemu autor govori u djelu *Teorija avangarde* (izvorno *Theorie der Avantgarde* iz 1974.), ogleda se ranije uspostavljen stav kritičke teorije Frankfurtske škole. Bürger naime, autonomiju umjetnosti rane avangarde tumači reliktom buržoaskog društva, pri čemu se njegova kritika odnosi na elitistički status umjetnosti i njezin buržoaski konstrukt u kojem je umjetnost izdvojena iz društvenog života. Kritiku religije Karla Marxa, Peter Bürger tumači u kontekstu kritike društva. Naglašena potreba za napuštanjem ranije uspostavljenih povijesno-društvenih konstrukata, a među njima i buržoaskog koncepta

---

[322] A. Badiou, „Beyond Formalization“, razgovor vodili Peter Hallward i Bruno Bosteels [Pariz, 2. srpnja 2002.], *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 8, br. 2., 2003., 112.

[323] Vidi: G. Therborn, „Frankfurtska škola“, Alen Sućeska (prijevod), *Čemu: časopis studenata filozofije*, god. x, br. 20., 2011., 18–48.

[324] P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, 1974. (*Theory and History of Literature*, vol. 4.), prijevod Michael Shaw, Minneapolis, Manchester University Press, University of Minnesota Press, 1984., 46.

kulture, posebno religijskih i mističnih učenja, odvijala se u znaku ideje sekularizacije i transformacije društveno-klasnog sistema. Marx je o religiji govorio u djelu *Prilog kritici Hegelove filozofije prava* (izvorno: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* iz 1843.), gdje iznosi općepoznati stav:

> Borba protiv religije je, dakle, posredno borba protiv onoga svijeta, čija je duhovna aroma religija. Religijska bijeda je jednim dijelom izraz stvarne bijede, a jednim dijelom protest protiv stvarne bijede. Religija je uzdah potlačenog stvorenja, duša svijeta bez srca, kao što je i duh bezdušnih prilika. Ona je opijum naroda.[325]

Avangardistički pokušaj da se iz umjetnosti organizira nova društvena svijest, prema Peteru Bürgeru, očituje se u negaciji tradicionalnog statusa umjetnosti u okviru buržujske kulture koja je „izdvojena iz ljudske životne prakse“ i naročito u težnji da se posredstvom esteticizma odbaci „svrhovito-racionalno uređenje svijeta“.[326]

Ovdje Bürger vidi ključnu razliku između pokreta povijesnih avangardi u odnosu na neoavangardističke težnje u zapadnoeuropskoj umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina. Iako neoavangarda dijelom proklamira iste ciljeve, zahtjev za „vraćanje umjetnosti u životnu praksu u okviru postojećeg društva“ neminovno se izmijenio u drukčijim uvjetima novog društvenog konteksta. Duchampov protest protiv institucionalno-organizacionih formi u umjetnosti uvođenjem, primjerice, *ready-madea*, više nije bilo moguće ostvariti u okviru umjetnosti neoavangarde kada umjetnik ipak „priželjkuje da njegovo djelo nađe put do muzeja“[327] što je suprotno tendencijama historijske avangarde, smatra Bürger. Možemo primijetiti da se to udaljavanje od avangardnih načela još više očituje u suvremenosti, usprkos učestalom

[325] K. Marx, „Prilog kritici Hegelove filozofije prava“, *Karl Marx i Friedrich Engels, Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1961., 81–82.

[326] „Avangardisti nipošto ne smjeraju integrirati umjetnost u tu životnu praksu. Naprotiv, oni s esteticizmom dijele odbacivanje svrhovito-racionalno uređenog svijeta“, cit. prema P. Bürger, *Theory* of the *Avant-Garde*, 49.

[327] P. Bürger, 109.

pozivanju suvremenih umjetnika na zavodljive stavove avangarde, ponajprije obzirom na suvremeno funkcioniranje načela institucionalizacije umjetnosti.[328]

Ako takvim konceptima povijesnog i dijalektičnog materijalizma, kakav dominira u marksistički orijentiranim teorijama tijekom cijelog dvadesetog stoljeća, dodamo i „vojno strateški izraz“ avangarde,[329] jasnijom se čini tvrdnja američke likovne kritičarke i teoretičarke umjetnosti Rosalind Krauss (1941.) iz osamdesetih, po kojoj su teze o spiritualnoj umjetnosti (ili spiritualnom u umjetnosti) bile u okviru materijalističkih tumačenja naprosto „neprihvatljive“.[330]

U dominantnoj formalističkoj teoriji, tradicija sakralnog smatrala se zaostatkom prošlog, a tradicija je mogla postati dio novog kapitalističkog društva pod uvjetom odbacivanja zastarjelih koncepata, poput buržoaskog koncepta kulture i religije. Rečeno se posebice očituje u interesima strukturalista i poststrukturalizma u odnosu na analizu strukture mita i njegovih elemenata, gdje se mit ne promatra u kontekstu značenja totalnog, već se fokus sa sadržaja premješta na njegovu strukturu. Mit je u teoriji britanskog antropologa Bronisława Malinowskog tumačen kao sredstvo zastoja društvenog poretka i promjena.[331] Stoga će strukturalističke i poststrukturalističke teorije interes prema mitu usmjeriti na tumačenja koja ne pristupaju mitu kao zatvorenom, već otvorenom sustavu, čije je elemente moguće strukturalno analizirati, u komparaciji s jezikom, odnosno semiotičkoj teoriji strukturalizma, ili

---

[328] Vidi: M. Šuvaković, „Dijagrami teorije“, u N. Lah, N. Miščević, M. Šuvaković (ur.), *Lik slike / Imaging the image*, Rijeka, Filozofski fakultet u Rijeci, 2019., 21–29.

[329] Pojam avangarde kao prethodnice, iz francuske vojne kovanice; *avant* (ispred) i *garde* (straže). Kako piše Charles Jencks, pojam „avant-garde“ upotrijebio je Malory u „Arthuru“, 1470. „Lionežani… su imali avangardu“ i u vojničkom značenju pojam se upotrebljavao do 1796. General Stengel… zapovijedao je avangardom (prethodnicom) valencijanske vojske“. Cit. prema C. Jencks, „Postavangarda“, *Život umjetnosti*, br. 78./79., 2006., 136.

[330] R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press,1985., 12.

[331] Vidi: P.-F. Tremlett, „(Post)structuralism“, u M. Stausberg, S. Engler (ur.), *The Oxford Handbook of the Study of Religion*, Oxford, Oxford Univerity Press, 2016., 220–235.

u komparativnom odnosu prema drugim mitovima.[332] Isti se pristup teorijskog izvođenja primjenjuje i na teme s područja misticizma.

Odstupanja od tradicionalno shvaćene estetike djela reflektirala su stav o desekularizaciji umjetnosti i svih tradicionalnih vrijednosnih sustava recepcije uopće. Na isti način se dekonstruiraju modernističke vrijednosti, poput autonomije umjetničkog djela, usmjeravanjem pažnje na njegovu kontekstualizaciju, društvenu funkciju i proces nastanka djela, što podrazumijeva različite teorijske pristupe. Sažeto, postavljen je zahtjev za proširivanje diskursa povijesti umjetnosti interdisciplinarnim studijskim pristupima.[333]

Odmak od tradicionalne estetike u teoriji umjetnosti rezultat je promjena u samom području umjetnosti koje su uspostavljene i determinirane uvjetima nastanka djela u vremenu industrijsko-kapitalističkog ekonomskog sustava proizvodnje. Prema talijanskom povjesničaru umjetnosti Giuliu Carlu Arganu (1909. – 1992.), industrijsko-kapitalistički sustav označio je „kraj alkemije kao znanosti“ i time raskinuo vezu s idejom o „prirodnom lijepom“ u umjetnosti.

„Imaginacija više ne proizvodi sliku, njezinu su funkciju otuđile slikotvorne tehnike industrijskog aparata“, ustvrdio je Argan u eseju *Umjetničko i estetsko* (izvorno *L'artistico e l'estetico* iz 1973.). Odvajanje umjetničkog od estetskog zahtjev je teorije, od strukturalizma, poststrukturalizma i kritičke teorije na dalje, jer se duhovni aspekti umjetnosti i njezina mesijanska uloga vežu uz kontekst prošlog. Kako navodi Argan:

> Ostaje čvrsto shvaćanje da postoji prirodno lijepo, i da umjetno ili umjetničko lijepo iz njega proizlazi; jasno je da se na to prirodno lijepo misli kao na neko uliveno svojstvo, prisutnost tvorčeva duha u nutrašnjosti stvorenih stvari. A jer sve stvorene stvari ne čuvaju i ne iskazuju otisak te milosti, i jer je čovjek, kako je poznato, skrenuo s linije ponašanja kakvu mu je tvorac propisao – umjetnost mora iznova izgraditi apsolutnu, edensku ljepotu kreacije, to jest, vratiti čovjeka u stanje milosti, spasiti ga. To je velika zadaća umjetnosti u civilizaciji prošlosti.[334]

---

[332] Ibid.

[333] Vidi: N. Dedić, „O vrijednosti: rekonstrukcija pojma nakon 'smrti' estetike“, *Ars Adriatica*, br. 5., 2015., 211–222.

[334] G. Carlo Argan, „Umjetničko i estetsko“, 1978., *Život umjetnosti*, br. 78./79., 2006., 67.

Tek se s postmodernističkim odbacivanjem tradicionalne estetike uspostavlja zahtjev za dekonstrukcijom modernističkih stavova o autonomiji umjetnosti u korist njezinog društvenog utemeljenja, uključujući zahtjev za napuštanjem „velikih narativa“ (prema Jean-Françoisu Lyotardu, iz 1979.) što se posebno odnosi na univerzalističke ideje, svojstvene mističkim i religijskim sustavima. Materijalistička orijentacija zahtijeva napuštanje idealizma i tradicionalne idealističke estetike, kao i s njima povezanog poimanja pojma lijepog, kako ga je postulirao u svojoj estetici Immanuel Kant. Ali, u tom odstupanju od tradicionalne estetike u teorijama umjetnosti 20. stoljeća uspostavlja se novi zahtjev za njezinom transformacijom, dovođenjem u vezu estetskog s društvenim stanjem. Estetika u tom kontekstu i dalje zastupa osjetilnu sferu, ali ne zadržava se na varijablama ljepote. Kako o tome navodi hrvatska filozofkinja Nadežda Čačinović (r. 1947.), sam pojam estetike svojim podrijetlom implicira „osjetilnu percepciju“, a time neminovno „postaje i jedno od posebno istaknutih poprišta konstruiranja binarne opozicije idealizma i materijalizma“, pa je za filozofe marksističke orijentacije poput francuskog filozofa Jacques Rancièrea socijalna revolucija moguća jedino revolucijom estetike.[335]

U svom posthumno objavljenom djelu *Estetička teorija* (izvorno: *Ästhetische Theorie,* posthumno objavljena 1970. g. temeljem zapisa nastalih u razdoblju od 1956. do 1969. Theodor Adorno (1903. – 1969.) govori o „spiritualnom slike“ kao njezinoj autonomnoj kategoriji, radije nego o spiritualnom u umjetnosti. U djelu je riječ o rekonstrukciji filozofske estetike Kanta i Hegela, izvedenoj iz perspektive moderne umjetnosti, s naglaskom na određenju spiritualnog. Naime, Adorno smatra kako se na estetskoj razini obnavlja „antagonizam između nerealnog slike [*imago*] i stvarnosti“ što rezultira njegovom utopijskom idejom da je umjetnost „neidentični“ alternativni model egzistencije. U toj neidentičnosti sa stvarnošću, on vidi spiritualni karakter slike, a posredno i fikcionalni karakter umjetnosti uopće.[336]

---

[335] N. Čačinović, „Neizbježni materijalizam estetike“, u B. Mikulić, M. Žitko (ur.), *Inačice materijalizma, Radovi okruglog stola Odsjeka za filozofiju,* Zagreb, Filozofski fakultet, 2016., 31.

[336] Vidi: T. Miler, „Teodor V. Adorno“, u M. Šuvaković, A. Erjavec, (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, Vujičić kolekcija, 2009., 205–233.

Moderna umjetnost time izmiče definiciji, zadržavajući refleksivnost, čime ujedno odbacuje smislenost. Takvo što ne proizlazi iz racionalne emancipacije forme, već postaje smisleno upravo tom intencionalnom odbacivanju smisla. Za razliku od društvene funkcije, Adorno umjetnosti pripisuje punu autonomiju, bližeći se pojmu „auratske umjetnosti“ Waltera Benjamina, o čemu će kasnije biti riječ.

Prevlast logocentrizma i dominacija teorije dekonstrukcije doprinijeli su dokidanju metafizičkog utemeljenja zapadne filozofije. Francuski filozof postmodernizma Jacques Derrida (1930. – 2004.) smatrao je kako se rekonstrukcija metafizičkih pozicija i njoj imanentnih retoričkih struktura odvija, ne iz namjere njihova odbacivanja ili dokidanja, već u cilju njihove obnove i reartikulacije u kontekstu suvremene (postrukturalističke i kritičke) teorije. Odnosno, kako bi se „rekonstituirali na drukčiji način“, ponajprije radi „identifikacije povijesnog terena – problematike“ i sustavnog istraživanja suodnosa filozofije i „metaforičnih vjerodostojnosti“ njezinih koncepata.[337] Otuda se nazire Derridaov stav o zadržavanju metafizičko-transcendentalnih konstrukcija filozofije, uspostavljanjem „koncepata – metafora“ i njihovih razlika.[338]

Zanimljivu kritiku Derridaovih stajališta provodi suvremeni slovenski filozof Slavoj Žižek (1949.), u knjizi *O vjerovanju* (iz 2001.) pozivajući se na Lacanov koncept „nesvjesnog Boga“. U knjizi među ostalim govori o paradoksalnoj suvremenoj zapadnoj „ateističkoj i hedonističkoj posttradicionalnoj svjetovnoj kulturi“ u kojoj „nitko javno ne ispovijeda svoju vjeru“, dok se time postiže perzistentnost jer je „struktura vjerovanja“ u pozadini zbivanja „još prisutnija“.[339]

---

[337] J. Derrida, „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy“, *New Literary History,* vol. 6., br. 1. (On Metaphor), 1974., 13.

[338] Ibid.

[339] Žižak u uvodnom dijelu svoje knjige piše: „Ipak, postoji još jedno takvo nepisano pravilo i ono se odnosi na religijsko vjerovanje: nužno je pretvarati se da ne vjerujete, drugim riječima, otvoreno javno priznavanje vlastita vjerovanja doživljava se gotovo kao nešto sramotno, egzibicionističko. Čini se da smo svi u poziciji Goetheova Fausta, koji nonšalantno navodi desetak okolišavajućih protupitanja kada ga nakon konzumacije njihove ljubavi Margareta upita: „Kakvo je tvoje stajalište prema vjeri?“. Moramo li DOISTA imati vjeru? Tko može reći: vjerujem u Boga? itd. itd. (Vidi Goetheova Fausta I, 3415 i dalje)“. S. Žižek, *O vjerovanju: Nemilosrdna ljubav,* Zagreb, Algoritam, 2004., 9.

U kontekstu Darwinove teorije evolucije, koju smatra dekonstrukcijom u odnosu na religijski konstrukt, te u komparaciji s tezama Jacquesa Derridaa, ukazuje kako je njegov zahtjev za dekonstrukcijom „zabranio“, s jedne strane, globalne „nepovijesne metafizičke teze o podrijetlu i strukturi univerzuma“, a s druge, „naivni“ empiristički pristup njihovog ispitivanja. Dekonstrukcija je time obilježena dvostrukom zabranom, što ju prema Žižeku čini bliskom Kantovoj idealističkoj filozofiji i pojmu „nespoznatljivog“ koju materijalistička doktrina nastoji opovrgnuti. U tom kontekstu bilježi:

> Ta dvostruka zabrana, koja jasno određuje dekonstruktivizam i jednoznačno svjedoči o vlastitom kantovsko-transcendentalnom filozofskom podrijetlu: nije li ta ista dvostruka zabrana karakteristična za Kantovu filozofsku revoluciju? S jedne strane, ideja o transcendentalnoj konstituciji realnosti podrazumijeva gubitak izravnog, naivnog empiricističkog pristupa realnosti; s druge strane, ona podrazumijeva zabranu metafizike, to jest sveobuhvatnog svjetonazora koji nudi noumensku vjeru u konstitutivnu moć (transcendentalnog) subjekta, nego uvodi pojam transcendentalne dimenzije kao odgovor na temeljnu i nesavladivu slijepu ulicu ljudskog postojanja: ljudsko biće prisilno teži prema globalnoj ideji istine, univerzalne i nužne spoznaje, a ipak mu ta spoznaja zauvijek ostaje nedostupna.[340]

Žižek time ukazuje kako materijalističke teorije ipak nisu uspjele etablirati novi filozofski sustav koji bi nadvladao transcendentalne konstrukcije. Pojam ljudske svijesti postavlja u kontekst biološko-genetskog područja ukazujući na paralele između saznanja kognitivnih znanosti i autoreferentnih ideja njemačke filozofije transcendentalnog idealizma, govoreći o „jastvu“ koje nastaje interakcijom subjekta kao biološkog i tjelesnog entiteta i okoliša. Stav etablira obzirom na zamjedbu kako „današnji najistaknutiji kognitivni znanstvenici“ preuzimaju (ili, bolje rečeno, razvijaju tijekom vlastita istraživanja) taj isti motiv određene doze autoreferencije, koji su veliki njemački idealisti nastojali formulirati u sklopu „transcendentalne spontanosti“.[341]

Austrijski filozof i utemeljitelj analitičke filozofije Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889. – 1951.), svojom je analitičkom teorijom i filozofskim idejama koje su bile zasnovane

---

[340] S. Žižek, *O vjerovanju: Nemilosrdna ljubav*, 40.

[341] Među referencama navodi: Erich Hart, *The Creative Loop*, Harmondsworth, Penguin, 1995., cit. prema S. Žižek, *O vjerovanju: Nemilosrdna ljubav*, Zagreb, Algoritam, 2004., 47.

na filozofiji jezika, logike, uma i matematike, snažno utjecao na zapadnu filozofsku misao dvadesetog stoljeća, ukazujući da se opisivanje svijeta mora zasnivati na logičkoj nužnosti, sistemu i strukturi koje su temeljene na logici i hijerarhiji niza znanstvenih činjenica. Dok o onome „o čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti“.[342]

Po Wittgensteinu svijet se „može potpuno opisati posve uopćenim stavovima“ bez pridavanja nazivlja određenom predmetu.[343] Imenima imenujemo predmete, dok riječi imaju svoja logična značenja, a stanja i činjenice opisuju se stavovima. Logičke istine mogu se izvesti „postuliranjem zadovoljavajuće notacije“,[344] dok se logički stavovi izvode sukcesivnom primjenom izvjesnih operacija ukazujući na tautologiju svijeta.[345] Za Wittgensteina „ako se jedno pitanje uopće može postaviti, onda se na njega može i odgovoriti“.

Ipak, u okviru svojeg cjelovitog logičkog sustava, Wittgenstein ne negira postojanje cjelovitosti niti postojanje ideja iz mističnih sustava, ali ih smatra „neizrecivima“. To neizrecivo se „pokazuje, i kao takvo je mistično“,[346] ali o neizrecivom u logičkim sustavima ne može se govoriti. Time, po Wittgensteinovoj analitičkoj paradigmi, teme s područja misticizma (implicite spiritualne domene umjetnosti) nisu dijelom logičkog sustava provjerljivih činjenica da bi se o njima moglo logično govoriti, stoga one nisu materija za analizu u znanstvenom diskursu.

Wittgensteinovo „neizrecivo“ javlja se i u religijskoj literaturi gdje se tumači hermeneutički, posredstvom jezika i tekstualne dokumentacije. Teoretičar religijskih studija s posebnim interesom za područje komparativnog misticizma Steven T. Katz (r. 1944.), smatra kako jedini izvor istraživanja misticizma u oblasti religijskih studija može predstavljati originalna tekstualna građa iz pisane tradicije misticizma, odnosno, po njegovu mišljenju nije se moguće

[342] L. J. J. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921., Sarajevo, Veselin Masleša, Svjetlost, 1987., 189.

[343] Ibid., 136.

[344] Ibid.

[345] Ibid., 170.

[346] Ibid., 189.

na akademskoj razini baviti „mističnim iskustvom“ bez tekstualne literature koja je dokument za njegovu „analizu, dešifriranje i znanstveno tumačenje“.[347]

Slično mišljenje s Wittgensteinom dijelio je francuski filozof Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty (1908. – 1961.), čije su zamisli imale središnju ulogu u širenju fenomenologije s velikim utjecajem na integraciju umjetnosti i geštalt-psihologije, psihoanalize, marksističkih i strukturalističkih teorija:

> Onaj koji bi htio ograničiti duhovno svjetlo na predočenu aktualnost uvijek će se sukobiti sa sokratskim problemom: „Na koji ćeš način postupiti u traženju onog čiju prirodu apsolutno ne poznaješ? Koja je, među stvarima što ne poznaješ, ta koju si nakanio da tražiš? Pa ako je slučajno baš i nađeš, kako ćeš znati da je to zaista ona kad je ne poznaješ?“[348]

Maurice Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije* (izvorno: *Phénoménologie de la perception* iz 1945.) u središte interesa postavlja djelo, autorsku i čitateljsku svijest. O objektivnom svijeta, koje se zahvaća prezentacijom realiteta, govori kao jedinom o kojem „ima smisla govoriti“.[349] Ipak, kao i Wittgenstein, ukazuje na postojanje transcendentalnog stava koji je suprotan objektivnom, a odnosi se na transcendenciju vremena.[350] Transcendentalna svijest svijet promatra ekstrinzično, uz što Merleau-Ponty uvodi pojam „transcendentalno polje“ s obzirom na svojstvo refleksije takve svijesti i polje (primanja) na kojem se ona odražava.

---

[347] S. T. Katz, „Diversity and the Study of Mysticism“, u S Jakelic, L. Pearson (ur.), *The Future of the Study of Religion: Proceedings of Congress 2000*, Leiden, Brill, 2004., 190.

[348] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije,* 1945., Sarajevo, Logos, Veselin Masleša, 1978., 25.

[349] Ibid., 75.

[350] Merleau-Ponty smatra da je „slika imaginarna projekcijska ploha, sama nevidljiva kako bi pogledom slikovno obuhvatila realitete“. „Ne treba se, dakle, pitati da li doista percipiramo svijet, treba, naprotiv, reći : svijet je ono što percipiramo. Uzevši općenitije, ne treba se pitati jesu li naše evidencije doista istine, nije li možda uslijed nedostatka našeg duha, ono što je evidentno za nas iluzorno s obzirom na neku istinu po sebi: jer, ako govorimo o iluzijama, to znači da smo iluzije prepoznali, a to smo mogli samo u ime neke percepcije je koja se istog trenutka potvrdila kao istinita, tako da sumnja ili strah da se varamo ujedno potvrđuje našu moć da otkrijemo zabludu i ne može nas, dakle, iskorijeniti iz istine.” Cit, prema: Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije,* 13.

Estetika spiritualnog, pokazuje se, ostaje na marginama materijalističke, koliko i logocentrične analitičke estetike 20. stoljeća. S jedne strane, razvija se u okviru ranih avangardi kao „duhovni aspekt“ umjetnosti, premda ne predstavlja istoznačnicu sa spiritualnim religijskog karaktera u predmodernoj umjetnosti. Iz istih razloga povijesne uvjetovanosti svog nastanka i razvoja u razdoblju ranog modernizma, spiritualno u modernom smislu ne nalazi mjesto niti u idejama idealističkih estetika koje mu prethode. Status spiritualne umjetnosti u teorijama modernizma nalazi poveznicu tek u estetičkim teorijama kulture, koje ikonografiju nevidljivog spiritualne umjetnosti afirmiraju kao kulturalni aspekt estetike. Kulturalni aspekt estetike ujedno je jedan od inovativnih, epistemoloških pristupa koji se javlja još u ranijim razdobljima 20. stoljeća.[351] Radi se, naime, o početcima postupnog napuštanja tzv. „čiste discipline“ povijesti umjetnosti i/ili estetike, uključivanjem studija kulture, psihoanalize, lingvistike, analitičke filozofije i drugih znanstvenih metodologija u sâm proces recepcije, razumijevanja i interpretacije slike.

V.2. Estetika spiritualne umjetnosti u kontekstu studija kultura i antropološko tumačenje Georgesa Didi–Hubermana

U navedenom kontekstu promjene i zaokreta prema kulturalnim aspektima analize umjetnosti suvremeni francuski filozof i povjesničar umjetnosti Georges Didi–Huberman (r. 1953.) mistični i religijski aspekt umjetničkog djela predlaže tumačiti interdisciplinarnim pristupom koji uključuje antropološke studije. Autorski projekt naziva *Slikovni Mnemozina atlas* (*Bilderatlas Mnemosyne,* 1924. – 1929.),[352] djelo njemačkog povjesničara umjetnosti i

[351] Premda, autentičnim utemeljiteljem takvog pristupa možemo smatrati Abya Warburga i njegovu razradu ikonološke (slikovne) analize koja se temelji se na interdisciplinarnim studijima povijesti kultura, predstavljajući oblik „posredovanja disciplinarnog humanizma” u prostoru ljudskog, mitskog i simboličkog mišljenja, između čovjeka i okolnog mu svijeta. Njezin smisao je, ističe Warburg, u tome da se prostor „adoracije” (klanjanja), a time i straha, pretvori u „misaoni prostor”.

[352] Nedovršen slikovni *Atlas Mnemozina* najpoznatije je djelo Abyja Warburga, imenovano prema grčkoj božici sjećanja. Warburg je atlas razvijao u nekoliko faza, počevši od 1924., pa do svoje smrti 1929. godine. Projekt se sastojao od serije drvenih ploča, prekrivenih crnom tkaninom, na kojoj su postavljene skupine slikovnog materijala. Posljednja faza projekta fotografirana je nakon smrti Warburga, a sastoji se od 63 drvenih panela s ukupno 971 slikovnim predmetom, uključujući fotografije, reprodukcije fotografija, dijagrame i skice, razglednice i razne vrste tiskanog materijala, oglase i novinske isječke. Broj ploča, kao i odabir slikovnog materijala se

teoretičara kulture Abyja Warburga (1866. – 1929.), smatra se prekretnicom prema novom shvaćanju i tumačenju umjetnosti.[353] Warburgov *Mnemozina atlas* za Didi-Hubermana „alat“ je „umetnutih slika“ kao „dijelova kaosa“ kojim je Warburg u cilju razumijevanja povijesnih slika i njezinih „imanencija“ stvorio vlastitu vrstu arheologije ili takozvanu „kulturnu geologiju“. Determinaciju novog načina razmišljanja o kulturološkim vrijednostima, koja je uspostavljena iz prvotno kreiranog kaosa slika, Didi-Huberman tumači riječima Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija „supstanca pobjede kaosa uvijek je sekundarna ravnina što ga presijeca“.[354]

Warburgova težnja za uspostavom „*astra*“ (zvijezde, koja zastupa pojmove koncepata i ideja) uvijek je u opasnosti od vraćanja u „*monstra*“ (čudovište, koje zastupa pojam vremena kaosa, prije ideja“),[355] dok se na njihovom sjecištu ili prekretnici, kakva prolazi kroz obje točke, mogu

---

mijenjao, a ploče su fotografirane tri puta. Vidi: „Online BilderAtlas Mnemosyne“, *The Warburg Institute,* https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne (pristupljeno, 25. travnja, 2021.).

[353] „Na drvenim pločama, približnog formata 150 x 200 cm, obloženih crnom tkaninom, fleksibilno je fiksirao, s mogućnošću nadopune ili zamjene, crno-bijele fotografije povijesno-umjetničke ostavštine od vremena antičke Grčke do razdoblja u kojem se na scenu probija njemačka umjetnost Weimarske republike. Uz fotografije umjetničkih djela kombinirao je fotografije zemljopisnih karti, rukopisom ispisanih bilješki, te sasvim suvremenih novinskih isječaka. Kreirani paneli naknadno su numerirani na način kojim zatvaraju tematske cjeline. Tako kozmološko-genealogijskog karaktera; arheoloških i astronomskih znanosti u arapskom i europskom srednjem vijeku, govore o prirodi umjetnosti quattrocenta, ličnostima poput Vergilija, Dürera, Rubensa i Remmbrandta, te konačne 'transupstitucije svetog i profanog'. Fragmentirana i subjektivno krojena, ova, digresivno inscenirana panorama vremena što predstavlja Warburgovu studiju neposredne percepcije umjetnosti, sustav je umreženih fragmenata u širokom korpusu kulture, sinkronijski i dijakronijski mišljene istovremeno.“ Rečeno riječima H. Reada, „rekolerativni je to i simbolički susret svijeta sa samim sobom“. Cit. prema: N. Lah, „Leta atlas“, u N. Lah, N. Miščević, M. Šuvaković (ur.), *Lik slike / Imaging the Image,* Filozofski fakultet u Rijeci, 2019., 354.

[354] G. Didi-Huberman, „Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War“, *Études photographiques,* br. 27., svibanj 2011., 3., https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3463, (pristupljeno 26. 12. 2020.).

[355] Misli se na Warburgovu formulu „*per monstra ad astra*“, kao na jednostavnu varijaciju Keplerovog gesla „*per aspera ad astra*“, gdje Warburg parafrazira Keplerovo geslo „preko trnja do zvijezda“ kao „Bogovi su postavili čudovište [*das Ungeheuer*] prije ideje“. Vidi: D. Stimilli, „Aby Warburg's *Impresa*“, *Images Re-vues [En ligne],* Hors-série 4, 2013., 5., https://journals.openedition.org/imagesrevues/2883 (pristupljeno 18. 1. 2021.).

pronaći operativne „ploče presijecanja“ posredstvom kojih Warburgov *Mnemozina atlas* nudi ulazak u drugi svijet tumačenja i razumijevanja umjetnosti i kulture. Jedna od točaka presijecanja je naročito izražena, a to je „formula patosa“ kao antropološka sastavnica ljudske psihologije. Takav istraživački pristup, paradigmatski utemeljen na postupcima kolažiranja, odnosno montaže slike i misli, Didi-Huberman smatra nastojanjima razabiranja ili „inventarom pokretanja duše“, a uz Warburgov *Mnemozina atlas*, slične postupke nalazi i kod Waltera Benjamina u *Projektu arkada*[356] te kod Georgesa Bataillea u *Kritičkom rječniku*.[357]

Uzorci prostornog i figuralnog kaosa Warburgovog atlasa za Didi-Hubermana svjedoče psihički kaos koji je i sâm „sastavni dio njegovih povijesnih ili političkih inkarnacija“. Odnosno, „znanje – ponovnim montiranjem – uvijek uključuje razmišljanje o demontaži vremena u tragičnoj povijesti društva“ zaključuje Didi-Huberman.[358]

I njemački filozof Ernst Cassirer (1874. – 1945.) govorio je o Warburgovom razumijevanju oblika pomoću slika kao „konfiguriranju energija“ s obzirom na uspostavu novog

---

[356] *Passagenwerk* ili *Arkade* nedovršena je zbirka tekstova Waltera Benjamina, pisana između 1927. i 1940. Ova je obimna količina tekstova o gradskom životu Pariza u 19. stoljeću naslovljena po pariškim pokrovima od željeza i stakla „arkadama“ što su na francuskom jeziku poznate kao prolazi „*couverts de Paris*“. Nedovršen Benjaminov projekt *Passagenwerk* smatra se jednom od vodećih studija s područja kritike kulture u 20. stoljeću. Rad je ostao nedovršen zbog Benjaminova samoubojstva na francusko-španjolskoj granici 1940. godine. *Projekt arkada* posthumno je uređen i objavljivan na mnogim jezicima u formi zbirke nedovršenih spisa.

[357] Batailleov *Kritički rječnik* (*Dictionnaire critique*), objavljen je u časopisu *Dokumenti* 1929. godine. Kritički rječnik demonstrira jedan od najsnažnijih Batailleovih činova sabotaže akademskog sustava. Sabotaža „crpi“ snagu iz sukoba između (i) „formalne prevare“ koja aludira na upotrebu forme i strukture rječnika kao jednog od najočiglednijih markera ideje o totalnosti, i (ii) efekta izigravanja smisla, onoga što denaturalizira i remeti stabilnost podrazumijevajućeg. Batailleov rječnik nije artikuliran po konvencionalnom abecednom redu, nego oko više različitih tema ili objava, poput riječi „oko“ ili „metamorfoza“. Objave su tu da izigraju svaku povezanost i retoričnost razrade. Rječnik se ispisuje u kontinuiranim pokušajima da ne isključi heterogene elemente koji „prljaju“ i opovrgavaju formalni poredak strukture rječnika u igri smjenjivanja i pogrešaka, u terminima Hegelove dijalektike, između teze i antiteze, u *Aufhebungu*, odnosno, homogenog i heterogenog te transgresira sigurno mjesto istine.“ Preuzeto iz teksta: B. Matejić, „Oktobar: ispitivanje (motiva) postavljanja heterologije“, *Život umjetnosti*, br. 94., 2014., 55.

[358] Didi-Huberman, „Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War“, 3.

antropološkog pristupa u razumijevanju slike, umjetnosti i kulture uopće.[359] Cassirerovi eseji o Warburgu vežu se na njegova istraživanja simboličke prirode ljudskog postojanja, s pretpostavkom da je emocionalni i intelektualni ljudski život konfiguriran i oblikovan putem riječi i slike. Kroz simboličke kulturne sustave jezika, umjetnosti, mita, religije, znanosti i tehnologije ljudski život, smatra Cassirer, ostvaruje svoju vidljivost i stvarnost.
U tom kontekstu i Didi-Huberman govori o Warburgovom novom načinu mišljenja, bilješkama tragedije i ljudske patnje u slikama. Također i o Warburgovoj osobnoj tragediji i psihičkoj patnji te o vremenu između dva svjetska rata, u kojem je *Mnemozina atlas* (1924. – 1929.) nastao (premda zbog Warburgove smrti ostaje nedovršen). Didi-Huberman u Warburgovoj analizi „preživljavanja" ukazuje na pokušaj razumijevanja anakronističkog suživota rata koji obilježavaju strahovit razvoj ratne industrije i razvoj tehnoloških invencija koji je istovremeno isprepletan s regresom i „arhaizmima društvenog ponašanja".[360] Riječ je, dakle, o vremenu jačanja nacizma (Hitlerov *Mein Kampf* objavljen je 1939.) te o periodu u kojem pišu Walter Benjamin i Adorno. Sve se zbiva u kontekstu pripreme svjetskog rata, koja je uključila „usmjeravanje na drevne osjećaje i nove tehnologije", po riječima Karla Krausa.[361] Didi-Huberman posredstvom Warburgove biografije, njegove psihičke bolesti i konteksta povijesne zbilje u kojoj djeluje, uspostavlja drukčije čitanje njegova djela u antropološkom ključu, sve u kontekstu detektiranja „psihomatskog" društvenog stanja i kulture.

U kontekstu supostojanja formalnih i antropoloških vrijednosti u umjetničkim djelima Huberman uvodi formulaciju „specifične nespecifičnosti". Teze iznosi u eseju *Supozicija aure: sada, onda i suvremenost*[362] iz 2005., pozivajući se na kritičku teoriju njemačkog filozofa i teoretičara kulture Waltera Benjamina (1892. – 1940.) i njegove teze o „auratskoj umjetnosti".

---

[359] Vidi: E. Cassirer, *The Warburg Years (1919–1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*, New Haven, London, Yale University Press, 2013.

[360] Didi-Huberman, „Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War", 13.

[361] Ibid., 7.

[362] G. Didi-Huberman, „The Supposition of the Aura: The Now, The Then and Modernity", u Andrew E. Benjamin (ur.), *Walter Benjamin and History*, New York, Continuum, 2005., 3–18.

Pozivajući se na „auratsko“, kod Benjamina, Huberman predlaže transponiranje pojma aure, u sintagmu „supozicija aure“. Cilj je dvojak, s jedne strane time se raskida s metafizičkim konceptom, a s druge se doprinosi sadržajnoj modifikaciji termina koji se ipak i u novom nazivlju evocira. Huberman govori o takozvanom „otkupiteljskom povratku“ s obzirom na umjetničke vrijednosti koje prizivaju duh prošlog i nostalgiju za religijskim temama u umjetnosti. On smatra da je termine potrebno rekontekstualizirati za bolju primjenu unutar novih teorija i usmjeriti ih prema antropološkim tumačenjima u kontekstu rasprave u spiritualnom u umjetnosti.

> Teškoća našeg problema leži u ovome: nasuprot diskursu o specifičnosti koji izriče i izvršava svoje dogmatske smrtne kazne (aura je mrtva, utoliko bolje) i diskursu nespecifičnosti koji izmišlja vječne i nehistorijske entitete (tražimo transcendenciju, tražimo tugu veronike na Newmanovoj slici), u svakom slučaju moramo formulirati nešto poput „specifičnosti nespecifičnosti“. Dopustite mi da objasnim: u svakom umjetničkom djelu moramo tražiti artikulaciju između *formalnih singularnosti* i *antropoloških paradigmi*. Stoga samo artikuliramo dvije naizgled nerazmjerne naredbe: ova dva poretka mogu stajati – naša druga hipoteza – u dinamici *rada*, u procesu stvaranja umjetnosti. Moramo pokušati shvatiti *kako* slikarstvo Newmana supozicionira – implicira, provlači se ispod, nameće u svojoj maniri – pitanje aure. Kako manevrira „supstancom za stvaranje slika“ u namjeri kako bi se nametnuo pogledu, potaknuo želju. *Kako* to postaje „ono čega se naše oči nikada neće nasititi“.[363]

Polazeći tako od zamišljene transpozicije auratskog, Huberman i dalje podrazumijeva auru „kao izvorni fenomen slike“. Dok je aura „nametnuta“ religijskim slikama s obzirom na protokole liturgije i zahtjeve dogme, Didi-Huberman se pita je li u sekularnom društvu „pretpostavljena“ (intencionalizirana, op.a.) u umjetničkim ateljeima. Benjamin je pokrenuo pitanje aure umjetničkog djela, dok je Aby Warburg uveo pojam *Pathosformeln* kojima se dokidaju „suprotnosti između zaboravne sadašnjosti“ i „izgubljene prošlosti.“[364]

Nelagoda koja prožima estetske rasprave (kada se o Maljevičevom *Crnom kvadratu* govori u kontekstu ikonoslikarstva, kada se povezuje Mondriana s teozofijom, Newmana s kabalom, Ada Reinhardta s teologijom itd.) povezana je s činjenicom nerazumijevanja antropološke

[363] Didi-Huberman, *Walter Benjamin and History*, 6–7.

[364] Ibid., 6.

dimenzije u kontekstu umjetnosti 20. stoljeća, smatra Didi-Huberman. U svakom umjetničkom djelu moramo tražiti artikulaciju između formalnih singulara i antropoloških paradigmi. Stoga moramo artikulirati dva naizgled nerazmjerna naloga. Kao što model Vasarija podrazumijeva renesansni „zaborav“ srednjega vijeka, radi repeticije antičkih načela, tako i mi moramo zaboraviti modernizam kako bismo ga mogli obnoviti kroz „ekstatično“ ili „sveto“ podrijetlo umjetnosti, smatra Huberman.
Dakle, istovremeno je potrebno kritizirati modernističko zaboravljanje aure i kritizirati arhaičnu nostalgiju za aurom. Benjamin je odbacio mit i tehnologiju Junga i Marxa, vrativši se „krhkom trenutku buđenja“, „dijalektičkom trenutku“ između onda i sada.[365]

Gotovo svi veliki umjetnici; od Vasilija Kandinskog do Jacksona Pollocka, od Kazimira Maljeviča do Ada Reinhardta, od Pieta Mondriana do Barnetta Newmana, od Marcela Duchampa do Alberta Giacomettija, prebrzo su iziritirali ili razveselili svoje tumače upotrebom pojmova „spiritualnosti“ i/ili „izvorne umjetnosti“, ortodoksne teologije, teozofije, čak i alkemije. Većina povjesničara spontano zaboravlja da filozofske, religiozne ili ideološke tvrdnje umjetnika ni na koji način ne predstavljaju interpretativni ključ njihova stvaralaštva u cjelini, već zahtijevaju odvojeno i zajedničko tumačenje istovremeno, što je dijalektički artikulirano tumačenjem estetske interpretacije kao takve. Bez obzira jesu li „materijalisti“ ili „idealisti“, „avangardni“ ili „nostalgični“ umjetnici, svoja djela stvaraju prema zahtjevu plastične stvarnosti, formalnih aspekata rada, koji mora biti protumačen.[366]

V.3. Spiritualni aspekti estetike Waltera Benjamina

3.1. Cjelovitost „metafizičke forme“

Njemački filozof i teoretičar kulture Walter Benjamin (1892. – 1940.) u svom se habilitacijskom radu *Podrijetlo njemačke žalobne igre* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), iz 1925. godine (prvi put objavljenom 1927.), zalaže za alinearno tumačenje umjetnosti. Vrijeme, dakle, shvaća u kontekstu prožimanja prošlog (temporalnog) i sadašnjeg (postojanja

[365] Ibid., 8

[366] Ibid., 9

u svijetu). Benjaminov povijesni materijalizam, treba naglasiti, razlikuje se od Marxovog, upravo po odmaku od linearnosti i progresivistički shvaćenog tijeka vremena. Vrijeme shvaća u kontekstu integralnog prožimanja prošlog i sadašnjeg, odnosno, kao povijesno i sadašnje vrijeme „ovdje i sada“ (*Jetztzeit*).[367]

Usmjeren na umjetničke procedure i strategije u istraživanju, kakve su se primjenjivale u različitim povijesno-političkim konstelacijama, Benjamin među ostalim redefinira vokabular povijesnog materijalizma uvođenjem niza neodredivih sintagmi poput „spektralne analize“ ili „mesijanske sile“ u povijesti i umjetnosti. Kako navodi:

> Povijesni materijalist koji istražuje strukturu povijesti, izvodi, na svoj način svojevrsne spektralne analize. Kao što fizičar određuje prisutnost ultraljubičastog svjetla u sunčevom spektru, tako i povijesni materijalist utvrđuje prisutnost mesijanske sile u povijesti. Svatko tko želi shvatiti značenje situacije „iskupljenog čovječanstva“ *[erlöste Menschheit]*, uvjeta koji su potrebni za njezin razvoj i vremena kad bi mogla nastupiti, postavlja pitanja na koja nema odgovora. Isto tako, mogao bi pokušati utvrditi boju ultraljubičastih zraka.[368]

Benjamina ovdje ne zanimaju „normativi i tendencije“ njemačke barokne književnosti, njezina kritika i estetika, već je književni korpus kojim se bavi platforma za analizu „metafizičke forme,“ shvaćene „konkretno i u svoj svojoj punini“ i usmjerene na budućnost („iskupljenog čovječanstva“).[369] Ideja „metafizičke forme“ u tom je smislu temeljena na cjelovitosti koju filozof suprotstavlja „spiritualnim kontradikcijama“ fragmentacije dijelova iz cjeline vremena u kojem živi i djeluje. Radi se o rasvjetljivanju krize kakvu bi (ili tada već je) izazvalo cijepanje

---

[367] Radi se o periodu Benjaminovog prihvaćanja marksističke teorije sredinom dvadesetih (vidi: Vidi: G. Steiner, „Introduction“, u W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* 1963., London /New York, Verso, 1998., 48.; ali i o distinkciji povijesnog materijalizma Waltera Benjamina i Karla Marksa o čemu vidi: **S.** Khatib, „Where the Past Was, There History Shall Be / Benjamin, Marx, and the 'Tradition of the Oppressed'“, *Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research* [*online*], Special Issue I, 2017., https://journals.openedition.org/am/789, (pristupljeno 27. 12. 2020.).

[368] W. Benjamin, „Paralipomena to 'On the Concept of History'“, u Howard Eiland and Michael W. Jennings (ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938–1940,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003., 402.

[369] W. Benjamin, „Epistemo-Critical Prologue“, *The Origin of German Tragic Drama,* 1928., London /New York, Verso, 1998., 48.

stvarnosti od cjelovitog spiritualnog, duhovnog ili metafizičkog iskustva (povijesti, kulture i sadašnjosti).

Pojašnjavajući svoju metodu, sâm Benjamin ističe kako eksperimentalna metodologija koju razvija u ovom djelu ne sadrži primarno didaktički mehanizam, već „određene ezoterične kvalitete“ koje je „nemoguće odbaciti, zaboraviti, negirati.“[370] Takav metodološki pristup, s druge strane, implicira metafizičnost estetike kakvom se bavi, na način da takozvana „metafizička forma“ djela proizlazi iz cjeline formalnih, semantičkih i psiholoških aspekata iskustva (života i umjetnosti), neodvojivo i istovremeno. Benjaminov jezik, među ostalim u *Podrijetlu njemačke žalobne igre,* utemeljen je i dijelom preuzet upravo iz mističnog sustava Kabale, zbog čega su mnogi teoretičari takav metodološki pristup i stil pisanja, smatrali anakronim i arhaičnim.[371]

3.2. Temporalna odrednica simbola

Pozivajući se na stavove filologa i mitografa Georga Friedricha Creuzera i Johanna Josepha von Görresa, Benjamin tumači razliku simbola i alegorije. Ukazuje kako je „mjera vremena za iskustvo simbola“ upravo „mistični trenutak“ i to onaj u kojem simbol „poprima svoje skriveno značenje“[372]. Mistični trenutak u kontekstu osvještavanja iskustva simbola odnosi se na subjekt koji djelo promatra. Za razliku od simbola, alegorija nije oslobođena dijalektičkog, ali je svojim retoričkim efektom i atmosferom „uronjena“ u „kontemplativnu smirenost“. Retorički efekt alegorije ne postiže se materijalnim, već transcendentalnim svojstvima objekta. Različitost postupaka simbolizacije, nasuprot alegoriji u klasicizmu ili melankoliji u romantizmu, očituje se u unutarnjoj dinamici slike. Odnosno, u retorici slike gdje se određuje njihova temporalna

[370] Ibid., 27–28.

[371] O recepciji Benjaminovog metodološkog pristupa vidi: J. McBride, „Marooned in the Realm of the Profane: Walter Benjamin's Synthesis of Kabbalah and Communism“, *Academy of Religion,* Vol. 57., br. 2, Oxford University Press, 1989., 241–266.

[372] W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* 165.

različitost, artikulirana strategijom prikazivanja. Witgensteinovim rječnikom rečeno, govori se o operacijama koje karakteriziraju razliku među formama.[373]

Benjamin ovu tezu izvodi na jednoj studiji slučaja, devetoj u zbirci eseja *Teze o filozofiji povijesti* (izvorno: *Über den Begriff der Geschichte* iz 1940. godine), prispodobljujući jednu sretno odabranu „artikulaciju forme". Na tom mjestu filozof piše o slici Paula Kleea *Angelus Novus* (iz 1920.), potaknut pjesmom prijatelja, filozofa Kabale Gershoma Scholema, „*Gruss vom Angelus*"[374] (*Pozdrav od Angelusa*). Pjesma je napisana povodom Benjaminova 29. rođendana (15. 7. 1921.), kao svojevrsna referenca na Kleeov crtež, koji se tada nalazio na zidu Benjaminove sobe.[375] Benjamin o slici u „Tezama o filozofiji povijesti" bilježi:

> Postoji Kleeova slika koja se zove *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda kao da se namjerava udaljiti od nečega u što je zagledan. Njegove su oči razrogačene, njegova usta otvorena, njegova krila raširena. Tako treba izgledati anđeo povijesti. Lice je okrenuto prošlosti. Tamo gdje se lanac događaja pojavljuje pred nama, on vidi jednu jedinu katastrofu, koja neprestano gomila olupine na olupine i baca mu ih pred noge. Anđeo bi htio još ostati, probuditi mrtve i razbijeno učiniti cijelim. No iz raja dopire oluja i uhvatila se o njegova krila; tako jako da ih anđeo više ne može sklopiti. Ta ga oluja nezadrživo tjera u budućnost kojoj je okrenuo leđa, dok hrpa ruševina pred njim raste do nebesa. Ono što nazivamo napretkom *ta* je oluja.[376]

---

[373] L Witgeinstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 115.

[374] Pjesma Gershoma Scholema Walteru Benjaminu glasi:

Moja su krila spremna za let,
želio bih se okrenuti.
Kad bih tu ostao vječno živjeti,
još bih malo sreće imao.

Pjesma preuzeta iz: W. Benjamin, „On the Concept of History", u Howard Eiland and Michael W. Jennings (ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938. – 1940.*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003., 399. , (*prev. N. E.).*

[375] Vidi: W. Benjamin, „Paralipomena to 'On the Concept of History'", u Howard Eiland and Michael W. Jennings (ur.), *Selected Writings, Volume 4*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003., 399.

[376] Teza IX o filozofiji povijesti, preuzeto iz: W. Benjamin, „On the Concept of History", 392., (*prev. N. E..).*

Normiranje simbolom za Benjamina bi osiromašilo govor umjetnosti o spiritualnom, s obzirom na bogatstvo vizualnih mogućnosti u kontekstu duhovnog područja ljudskog djelovanja, ili, drugim riječima:

> Baš kao što se etabliralo na svim poljima duhovnog djelovanja, od najšireg do najužeg, od teologije, proučavanja prirode i morala do heraldike, rijetke poezije i jezika ljubavi, tako je i zaliha njegovih vizualnih rekvizita neograničena. Sa svakom idejom trenutak ekspresije poklapa se s pravom erupcijom slika, što daje kaotičnu masu metafora.[377]

Benjaminova reinterpretacija zatvorenog simbola, koji izlazi iz ritualne funkcije arhaičnog u otvoreni, temporalni sustav njegovih različitih povijesnih izvođenja i recepcija, sukladna je ideji autonomije umjetničkog djela u modernoj, napose avangardnoj umjetnosti dvadesetog stoljeća. U kontekstu spiritualnog, poništit će se postupci simboličkog prikaza uspostavljanjem koncentracije na „neograničeno polje“ vizualnih znakova. Taj je postupak u umjetnosti dvadesetog stoljeća otvorio snažan potencijal za rad na području proširivanja formalno-estetskog, izvedbenog, konceptualnog, semiotičkog i medijskog izričaja u odnosu na formalno, intuitivno, tjelesno, čulno, intelektualno, spacijalno, odnosno intrinzično i ekstrinzično iskustvo u bavljenju nekima od ideja različitih heterodoksnih sustava. U tom kontekstu možemo uzeti za primjer Mondrianovo neoplasticističko određenje po kojem je „neoplasticizam čista teozofska umjetnost“. Riječ je o apstraktno geometrijskoj slici horizontala i vertikala uz uporabu primarnih boja. Formalna geometrijska apstraktna elementarnost, premda generirana iz teozofsko teološke doktrine i intencionalno ugrađuje osnovne postulate teozofskog učenja o funkcioniranju energetskih silnica horizontala i vertikala (zemlje i neba), ipak ne funkcionira kao njezin zastupnik. Odnosno, u kontekstu umjetnosti riječ je o konceptualizaciji univerzalnog, pri čemu je univerzalno samo izvedeno iz teozofskog sustava. Mondrianova tendencija korištenja neoplasticističke slike u kontekstu umjetnosti, ali i u kontekstu „nove ikonografije“, izvan je uvriježenog sustava simbolizacije u teozofiji, zbog čega je naišla na rezignirano odbijanje nizozemskog teozofskog društva pa i samog Rudolfa Steinera, utemeljitelja antropozofije. Ono što je predstavnike „škole“ odbilo, upravo je temporalni karakter simbolizacije i njegova otvorenost. Riječ je o novom znaku koji se oslobađa „alegorije

[377] W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* 172–173., (*prev. N.E.*).

beskonačnog“, kako je kršćansku sakralnu umjetnost u kontekstu romantičnog idealizma tumačio njemački filozof Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, ili o pak o znaku koji doprinosi „zalihama“ vizualnih potrebnosti u korist ekspresije ideja, kako bi rekao Benjamin.

3.3. Ritualna funkcija umjetnosti

Među terminima poput alegorije, melankolije, sublimnog, kakve u svom djelu reafirmira, oslobađajući ih doktrinarnih pretenzija kulture nad njima, Benjamin u teoriju uvodi sintagmu „aure umjetničkog djela“ što je od vitalnog značaja u primjeni na rekonstrukciju ideje ritualnog u umjetnosti. Sintagma se razvija u već spomenutom eseju *Umjetnost u razdoblju tehničke produkcije* (izvorno: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* iz 1935. godine), koji se do danas smatra jednim od najznačajnijih djela moderne povijesno-kritičke estetike.

Pojam aure u kontekstu teorija umjetnosti, među ostalim, posuđen je iz mističnog vokabulara, a u teoriju ga Benjamin uvodi kako bi istaknuo svojstva originalnog (izvornog) umjetničkog djela u odnosu na njegove reprodukcije, sve u posljedičnom ozračju tehnološke reproduktivnosti tijekom 20. stoljeća i promijenjenog estetskog iskustva u kulturi umnažanja. Pojam „aure djela“ definira njegovo utemeljenje u „ovdje i sada“ ritualne funkcije stvaranja umjetnosti, potvrđujući njezinu autentičnost.

U razdoblju kada Benjamin piše taj esej, pojam aure bio je u širokoj upotrebi u okviru zapadnog spekulativnog mističnog učenja teozofije. Primjerice, Rudolph Steiner, teozof i osnivač antropozofije, poglavlje svoje knjige *Teozofija – Uvod u nadosjetilnu spoznaju svijeta i određenje čovjeka* iz 1910. godine naslovljava *Misaone forme i ljudska aura* gdje piše o nedostatnosti ljudskih vanjskih osjetila za spoznaje izvan fizičkog svijeta i o potrebi razvijanja unutarnjeg osjetila za stvaranje sposobnosti viđenja nematerijalnih manifestacija „misaonih formi“ i „ljudske aure“. Za Steinera je aura nadosjetilna pojava koju objašnjava u analogiji s kolorističkim efektom iz fizičkog svijeta.[378] Odnosno, Steiner aurom čovjeka naziva „efekte

[378] Vidi: S. Ringbom, „Art in the 'Epoch of the Great Spiritual'“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 29., 1966., 397.

boja“, koje vide samo oni razvijenog „spiritualnog oka“, a koji svjetlosno „zrače oko fizičkog čovjeka“, njegovog tijela i „obavijaju ga poput oblaka u obliku jajeta“.[379]

Pojam aure shvaćen kao svjetlosno-energetsko zračenje široko je primjenjivan u tumačenjima Helene Petrovne Blavatsky, osnivačice teozofskog pokreta, posebice u određenjima utjecaja „transcendentalnih“ i „kozmičko-energetskih“ upliva na čovjeka. Auru Blavatsky determinira kao „blistavu emanaciju iz živih i neživih predmeta“, odnosno kao „vibraciju životne sile“.[380] Auru kao eterični omotač koji obavija ljudsko tijelo i koncentrično emanira vibracije čovjeka, tumačili su osnivači teozofije i antropozofije Blavatsky i Steiner, što se podudara i sa značenjem pojma u Hrvatskoj enciklopediji, gdje se aura definira kao „obojeni pojas energetskog zračenja oko tijela“.[381]

Etimološki, pojam aura potječe iz grčke riječi *αὔρα*, što znači dah (zrak, vjetar). U *Hrvatskoj enciklopediji* pojam se u primjeni veže uz područja medicine i okultizma. U medicini kao „neobično senzorno ili psihičko stanje koje prethodi epileptičkom napadaju,“ a u „okultizmu, teozofskome, antropozofskom i parapsihološkom nauku“ pojam se definira kao:

> Posebna vrsta doživljaja u kojem osoba „posvećena“ u tajnu aure navodno može vidjeti obojeni pojas energetskog zračenja oko tijela, posebice iznad glave, pri čemu boja svjetla ovisi o raspoloženju, zdravstvenom stanju, duševnim stanjima i čovjekovoj duhovno-duševnoj i ćudorednoj zrelosti. Teozofija i antropozofija razlikuju „vitalnu“ (etersku) auru, koja je aura tijela, „astralnu“ (duševnu) i „mentalnu“ auru, koja je podređena razumu.[382]

Pojam se u prenesenom značenju odnosi na „ozračje“.[383]

---

[379] R. Steiner, *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Chicago, New York, Rand, McNally & company, 1910., 181.

[380] H. P. Blavatsky, *Collected Writings 1889-1890.*, vol. XII, Wheaton, Illinois, Theosophical Publishing House, 1982., 210.

[381] „Aura“, *Enciklopedija.hr*, https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4641, (pristupljeno 16. 12. 2020.).

[382] Ibid.

[383] Ibid.

Merriam-Websterov rječnik auru, među ostalim, tumači kao „prepoznatljivu atmosferu koja okružuje dani izvor“, kao „svjetlosno zračenje“ i konačno, u podudarnosti s teozofskim određenjem, kao „energetsko polje za koje se smatra da proizlazi iz živog bića“.[384] Bratoljub Klaić pak u *Rječniku stranih riječi* auru veže uz pojmove *aura popularis,* naklonost naroda i *aura vitalis,* odnosno životnu silu. Pojam aureole (lat. *aureolis*, zlatan) Klaić pak determinira:

> 1.) nimbus, oreol, zlatan sjaj ili krug oko glave (ili cijelog lika) na slikama i kipovima svetaca; kod naših starijih pisaca (npr. Kranjčević): svetokrug, zlatokrug, isp. gloriola; 2. prenes. slava, poštovanje koje nekoga okružuje; 3. krug oko mjeseca i, rjeđe, sunca koji nastaje zbog lomljenja zraka svjetla kroz sloj oblaka ili magle.[385]

Odnosno, pojam aure u tradiciji zapadne umjetnosti veže se uz pojam aureole, a u *Hrvatskoj enciklopediji* pojmovi aure i aureole označeni su kao sinonimi.[386]

S obzirom na teozofsko razlikovanje „vitalne“ („eterične“) aure tijela i „astralne“ („mentalne“) aure, govorimo o teozofskoj distinkciji pojma aure. Utoliko se teozofski pojam „astralna aura“ može povezati s prikazima svetokruga oko glave ili aureole u sakralnoj umjetnosti zapadnog kršćanstva. Teozofska se „eterična aura“, manifestirana oko cijelog tijela, može vezati uz srednjevjekovne prikaze bademastog oblika koji uobličava likove Krista i Bogorodice, odnosno mandorle ili „aureole posebnog tipa“ u zapadnoj ikonografiji.[387] Stoga se u literaturi mandorla ponegdje naziva kršćanska aura.

Sve ovdje navedeno, kako u teozofskoj, tako i u tradiciji ikonografije zapadnog kršćanstva, ukazuje na mistično-religijski izvor upotrebe pojma. Na duhovnu tradiciju nadovezuje se i sâm Benjamin kada kaže kako u „doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura“.[388] Razaranje aure on najuže povezuje uz masovnu proizvodnju i kretanje masa, a

---

[384] „Aura“, *Merriam-Webster*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/aura, (pristupljeno 16. 12. 2020.).

[385] „Aureola“, u B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 120.

[386] „Aureola“, *Enciklopedija.hr*, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4652, (pristupljeno 16. 12. 2020.).

[387] Ibid.

[388] W. Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 1936., *Život umjetnosti*, br. 6., 1968., 23.

tumačenje izvodi iz medija fotografije i filma, gdje se postupcima tehničkog reproduciranja djelo izdvaja iz konteksta tradicije, a uranja u fokus društvenog i masovnog.[389]

Benjamin detektira zavisnost „osjetilnog opažaja“ i kulturne paradigme, pri čemu se promjenom kulturne paradigme mijenja i osjetilno opažanje. Opažaj je time shvaćen dvojako: kao prirodno uvjetovan i historijski utemeljen u paradigmi vremena.[390] Za razliku od teoretičara bečke škole Riegla i Wickhoffa, koji zastupaju stav da su formalna obilježja svojstvena opažaju, Benjamin smatra da su „društveni prevrati“ rezultat promjene opažaja u promijenjenim okolnostima „društvenih uvjeta“ čime je omogućena promjena u recepciji i razumijevanju umjetnosti. Pojam aure djela on veže uz „prostorno-vremensku odliku opažanja“.[391]

Za Benjamina je „jedinstvenost umjetničkog djela identična s njegovom ukorijenjenošću u kontekst tradicije“.[392] Stoga autentičnost djela veže uz utemeljenje umjetničkog djela u ritualu, s obzirom da su umjetnička djela, još od onih najstarijih, nastala u službi rituala, prvo magijskog (kulta), a potom religijskog:

> Prvobitni način urastanja umjetničkog djela u kontekst tradicije našao je izraz u kultu. Najstarija umjetnička djela, kao što znamo, nastala su u službi rituala, najprije magijskog, potom religijskog. Od odlučnog je značenja što se taj oblik postojanja aure umjetničkog djela nikad potpuno ne razrješava od njegove ritualne funkcije. Drugim riječima: jedinstvena vrijednost *autentičnog* umjetničkog djela utemeljena je u ritualu u kojem je posjedovala svoju izvornu i prvu upotrebnu vrijednost.[393]

---

[389] Pojavu uočava u historijskim filmovima, pa i u objavi Abela Gancea koju tumači kao „poziv na temeljnu likvidaciju“ (1927.): „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven pravit će filmove… sve legende, sve mitologije, svi mitovi, svi začetnici religija, jest, sve religije… čekaju svoje uskrsnuće u filmu, a heroji navaljuju na vrata.“
Vidi: Abel Gance, *Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique)*, II, Pariz, 1927., 10–101., cit. prema Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 23.

[390] „Vrijeme seobe naroda, kada su nastale kasnorimska umjetnička industrija i Bečka geneza, nije imalo samo drukčiju umjetnost nego doba antike, već i drukčije opažanje.“ Cit. prema: Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 23.

[391] Ibid., 30.

[392] U vrijeme antičke Grčke kontekst tradicije u umjetnosti odnosi se na kontekst kulta, za razliku od religijskog u sakralnoj umjetnosti kršćanstva, iako je riječ o istom „osjećaju neponovljivosti“, odnosno aure.

[393] Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 24.

Utemeljenje umjetničkog djela u ritualu, kada govorimo o „auri djela“, jedna je od ključnih teza koja se primjenjuje u postuliranju (meta)spiritualne umjetnosti. Kada je riječ o prostorno-vremenskoj determiniranosti, kao i funkciji umjetničkog djela, izražen je stav o „nedosežnom“ kao glavnom obilježju kultne slike i svih umjetničkih djela čija je funkcija „utemeljena u ritualu“. Ta djela, smatra Benjamin, ostaju „‚daleka’, ma koliko bila blizu“ jer blizina koja je sugerirana materijom djela ne „otklanja daljinu“.

3.4. Modernističko odbacivanja aure i rituala

U recepciji umjetničkih djela Benjamin ističe razliku njihovih dviju funkcija, iz čega proizlaze i dvije sasvim različite razine njegova smisla i značenja. Riječ je o kulturnoj i izložbenoj funkciji. Dok je ranija utemeljenost umjetničkog predmeta u kultu i ritualu podrazumijevala kultnu funkciju i status umjetničkog predmeta, izložbena funkcija ne zasniva se na ritualnom, već prikazivačkom aspektu. Umjetničko djelo nastalo u kulturnom, ritualnom kontekstu tek je u novom vijeku dobilo status izlagačkog predmeta, nakon čega izložbena funkcija postupno mijenja raniju utemeljenost predmeta u kultu.

Funkcija umjetničkog djela, utemeljena u kultu ili izložbenoj recepciji, za Benjamina je ključna spoznajna razlika koja diferencira uvjete nastanka djela, odnosno društveno-povijesne okolnosti koje determiniraju funkciju djela.

Umjetnička proizvodnja započela je predmetima koji su nastali u službi kulta, stoga je za njih bilo „važnije da postoje nego da se mogu vidjeti“.[394] Tek se „emancipacijom“ umjetničkih zadataka „iz krila rituala“ otvara mogućnost ostvarivanja izlagačke funkcije umjetničkog djela, koja se osnažuje društveno uvjetovanim postupcima njihove tehničke reprodukcije. Utoliko se funkcija umjetničkog djela nameće ključnom u spoznaji društvene uvjetovanosti njegovog

[394] Govori se o težnji skrivanja umjetničkog djela u kontekstu djela nastalih u službi kulta. Što je razvidno u prapovijesnoj, pećinskoj umjetnosti, smještaju božanskih statua na mjesta pristupačna samo odabranima, u celi dok su skulpture na srednjevjekovnim katedralama nedostupne pogledu promatrača, a neka djela poput ikona namijenjenih procesionalnom obilježavanju kulta ostaju pokrivena gotovo čitave godine.

nastanka i ključnom za razumijevanje društveno-povijesnih okolnosti koji funkciju djela determiniraju. Benjamin o tome bilježi:

> Kao što je umjetničko djelo apsolutnim naglašavanjem kultne vrijednosti u prethistoriji bilo u prvom redu instrument magije, a kao umjetničko djelo steklo priznanje tek kasnije, tako umjetničko djelo danas apsolutnim naglašavanjem izložbene vrijednosti postaje tvorevina posve novih funkcija, među kojima se ističe umjetnička, koje smo mi danas svjesni, kao ona koja će se jednom kasnije činiti sporednom.[395]

Utemeljenost umjetničkog djela u ritualu Benjamin smatra značajkom koja manifestira društveno-povijesne okolnosti nastanka djela.[396] Društveni uvjeti tehničkog reproduciranja razriješili su umjetnost njezinog mitskog utemeljenja pri čemu je umjetnost odstupila iz „carstva lijepog privida“ u kojem je do tada obitavala. Uloga tehnologije reproduciranja, tehničkog aparata, poput kamere u filmu unosi u medij filma sasvim nove mogućnosti sagledavanja detalja u kojima se otvara prostor nesvjesnog. Utoliko kamera otkriva „optičko-nesvjesno“[397] jednako kao što je psihoanaliza otkrila „nagonsko-nesvjesno“.

Intencionalno odbacivanje aure umjetničkog djela, a time i utemeljenja umjetničkog djela u mitu, Benjamin uočava počevši od umjetnosti dadaizma. Umjetnici dadaizma svjesno su odbacivali tradicionalnu funkciju umjetničkog djela i njezino utemeljenje u ritualu, stoga Benjamin dadaističko intencionalno odbacivanje aure tumači kao „iskaz socijalnog stava“ dadaista.[398] Otuda namjera „obeščašćenja“ materijala, upotrebe *ready-madea,* sve da bi se „onesposobila“ kontemplativna funkcija djela. S druge strane, dadaističko odbijanje komodifikacije u umjetnosti označilo je odmak od ritualne, koliko i izlagačke recepcije umjetničkog djela.

Naime, dadaistički svjetonazor i dokidanja ideje o završenom umjetničkom djelu, priznavanje umjetničkog statusa svim procesualnim, efemernim, trošnim predmetima, predstavljalo je

---

[395] Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 24.

[396] Ispražnjene sadržaje, poput opustošenih ulica Pariza u fotografijama Atgeta, predlaže čitati ne u kontekstu kontemplativnih karakteristika već u kontekstu „skrivenog političkog značenja“.

[397] Pojam „optičko-nesvjesno“ prvi put upotrebljava u djelu *Mala povijest fotografije,* iz 1931.

[398] Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 28.

raskid sa sakralnom, kontemplativnom i čulnom funkcijom umjetničkog djela, ujedno i zaokret prema participaciji umjetnika u političkoj dimenziji društvenog djelovanja.

U tom smislu političke participacije umjetnosti razvija se Benjaminova teza o razlici političke zloupotrebe umjetnosti od romantizma (do fašizma)[399] u odnosu na kritičku oštricu umjetnika prema politici. Smatra kako je filozofija umjetnosti postala „subjektom tiranije uzurpatora" koji na vlast dolazi s pojavom romantizma. Time ujedno ukazuje na suodnos „estetike s politikom".[400] U eseju *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, Benjamin naglašava potrebu napuštanja terminologije koja uključuje: „stvaralaštvo, genijalnost, vječnu vrijednost i tajnu"[401] jer njihova „pretjerana primjena" može dovesti do „prerade činjeničnog materijala u fašistički smisao". Tijekom deset godina, na prijelazu dvadesetih u tridesete godine 20. stoljeća, Benjaminov je teorijski interes bio usmjeren na „sakralni kontekst" literature njemačkog romantizma, kao i na zlouporabu estetike u političke svrhe. Njemački filozof, sociolog i muzikolog Theodor Adorno (1903. – 1969.) bio je idejno blizak Benjaminu u razradi radikalnog koncepta kritike društva kasnog kapitalizma. Sukladno Benjaminu i on detektira „elemente magije u buržujskoj umjetnosti", posebice u korelaciji s filozofijom idealizma. On je kontekst spiritualnosti povezao s radikalno desničarskom i reakcionarnom politikom, uspostavljajući suodnos mističnih sustava i desničarskih političkih pokreta 20. stoljeća. U eseju *Deset teza protiv okultizma*[402] Adorno bilježi da je „moć okultizma, kao i fašizma, povezana s

[399] Kada govori o simbolizmu, posebice u djelima njemačkog romantizma, ukazuje na paradoks tumačenja simbolizacijske razine djela u filozofiji toga doba, manifestacijom shvaćanja apsoluta/ideje s obzirom na njegovo simbolično predočavanje. Potonja teza od posebnog je značaja za razumijevanje političkog konteksta romantizma koji razmatra posredstvom pojma apsoluta.

[400] Ž. Paić, „Walter Benjamin: Slike raspada, montaža snova", *Zeničke sveske – Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, br. 26, 2017., 42.

[401] Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", 22.

[402] Izvorno u *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, 1951.; prijevod na engleski jezik: *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, prev. E. F. N. Jephcott, New Left Books, 1974.: korišteno: *Telos: Critical Theory of the Contemporary*. Cit. prema: T. W. Adorno, „Theses against Occultism", *The Stars down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, London – New York, Routledge, 1994., 128–134.

misaonim obrascima sličnim antisemitizmu.“ I nadalje, o mitološkom i „okultnom“ govori se kao o „simptomima regresije svijesti“.

Suvremeni hrvatski teoretičar umjetnosti i kulturnih politika Žarko Paić (r. 1958.) odnos „estetike i politike“ u Benjaminovu djelu smatra temeljnim za razumijevanje razloga političkih i ideoloških manipulacija umjetnosti.[403] Zloupotreba estetike mitološkog, mističnog i umjetničkog u političke svrhe dešava se prema Benjaminu sa svrhom „održavanja postojećih posjedovnih odnosa otvorenim nasiljem“.[404]
Zahtjev mase bio je u tom smislu ključni čimbenik koji prema Benjaminu doprinosi promjeni statusa umjetničkog djela, pri čemu se očituje u kvantiteti koja ustupa mjesto kvaliteti. Promjenama percepcije i statusa, recepcija djela dolazi u „stanje rastresenosti“ zbog arbitrarnog statusa ocjenjivača (publike) koji, po Benjaminu, postaje „ispitivač, ali rastreseni“.[405] Upravo u tom kontekstu Benjamin govori i o problemu političke manipulacije i dominacije nad umjetničkim. Posljedično toj spoznaji, on u teoriju uvodi pojmove „estetizacija politike“ nasuprot intencionalnom, kritičkom, svjesnom činu „politizacije umjetnosti“. „Estetizacija političkog“ manipulativna je retorika politike kojom se u povijesti u cilju „podjarmljivanja masa“ nametnula „nasilnost aparature koja mu služi za stvaranje kulturnih vrijednosti“, sve u namjeri „estetizacije rata“. U fašizmu ekletantan primjer nalazimo u političkoj zlouporabi simbola svastike koja je bila jedan od najstarijih i najraširenijih simbola sreće i prosperiteta, prisutan u mitološkim prikazima umjetnosti Mezopotamije, Skandinavije, Mongolije, civilizacije Maya, Navaho Indijanaca, kasnije i u kontekstu ranokršćanske i bizantske umjetnosti (*crux gammata*), u Indiji simbol hinduizma, budizma, jinizma.[406]

---

[403] Paić, „Walter Benjamin: Slike raspada, montaža snova“, 42.

[404] Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, 30.

[405] Benjamin, 29.

[406] Prema rječniku simbola, simbol svastike kao temeljni simbol prihvaćen je među civilizacijama koje su se prostirale od dalekoistočne Azije, srednje Amerike, u Mongolije, Indije i sjeverne Evrope. Svastika upućuje na kružno gibanje, vrtnju oko nepomičnog središta kao simbola univerzalnih ciklusa, odnosno „djelovanja principa na pojavnosti“. S obzirom na pojavu u katakombama smatra se Kristovim znamenjem, upotrebljava se u ikonografiji hinduizma, u tradicionalnoj Kini označava sveukupnost bića i pojavnoga i obilježava brojem deset tisuća, a povezuje se sa znamenom Bude jer prikazuje *Kotač zakona* (*Dharmačakra*). Vidi: „Svastika“, u J. Chevalier, A Gheerbrant (ur.), *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb,

Zaključno, sintagma „estetizacija politike“ pripada korpusu mitsko religijskih, ekstrinzičnih, ritualnih aspekta stvaranja umjetničkog djela, dok se „politizacija umjetnosti“ događa kao transpozicija prema intrinzičnom, autonomnom, intencionalnom, kritičkom u modernoj transformaciji kulturne u autonomnu funkciju umjetnosti.

3.5. Postmoderna meta-auratska neo-ritualnost metaspiritualne umjetnosti

Odmak od ritualne (preciznije rečeno, kulturno obredne) funkcije umjetničkog djela, označio je i promjenu njegova umjetničkog statusa. Riječ je o uspostavljenoj autonomiji umjetnosti u razdoblju modernizma i orijentaciji prema unutarnjoj, autorskoj, intrinzičnoj pobudi stvaranja. Emancipacijom od „vanjskih“ zahtjeva kulture, omogućena je promjena višestoljetne funkcije umjetnosti, pri čemu dolazi do reorganizacije sustava umjetnosti i njezine recepcije.

No, za razliku od takvog modernističkog obrata o kojem je pisao Benjamin, suvremena, metaspiritualna umjetnost ne teži nužno izlagačkoj funkciji djela niti ima predznak kulturne funkcije (ne zastupa kulturnu paradigmu). Njezin imperativ nije izložbena recepcija ni institucionalizacija. Dapače, u kritičkoj recepciji i tumačenjima metaspiritualna umjetnost izmiče svim determinantama definicije i institucionalizacija, opirući se u prvom redu bilo kakvim zahtjevima masa. O tome svjedoče sva umjetnička djela koja se mogu povezati pojmom (meta)spiritualnog. Osnovna intencija (meta)spiritualne umjetnosti nije komunikacija s masovnom kulturom i medijima ni ideja masovne proizvodnje i popularizacije. Ona ne komunicira jezikom populističke kulture niti se obraća širokim masama. Okrenuta je intrinzičnim postupcima i usmjerena na čin stvaranja, asketsku poziciju umjetnika i nasuprotna je populizmu. Baveći se skrivenim i nevidljvim u predočenome, izvornost jezika temelji u obnovi rituala, ali ne mitsko-religijskog, već kontemplativno obrednog koje ćemo na tragu Benjaminovih ideja u daljnjem radu iščitati kao oblik meta-auratskog rituala. Tako se na primjer, auratska razina umjetnosti Marine Abramović transponira u institucionaliziranom „svijetu spektakla“ na način da se „aura“ osamostaljuje podizanjem na transcendentni nivo

---

Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983., 661.; „Swastika“, *Encyclopaedia Britannica,* https://www.britannica.com/topic/swastika, (pristupljeno 14. 12. 2020.).

samog medija izvođenja (ritualnih funkcija tijela). Za razliku od „aure“ koja je imanentna umjetničkom djelu, u performansima Abramovićeve „aura“ (tijela) djela postaje umjetnički medij (*The Artist is Present*, 2010.). Jer, umjetničko djelo stvara umjetnik, ono je emanacija umjetnikove karizme, energije, iskustva i umjetnosti same, a kako suština umjetničkog djela nije vidljiva okom i, premda utječe na promatrača, uvlačeći ga u djelo sudjelovanjem, u spomenutom performansu radi se upravo o katarzičnom svjedočenju publike auri djela.

Važenje meta-auratskog temeljit ćemo u davanju prednosti nastajanju i postojanju djela, više nego li u dimenziji njihove vidljivosti/predočenosti. Drugim riječima, meta-auratskim djelima pripisat ćemo izvornost neo-ritualnog karaktera, gdje se ono arhaično, obredno ponavljanje mitsko-religijske funkcije rituala transponira u intrinzični oblik kontemplativnog obreda repetitivne radnje u postupku izbora i obrade materijala u procesu proizvođenja umjetnine (kao kod Mirka Zrinšćaka u kasnijem izvođenju studije slučaja) ili u postupku permanentnog, ritualnog i repetitivnog označavanja istim koje se pojavljuje kao trag i znak fokusne točke kontemplacije (kao kod Borisa Demura u kasnijem izvođenju studije slučaja).

V.4. Spiritualni karakter estetike cjelovitog iskustva Georgesa Bataillea i metaspiritualno stupnjevane stvarnosti Jeana Baudrillarda

4.1. Georges Bataille: cjelovitost iskustva

Francuski filozof i književnik Georges Bataille (1897. −1962.) danas ima status utjecajnog i kontroverznog teoretičara, mislioca i pisca, ali i pornografa, socijalnog kritičara, idiosinkratskog filozofa. U opoziciji spram nadrealizma Andrea Bretona, Bataille 1929. osniva časopis *Dokumenti*.[407] Teme u časopisu sučeljavale su umjetnost s tadašnjom popularnom

[407] Časopis *Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* publiciran je u Parizu u periodu 1929. – 1930., a ukupno je objavljeno petnaest brojeva. Časopis je okupio nekoliko disidentskih umjetnika nadrealista, među kojima su bili Joan Miró, André Masson, Michel Leiris i Robert Desnos. R. E. Krauss, Y. A. Boisa i J. Kristeve. Vidi: Dawn Ades, Simon Baker, *Undercover Surrealism. Georges Bataille and DOCUMENTS*, Cambridge. Massachusetts, The MIT Press, 2006.

kulturom, etnografijom, filmom i arheologijom, uz obilje vizualnog materijala. Svaki je broj sadržavao i „Rječnik“ pojmova, poput:„besformno“, „transgresija“, „pinealno oko“, a neki od tih pojmova su kasnije reartikulirani u teoriji Rosalind Epstein Krauss, Yve-Alaina Boisa, Julije Kristeve, Jacquesa Lacana i drugih. Navedenim pojmovima i njihovom reartikulacijom u poststrukturalističkoj teoriji ukazuje se na interdisciplinarnu metodološku aparaturu s ciljem tumačenja pojava u umjetnosti u kontekstu kulturoloških i antropoloških pozicija. Batailleova teorija determinirana je tendencijom autora za destabilizacijom normativa tada dominantnog materijalističkog nazora u tumačenju slike, i reafirmirana u namjeri destabilizacije formalističkog načela visokog modernizma.

Bataille govori o spiritualnom u kontekstu osobnog iskustva, ali i o ekstrinzičnoj kulturalnoj funkciji. „Ne mogu zamisliti duhovni način života koji nije impersonalan, ovisan o slučaju, nikada o naporima volje“,[408] riječi su kojima implicira osobno stajalište o duhovnom iskustvu povezujući osobno s kontingencijom vanjskih faktora. Oslanjajući se na tumačenja Hegela i Nietzschea, kao i pozivanjem na gnosticizam, on govori o spiritualnom kao iskustvu cjelovitosti, pa je i područje umjetnosti povezano s pokušajima njezina zahvaćanja:

> Umjetnik koji se ograničava na fikciju zna da nije cjelovit čovjek, ali isto vrijedi i za propagandnog pisca. Domena umjetnosti u određenom smislu obuhvaća cjelovitost, koja joj unatoč tome bježi.[409]

Pokušaj zahvaćanja „cjelovitosti“ kod Bataillea nalazimo kod Haralda Szeemana, uvidom u koncept izložbe kojoj je bio kustos, predstavljene pod nazivom: *Sklonost ka sveukupnom umjetničkom djelu: Europske utopije počevši od 1800.,* postavljene u prostoru *Kunsthaus Zürich,* 1983. godine. Tada je ukazao i na uvođenje mističnih i simboličkih sustava u područje umjetnosti. Szeemanov stav bio je da se individualna umjetnička opredjeljenja prema spiritualnom, mogu nazrijeti u ideji ostvarivanja „sveukupnosti umjetničkog djela“. Vizualno oblikovanje plakata ove izložbe prikazuje ljudsku figuru uronjenu u koncentrične kružnice, tako

---

[408] G. Bataille, „Inner Experience“, u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 41.

[409] G. Bataille, „On Nietzsche: The Will to Chance“, u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 340.

da je glava te figure ujedno i centar kruženja. Prikazano se može dovesti u vezu s tumačenjima Bataillea o „mitoanatomskoj legendi“[410] i „pinealnom oku“, pojmovima koje uvodi u istoimenom eseju, baveći se idejom prosvjetljenja. Bataille navedene pojmove izvodi pozivajući se na literaturu misticizma, s naglaskom na gnosticizam, pri čemu pojam „pinealnog oka“ konkretno, veže uz tumačenja kakva o pinealnoj žlijezdi prevladavaju u mističnoj literaturi.

Naime, u medicinskom rječniku pojam pinealna žlijezda (lat. *pineus*, *pinus*, pinija, prema obliku borove šišarke) ili epifiza, označava endokrinu žlijezdu u mozgu kojoj je osnovna funkcija regulacije „biosinteze melatonina“. Sinteza melatonina, pritom, odvija se pod utjecajem svjetlosti, dok se značaj hormona melatonina[411], među ostalim, veže uz živčani sustav, izazivanje antidepresivnih stanja, usporavanje starenja, detoksikaciju organizma, poticanje potencije.[412]
Riječ je o žlijezdi koja se više od ijednog ljudskog organa veže uz mistična iskustva, primjerice u vedskoj znanosti i jogi ili u sanskrtskoj književnosti.[413]

---

[410] Izraz R. Kraus. Vidi: R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1985., 80.

[411] „Melatonin“, *Farlex Partner Medical Dictionary*, 2012., https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/melatonin, (pristupljeno 3. 1. 2020).

[412] „Pineal“, *Miller-Keane Encyclopedia and Dictionary of Medicine, Nursing, and Allied Health, Seventh Edition*, 2003)., https://www.thefreedictionary.com/pineal, (pristupljeno 3. 1. 2020).

[413] U enciklopedijskom izdanju američkog psihološkog društva posvećenom znanosti endokrinologije, endokrini organi promatrani s historijskog pregleda od vremena antike i otkrivanja endokrinih organa u ranim radovima Aristotela i Galena, pa sve do suvremene molekularne genetike, uključujući kulturni kontekst povijesnog razumijevanja funkcioniranja endokrinih organa. Pinealnoj žlijezdi posvećen je cjelokupni odjeljak, gdje se ova žlijezda veže uz pinealnu čakru, ali i uz značenja kršćanske svetačke aureole.
U posvećenim vedskim tekstovima opisuje se djelovanje sedam čakri ili centara vitalne energije koji su poredani duž središnje osi tijela i djeluju na vitalnost i zdravlje čovjeka. Vrhovna ili krovna, pinealna čakra (još i *sahasrara*) čakra, smještena je na vrhu glave i smatra se najvažnijom od svih energetskih centara, koja je povezana s epifizom i označava središnju energetsku točku, vezanu uz duhovno prosvjetljenje. Omogućava povezivanje unutarnjeg „ja“ s ekstrinzičnim svjetlosnim, energetskim ili božanskim. U drevnoj Indiji pinealna čakra simbolično se označavala nošenjem pletenice ili čuperkom kose u formi stošca na glavi. Autori članka pretpostavljaju poveznicu između roga mitskog jednoroga kao prikaza epifize. Također, svjetleća aureola, nimbus oko glave kršćanskih svetaca

„Pinealno oko“ Georgesa Bataillea smješteno je na vrhu glave, ima sposobnost „otvaranja“ na „usijanom suncu“ pri čemu „zasljepljuje poput požara“. Ono „nije proizvod razumijevanja“, već „neposrednog postojanja“, što se veže s „erotskom metamorfozom“.[414]
Nasuprot vjerovanju Renea Descartesa, koji je u dualističkoj teoriji svoje filozofije uma organ epifize razmatrao u kontekstu afektivnih emocija (strasti) i kao poveznicu duše s tijelom,[415] Bataille funkciju žlijezde veže uz psihofizičko stremljenje čovjeka u visinu, „da gleda prema suncu“, a time i uz psihička stanja koja su u opreci s racionalnim mišljenjem.

Osim pojma „pinealnog oka“ Georges Bataille u rječniku časopisa *Dokumenti* uvodi pojam „besformnog“ (*informe*, *formless*). Taj pojam veže uz interese ritualnog, preciznije, sakralnih i rituala plemenskih zajednica te uz nesputanu seksualnost.

Pojmove Georgesa Bataillea reafirmirali su teoretičari poststrukturalizma Rosalind F. Krauss, Yve Alain Bois i Julija Kristeva postulirajući teze o formalnim aspektima umjetničkih djela, koje se proširivanjem diskursa povijesti umjetnosti suprotstavljaju formalističkim tezama visokog modernizma. Bataille govori o opscenom, seksualnosti, nasilju, formama koje se

---

povezuje se s ovom energetskom točkom, kao i praksa tonzure ili podstriga koji je bio običaj brijanja kose na tjemenu mlađih kršćanskih svećenika, s obzirom na vjerovanje o duhovnoj snazi koja se nalazi na vrhu glave. Uz pinealnu čakru značajna je *ajna* čakra, smještena između obrva koja je također bila povezana s epifizom i naziva se još „treće oko“, povezuje s Bogom Šiva, a često se prikazuje s točkom crvene šminke na čelu uz uvjerenje da donosi sreću. Vidi: Russel J. Reiter, Mary K. Vaughan, „Pineal Gland“, u S. M. McCann (ur.), *Endocrinology. People and Ideas*, New York, Springer, 1988., 215–216., https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-1-4614-7436-4_9 (pristupljeno, 3. 1. 2021.).

[414] G. Bataille, „The Pineal Eye“, u A. Stoekl (ur.), preveli A. Stoekl, C. R. Lovitt and D. M. Leslie, Jr., *Georges Bataille: Visions of Excess Selected Writings, 1927. – 1939.* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985., 82.

[415] „Epifiza je maleni organ u središtu mozga koji je imao važnu ulogu u Descartesovoj filozofiji. Smatrao ga je glavnim sjedištem duše i mjestom na kojem se formiraju sve naše misli“. U članku „Descartes and the Pineal Gland“ raspravlja se o Descartesovim stavovima u vezi s epifizom, stavlja ih se u širi povijesni kontekst i opisuju se vodeće teorije o epifizi koje su se razvijale prije i poslije njegova vremena. Vidi: „Descartes and the Pineal Gland“, u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/pineal-gland/ (pristupljeno 20. 2. 2021.).

suprotstavljaju elitnom, kultiviranom, zbog čega se njegova teorija usko veže uz teme ritualnog, plemenskog, magijskog i ekscesnog u suvremenoj umjetnosti.

Termin „bazni materijalizam“ direktno ishodi iz pojma „besformnog“ da bi se opisali umjetnički postupci koji su primarno određeni materijom, ali u aspektu koji tendira rastvaranju, transformaciji, uništenju, negaciji, rastakanju slikarske i kiparske površine, njezinoj atrofiji, dematerijalizaciji i dokidanju. Primjeri se nalaze u izvedbi Giacomettijevih skulptura, u umjetnosti art bruta i tašizma Jeana Dubuffeta (*Duša undergrounda*, 1959.), Rauschenbergovim radovima u prašini i prljavštini, poput monokroma iz ulja i novina (*Bez naziva*, 1951.), te objektima iz prašine (*Slikanje prljavštinom / za Johna Cagea*, 1953.), potonji su danas iz razloga nepostojanosti materije u stalnom procesu raspadanja i transformacije.[416]
Bataille pojam „baznog materijalizma,“ uvodi radi destabilizacije dijalektičkog materijalizma, a izvor su mu tumačenja o materičnom u umjetnosti, o onom koje formom implicira nesputanost, primordijalnost i nekultiviran „aktivni princip“ koji je izveden iz gnosticizma, a koji „ima svoje vječno autonomno postojanje kao tama“.[417]

Batailleov „bazni materijalizam“ svoju će protutežu naći definiciji mističkog konceptualizma (Barilli), odnosno u svim onim postupcima „dematerijalizacije umjetničkog objekta koje izmiču osjetilnoj provjeri“.[418] Bazni materijalizam i mistički konceptualizam, premda u odnosu protuteže, svojim se nadracionalnim, kao i nadosjetilnim aspektima susreću u „zahtjevu od promatrača razvijanje vlastitih sposobnosti subjektivnog vizualiziranja i mentalnog predočavanja“[419]

---

[416] Y. A, Bois, R. F. Krauss, *Formless, a Users's guide*, New York, Zone Books, 1997.

[417] G. Bataille, „Base Materialism and Gnosticism“, u A. Stoekl (ur.), preveli A. Stoekl, C. R. Lovitt and D. M. Leslie, Jr. *Georges Bataille: Visions of Excess Selected Writings, 1927-1939* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985., 47.

[418] „Mistički konceptualizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 376.

[419] Ibid.

4.2. Jean Baudrillard: raslojavanje cjeline

Srodnu distinkciju onoj na kakvu Walter Benjamin ukazuje između tehnički reproducirane i „auratske umjetnosti“, francuski filozof i teoretičar kulture Jean Baudrillard (1929. – 2007.) izvodi među stvarnim i simuliranim slojevima stvarnosti, uvodeći pojam simulakruma.
Pojam simulakruma Baudrillard u teoriju uvodi da bi označio stupnjeve prikaza stvarnosti koji se mogu iščitati iz kopija stvarnosti koje nemaju svog referenta, i kao takve se „ne odnose ni na što drugo osim na same sebe“.[420]
Govoreći o uvjetima tehnološkog reproduciranja u vremenu od uspostave industrijalizacije, serijske proizvodnje i koncentracije na „model“ proizvodnje, Baudrillard u knjizi *Simbolička razmjena i smrt* sredinom sedamdesetih uvodi pojam „simulakrum trećeg reda“, kojim označava simulacijske procese uočene u okviru digitalnog koda i u analogiji s kibernetikom.
Podudarnost s estetikom Benjamina odnosi se na razumijevanje tehnologije, ne kao „proizvodne snage“, već kao „medija, forme i principa čitave jedne nove generacije značenja“.[421] Radi se o alijenaciji od stvarnosti kada serijska proizvodnja generira modele koji više ne podražavaju original, odnosno kada sâm model stječe status originala. Time model, odnosno kopija kopije, zadobiva status „referentnog označitelja“. Suštinski, značaj „serijske reprodukcije“, prema Baudrillardu, ne temelji se na tržišnom uporištu, serijalnosti i kvantiteti, već, analogno Benjaminu, u promjeni paradigme uspostavljene promjenom vrijednosnog sustava. Gubitak referenta koji je utemeljen u stvarnosti implicirao je pojavu simulacije, pri čemu je „simulakrum trećeg reda“ za Baudrillarda, najveća simulacija; ona koja se uspostavlja tehnologijom.

Povezujući sistem digitalnog koda s idejama kibernetike, on uspostavlja tezu po kojoj se svi živi sistemi, pa i sâm jezik, mogu opisati kao ulančane strukture koje prenose informacije, što je temeljna postavka teze „simulakruma trećeg reda“. Princip koji Baudrillard prepoznaje

[420] Ž. Bodrijar (J. Baudrillard), *Simulakrumi i simulacija*, 1981., prev. Frida Filipović, Novi Sad, Svetovi, 1991., 9–10.

[421] Ž. Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, 1976., prev. Miodrag Marković, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991., 67.

teleonomički je, s obzirom da se isti princip iz životnog (DNK) ponavlja u digitalnom, artificijelnom binarnom kôdu.

Iz toga proizlazi njegov pojam „metafizika kôda“ kojim se implicira paradoksalnost, razvidna u procesu tehnološkog generiranja modularnosti i simulacije metafizičkih procesa. Ranija, predtehnološka „metafizika bića i privida, energije i determiniranosti“ izvedena iz svijeta prirodnih zakona u digitalno vrijeme prelazi postupno u tehnološku sferu „struktura i binarnih suprotnosti“.[422] Pozivajući se na saznanja iz područja genetike, i uspoređujući principe digitalnog kôda s genetskim, Baudrillard uspostavlja tezu po kojoj se u vrijeme kibernetike i „kibernetske kontrole“ sama digitalnost uspostavila kao kibernetski „metafizički princip (Leibnizov Bog), a DNK kao njezin prorok“. Odnosno, digitalni znak funkcionira na principu binarnog kôda, a identičnost njegove strukture, kao i binarni sustav zapisa, Baudrillard pronalazi u strukturi mikromolekularnog kôda. Zaključuje kako znanost kao odgovor na svoju potragu za „najmanjem nedjeljivim elementom“ nastoji izvesti „sintezu u skladu s proporcijama kôda“, nalazeći je najprije u mikrobiološkim, a sada već i u tehnološkim, elektronskim stanicama i ćelijama.

U kôdu Baudrillard nalazi „informacijske“ i „signalističke impulse“ kojima se generira nepromjenjivost poruke. Pritom je „aura znaka“ i njegovog značenja razriješena primarne funkcije s obzirom da je sve zapisano u kôdu, a time i dekodirano. To je ujedno i najviši rang Baudrillardova simulakruma; „simulakrum trećeg reda“, odnosno novog ljudskog reda, s obzirom na istovjetnost kakva se preslikava u „mističnoj eleganciji binarnog sistema nule i jedinice“ iz DNK sustava koji još naziva i „operativnom simulacijom“. O tome govoreći zaključuje:

> U krajnjoj liniji, informacija se velikim dijelom javlja kao ponavljanje, ili kao druga vrsta informacije, neka vrsta kontrole koja kao da je univerzalno svojstvo zemaljskog života, nezavisno od forme ili supstance.[423]

[422] Ž. Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, 69.

[423] Ibid., 70.

Osnovno je polazište teze da se svi sistemi; živi organizmi, ali i jezik, mogu opisati s kibernetskog stajališta. Mikro jedinice ili molekule kao dio kvantnog sistema „ponašaju“ se kao „stabilni prenositelji“ informacija, pa sistemi (zoosemiotički kao i kulturni) uspostavljaju lančani sistem gradacije, pri čemu se dešava usložnjavanje „energetskih nivoa“. Tehnološko doba dovodi do okončanja „dijalektičke evolucije“ i do krajnje uspostave teleonomičkog principa iz kojeg proizlazi da se „svrhovitost ne bliži svom kraju jer kraja nema, kao što nema ni determiniranosti – svrhovitost je unaprijed dana, upisana u kôdu“.[424]

Utoliko su sve transcendentalne svrhovitosti, prema Baudrillardu, „svedene na ulogu komandne table“, a teza je primarno uspostavljena radi razmatranja sustava kontrole u kapitalističkim društvenim odnosima i u okviru tehno-kibernetskog sistema. Taj je sistem ukinuo „svoj izvorni mit i sve vrijednosti koje je sâm stvorio“, a uspostavljeno je načelo „svrhovitosti lišene svrhe“.[425]

Umjetnost Andyja Warhola za Baudrillarda utjelovljuje opisan sistem. Umnažanje lica ikona pop-kulture poput Marilyn Monroe ili Jacqueline (Jackie) Kennedy označavaju „istovremeno smrt originala i kraj reprezentacije“.[426] Multiplikacija znaka ukida njegovo prvotno značenje, ili njegovu „auru“, Benjaminovim rječnikom rečeno. Stoga, „serijska forma“ koja se ogleda u samoj sebi i bez svog referentnog uporišta, generira umjetnost koja je ništa više doli „reproduktivna mašina“.[427] Teze o simulakrumu trećeg reda, prema Baudrillardu, nadalje utjelovljuje i umjetnost hiperrealizama.[428]

---

[424] Ibid., 71.

[425] Binarni sustav udvajanja ili uparivanja polova funkcionira kao informacija i ujedno kao sustav za pohranu informacije. To je načelo također, osim u genetici, kibernetici, digitalnim sustavima, primijenjeno kao princip pohrane filozofskog sustava u drevnoj taoističkoj *Knjizi promjene*. Odnosno, Baudrillardove teze o memoriji binarnog sustava mogu se povezati s drevnim učenjima iz oblasti koje se smatraju mističnom literaturom. Ipak, Baudrillard kada govori o sustavu koji se ponavlja u digitalnom kodu i koji dokida determiniranost i svrhu, govori o principu koji isključuje mogućnost uspostave novog. Odnosno, ne govori o mogućnosti slučajnih susreta mikročestica koja postižu sasvim nove učinke.

[426] Ibid., 84.

[427] Ibid., 90.

[428] Istovjetnu tezu zastupa i Nataša Lah u analizi redundancije i neoznačenosti hiperrealizma: „Repetitivnom produktivnošću prikazivanja stvarnoga svijeta i fragmentiranjem realiteta istovremeno, dakle sasvim

Ovdje treba ukazati i na izložbu *Stvarni–lažni* (*The Real–Fake),* koja je u dva izložbeno/internetska izdanja (2011. i 2016., u američkoj galeriji *Cal State Sacramento University Gallery* i uz pripadajuću internetsku stranicu)[429] prikazala digitalno-simulacijsku umjetnost u mediju fotografskih simulacija, interaktivnih skulptura, instalacija izvedenih simulacijama „realnih“ kadrova tehnikom 3D-animacije, istražujući simulacije izvedene iz prirodnih procesa, od fizike i biologije do analogne kinematografije i fotografije.[430]
Naime, navedene Baudrillardove teze u velikoj se mjeri mogu vezati uz digitalno-softversko-simulacijsku umjetnost 21. stoljeća. Simulacijom transformacijskih procesa u prirodi i društvenim procesima, kao što je to prikazano u spomenutoj izložbi, spiritualno je postalo kopija kopije izgubljene „auratske eteričnosti“ ili „mesijanske snage“ umjetnosti.

Time se Baudrillardova teorija simulakruma trećeg reda, značajno dotiče postmodernih oblika metaspiritualne umjetnosti, posebno u onim aspektima kada „umjetničko djelo postaje model

---

postmodernim mehanizmom komunikacije, hiperrealizam hipervješto markira svršetak realizma.(…) hiperrealistička, za razliku od realističke slike nikada nije bila (kao) dokument. Predmet njezina interesa nije bio dokumentiranje činjenice koja uočava univerzalnost nekoga shvaćenog stanja svijeta i vremena, već je bio sasvim subjektivna simulacija realiteta posredstvom slike, uvijek izolirane iz činjeničnog korpusa svakodnevice. Iz činjenica je hiperrealizam generički lučio simulakrume. Vidi: N. Lah, „Redundancy and unsignified in hyperrealism / Zalihost i neoznačeno u hiperrealizmu“, *New Theories,* br. 1, 2019., 66/67.

[429] *The real fake* [website], 2016., http://www.real-fake.org/information.html, (pristupljeno 2. 1. 2021.).

[430] Kustosica Claudia Hart (uz Rachel Clarke i Pat Reynolds) izložbom problematizira pojam „postfotografije“, odnosno fotografske digitalne simulacije stvarnosti u vrijeme „post-mehaničke reprodukcije“ i „*fake.newsa*“, proizvodnje lažnih vijesti i dezinformacija, kao i specijalnih efekata kompjuterskih igara i holivudske industrije zabave. Pritom fotografije fragmentacijom i simulacijom ne indeksiraju stvarno, već konstruiraju lažno „realno“, što Claudia Hart (posredstvom djela 20 umjetnika u prvom i djela 51 umjetnika u drugom izdanju), tumači promjenom paradigme u umjetnosti u odnosu na simulaciju stvarnog, pri čemu je „dekonstrukcija postfotografskog stvarnog-lažnog djela izvedena u relaciji s mitovima kulture o istini“. Izložbom se uvodi pojam „postfotografije“ u kontekstu djela izvedena montažama i fotografskim simulacijama napravljenima suvremenim tehnologijama, s namjerom korištenja tehnika u kontekstu znanosti, industrije igara i zabave. No, umjesto da indeksiraju stvarno, umjetnici postfotografije simuliraju stvarnost. Vidi: P. Lichty, „Really Fake, or Faking Reality? Simulacra, Fake Art, and Breaking the Frame“, Razgovor vodili Patrick Lichty i Claudia Hart, 24. 3. 2017., https://www.furtherfield.org/, https://www.furtherfield.org/really-fake-or-faking-reality-simulacra-fake-art-and-breaking-the-frame-a-conversation-between-patrick-lichty-and-claudia-hart/, (pristupljeno 2. 1. 2021.).

ili simulakrum povijesnih i civilizacijskih primjera likovnog, arhitektonskog i ritualnog uobličavanja duhovnosti i života.“[431]

V.5. Metaspiritualno u estetici postmoderne teorije umjetnosti

5.1. Arthur Coleman Danto i Boris Groys*:* teorijski aspekti nevidljivog u predočenom „svijetu umjetnosti“ i njegovoj hiperproduktivnosti

Pojam metaspiritualnosti, s obzirom na pojave i promjene u teoriji umjetnosti i umjetničkim produkcijama od 60-ih godina 20. stoljeća na dalje, moguće je razmotriti i u okviru sintagme „svijeta umjetnosti“ koju je utemeljio američki estetičar, likovni kritičar i filozof Arthur Coleman Danto (1924. – 2013.). Istraživanje metaspiritualnih aspekata u okviru paradigme „svijet umjetnosti,“ usmjereno je na moguću primjenu pojma metaspiritualnosti u periodu takozvane masovne kulture koja sa sobom donosi niz problema, posebno kada je o reprezentaciji zbilje u suvremenim umjetničkim praksama riječ.

Prodor neumjetničkog (ideja, religijskih koncepata, ponašanja…) u područje umjetnosti jedno je od svojstava spiritualne i metaspiritualne umjetnosti. Riječ je o pojavi koja je posljedično utjecala na proširivanje pojma umjetnosti, kao i na uspostavu Dantoove paradigme „svijet umjetnosti“, gdje se jasno pokazala razlika između pojavne datosti neumjetničkog predmeta i njegove svrhe i smisla u kontekstu umjetnosti.

U članku naslovljenom *Svijet umjetnosti*, objavljenom 1964., Danto inaugurira pojam „svijet umjetnosti“ etablirajući paradigmu u kojoj pojedini predmet status umjetničkog zadobiva posredstvom teorije i svijeta umjetnosti.[432] Odnosno:

---

[431] „Metaspiritualna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 370.

[432] A. C. Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual meeting, Vol. 61, br. 19., 1964., 580.

„…da bi nešto vidjeli kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može otkriti − atmosferu umjetničke teorije, znanje povijesti umjetnosti: svijet umjetnosti“.[433]

Članak je objavljen 1964. godine kada je, u periodu od ožujka do aprila, u *The Stable gallery* u New Yorku Andy Warhol izložio objekte kutija deterdženta *Brillo*. Danto sintagmu „svijet umjetnosti“ uvodi uočavajući promjene u umjetnosti nakon 1960-ih, naročito posredstvom kutija deterdženta *Brillo* i Warholovih *ready-made* objekata u cjelini, ukazujući na nedostatnost dotadašnje analitičke aparature u povijesti i teoriji umjetnosti za potrebe odgovora na nove zahtjeve koje je takva recentna umjetnička produkcija postavila. Interpretacija Warholova *ready-madea* nužno je determinirana međusobnom komparacijom korištenih predmeta industrijske proizvodnje s obzirom na njihove različite uporabne ili umjetničke funkcije. Pritom ono što jedan predmet čini umjetničkim, za razliku od drugog koji to nije, teorijsko je pitanje svijeta umjetnosti u vremenu njegove produkcije. Teoriju umjetnosti Danto uspoređuje s formalistički koncipiranim analizama, ukazujući na nedostatnost potonje, budući da na razini formalne analize nije moguće razlikovati dva istovjetna predmeta, umjetnički i uporabni.[434] Paradigma svijeta umjetnosti time aktualizira pojam metaspiritualnoga, kao onoga što je dio ambijenta kulture „što oko ne može otkriti“.

S druge strane, sam kontekst kapitalističke, masovne kulture ne odgovara kontemplativnom, antikonformističnom i antikomodifikacijskom zahtjevu metaspiritualne umjetnosti. To se naročito ogleda u odmaku od reproduciranja modela, serijske proizvodnje i proizvodnje simulakruma, pa se u Dantoovom slučaju metaspiritualni aspekt seli s područja djela na područje teorije umjetnosti.

Osamdesete godine dvadesetog stoljeća u umjetnosti označavaju promjenu, uvođenjem novih tendencija nakon pop-artističkog globalnog trenda. Povratak slici, ili takozvana Nova slika, svojim snažno internacionalnim, globalnim karakterom zadržava umjetnost u ishodišnoj točki suvremenosti, odnosno u svijetu kulture. Međutim, obnova ideje nacionalnih škola, s druge

---

[433] Ibid.

[434] Usp. A. C., Danto, „Filozofija i suvremena umjetnost“, prijevod N. Beroš, *Život umjetnosti,* br. 67./68., 2002., 126.

strane, omogućuje izlazak masovne kulture u svijet nacionalnih pa se javljaju različite škole Nove slike; poput francuskog „novog baroka“, američkog *pattern* slikarstva, talijanske transavangarde, američkog *bad paintinga*, njemačkog neoekspresionizma, nove objektivnosti, novih divljih… S Novom slikom, dakle, dolaze i nove interpretacije kulture.

Osamdesetih, među ostalim, započinje sustavnije istraživanje teme spiritualne umjetnosti,[435] kao i povezivanja umjetnosti s dalekoistočnim kulturama. Dantoova se paradigma u okviru novih umjetničkih interesa, pojava i s njima povezanih teorijskih istraživanja može proširiti tako da „svijet umjetnosti“ nadiđe fenomen masovne kulture, širenjem konteksta u svijetu transdisciplinarne kulture. Pojam više ne upućuje isključivo na aspekt „masovnosti“ iz vremena 1960-ih, već i na transdisciplinarnost (transgibljivost) kulture i umjetnosti u novonastalim okolnostima.

U knjizi *Preobražaj svakidašnjeg,* u namjeri kreiranja novog referentnog „okvira za definiciju umjetnosti“[436] pojam umjetničke reprezentacije Danto razmatra u relacijskom odnosu umjetnosti i zbilje, naročito aktualnog u metaspiritualnoj umjetnosti.

Polazeći od pojma imitacije Danto ukazuje na dva pristupa: oponašanje i reprezentaciju. Pritom, pozivajući se na Nietzscheovu raspravu *Rođenje tragedije iz duha glazbe* (iz 1872.), navodi dva smisla reprezentacije. Prvi, reprezentaciju definira u kontekstu „ponovne prisutnosti“ (re-prezentirati, činiti ponovno prisutnim), odnosno u smislu simbolične supstitucije prisutnosti nečega. Drugi je smisao reprezentacije kontekst djelovanja nečega umjesto nečega drugoga; „kao što naši zastupnici (reprezentanti) u Saboru službeno zastupaju nas same“.[437] Na razini oponašanja i reprezentacije Danto uspoređuje predmete koji nisu umjetnička djela s onima koji

[435] Primjerice, 1985. održana je opsežna izložba *Spiritualno u umjetnosti: Apstraktno slikarstvo 1890. – 1985.*, Lacma, LA (1985). Također, beogradska teorijska „Zajednice za istraživanje prostora“ (koju su činili Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković, Marko Pogačnik, Mirko Radojčić) u časopisima *Mentalni prostor* posebice br. 3. (1984.) i br. 4. (1987.).

[436] A. C. Danto, „Filozofija i suvremena umjetnost“ 125.

[437] A. C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997., 127.

to jesu, pri čemu posredstvom pojma reprezentacije uspostavlja jasno razgraničenje između dvojnosti realnog svijeta i umjetnosti.

Metaspiritualnost se u kontekstu dualizma „reprezentacije“ i „prikaza“ realnosti u umjetnosti odnosi na reprezentaciju pojavnosti u prvom smislu. Reprezentacija ponovne prisutnosti često se povezivala s tradicijom religijske umjetnosti gdje je umjetnik „imao moć da božanstvo učini prisutnim“ u mediju slike ili skulpture. To se podudara s tezom Christiana Schwindta koji u kontekstu religijskih studija govori o slikovnom predočavanju religijskih sadržaja s obzirom na programski zahtjev za kreiranje slike koja ima sposobnost kreiranja osjećaja „prisutnosti i reprezentacije“.[438] Ono što se reprezentira zapravo je sadržaj djela. Analogno, sadržajnu razinu apstraktne slike mogli bi, prema Dantoovoj teoriji, tumačiti kao apstraktnu reprezentaciju nevidljive stvarnosti.

Na teoriju Dantoa i sintagmu „svijet umjetnosti“ nadovezuje se američki filozof George Dickie, koji pet godina nakon objave utjecajnog Dantoova članka, u eseju *Defining Art* iz 1969., predlaže redefiniciju statusa kojim neki artefakt zadobiva status „kandidata za vrednovanje“ u okviru „svijeta umjetnosti“.[439] George Dickie uvodi institucijsku teoriju, u kojoj status umjetničkog djela predmetu mogu dodijeliti umjetnik i „umjetnički svijet“,[440] pri čemu „umjetnički svijet“ čini sustav specijaliziranih umjetničkih institucija. Odnosno, institucije umjetnosti postavlja na razinu ključnog arbitra u vrednovanju umjetnosti. Neki predmet status umjetničkog zadobiva (samo)određenjem umjetnika i odobrenjem umjetničkih institucija koje predmet proglašavaju umjetničkim, neovisno o njegovim likovnim, morfološkim ili estetskim vrijednostima.[441]

Dickievu institucijsku teoriju umjetnosti, u kontekstu rasprave o metaspiritualnosti, moguće je apostrofirati u kontekstu procesa institucionalizacije (s obzirom na brojnost recentnih izložbi

---

[438] C. Schwindt, „Teologija, kršćanska“, u K. S. Hombach (ur.), *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, Zagreb, Antibarbarus, 2006., 156.

[439] G. Dickie, „Defining Art“, *The American Philosophical Quarterly 6*, br. 3., 1969., 254.

[440] Ibid.

[441] Usp. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 673.

posvećenih temi spiritualne i metaspiritualne umjetnosti), međutim institucionalizacija (dopusnica za ulazak u svijet umjetnosti) nije nužno garancija dostatne teorijske i povijesne građe koja stečeni status prati. Uz to, suvremenim reizvođenjem performansa, konceptualne i postkonceptualne umjetnosti, sada u ključu institualizacije umjetnosti pokazuje se potreba za proširenjem Dantoove paradigme „svijeta umjetnosti“ koju je „ozakonio“ Dickie, na područje „svijeta spektakla“.

Ovdje istaknutoj potrebi za teorijskim proširenjem stare Dantoove sintagme „svijet umjetnosti“ u odnosu prema njezinom, danas predominantnom aspektu „svijeta spektakla“ u kontekstu teorijske rasprave o metaspiritualnoj umjetnosti, možda se ponajbolje približava Boris Groys (1947.) u članku *Religion in the Age of Digital Reproduction* (*Religija u doba digitalne reprodukcije*), objavljenom 2009.[442] Iako, u ovom se eseju ne bavi usko temom spektakla, već problemima hiperproduktivnosti koja je njegov ključni aspekt i preduvjet. On, naime, zapaža „kako moderno doba nije bilo vrijeme u kojem je sveto ukinuto“, već vrijeme njegovog širenja u prostor profanog, njegove demokratizacije i globalizacije.[443] Smatra da su „ritual, ponavljanje i reprodukcija“ u povijesti vezani uz kontekst religijskog, odnosno da religija nije „skup mišljenja“ već „skup rituala“, dok je religijski jezik „jezik ponavljanja“.[444] Međutim, religijski su se rituali izvodili na izoliranim mjestima, da bi danas zadobili funkciju dominantno javne paradigme, u kojoj se sve simultano reproducira: „kapital, roba, tehnologija i umjetnost“. U tom smislu i suvremeni religijski fundamentalizam tumači kao „smrt duha nakon gubitka spiritualnosti“.[445] Pitanje vjerskog za Groysa je sfera privatnog koja ne smije biti diktirana (kontrolirana) ni od jednog vanjskog autoriteta, a u području umjetnosti, apostrofira Groys, nužno je javno prihvaćanje tema iz područja religijskog, a time i metaspiritulnog u umjetnosti.[446] Žarko Paić u knjizi *Traume razlika* (iz 2007.), pišući među ostalim o Groysu,

---

[442] B. Groys, „Religion in the Age of Digital Reproduction“, *e-flux Journal*, br. 4, 2009., 1., https://www.e-flux.com/journal/04/68569/religion-in-the-age-of-digital-reproduction/ (nije paginirano), (pristupljeno 8. 7. 2020.).

[443] B. Groys, „Religion in the Age of Digital Reproduction“, nije paginirano.

[444] Ibid., 6.

[445] Ibid.

[446] Ibid., 4.

ističe kako je njegova „repolitizacija umjetnosti“ najbolje artikulirala bit paradigme o vremenu kada je „svijet života podredio svijet umjetnosti svojim svrhama“. „Otpor spektaklu moći potrošačkog društva“ kao i očuvanje „utopijskog prostora zajedništva izvan logike zapadnog (eurocentričnog) univerzalizma“ uključuju Groysa u razmatranje teorijskih pretpostavki o metaspiritualnom.

5.2. Rosalind Krauss: sraz formalnog i spiritualnog u modernoj umjetnosti

Baveći se formalnim konceptom „rešetke/*grid“* u apstraktnom geometrijskom slikarstvu i njezinim dugim kontinuitetom u povijesti umjetnosti, američka likovna kritičarka i teoretičarka umjetnosti Rosalind Krauss (1941.), ukazuje na proturječnosti tumačenja materijalnih i nematerijalnih svojstava „mreže/*mesh*“.[447] O dihotomiji slikovne recepcije i njezinog teorijskog tumačenja, koja zrcali dihotomiju nematerijalističke i materijalističke recepcije umjetničkog djela, pisala je s pozicije poststrukturalističkih teorija sredinom 1980-ih u eseju *Rešetke,* objavljenom u knjizi *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi* (1985.).[448] Polazeći od teza iz navedenog eseja ukazuje se na prihvaćanje teorije umjetnika u teoriji umjetnosti, kao preduvjeta za determinaciju pojma spiritualnog u modernoj i njegovu rekontekstualizaciju u postmodernoj umjetnosti. Govoreći o kontinuitetu slikarstva forme „rešetke“, Krauss raspravlja o kontinuitetu spiritualnog u modernoj i postmodernoj umjetnosti.

Spiritualnu nadogradnju formalne strukture rešetke Krauss izvodi iz teorije umjetnika modernog apstraktnog slikarstva. Dok u recepciji slike struktura slikarske „mreže“ kod

---

[447] Kraussova „rešetkom“ (*grid*) ili „mrežom“ (*mesh*) označava vizualni predložak za konstrukciju prostora u slikarstvu tijekom čitave povijesti umjetnosti. „Ako rešetka išta prikazuje, onda prikazuje površinu slike kao takve, a time i svu složenost odnosa realnosti i apstraktne umjetnosti. Odnos umjetnosti i realnosti ovdje se ne nadaje kao predstavljanje, dakle postavljanje van realnosti u smislu izdvajanja subjekta i objekta, nego je taj odnos prije dijalektičan. Na primjeru rešetke možemo pratiti kako umjetnost sada problematizira samu sebe kao dio realnosti, one realnosti koja je nepoznata, koja je nadilazi, ali na koju se kao estetski objekt umjetničko djelo i dalje referira“. Cit. prema: K. Rukavina, „*Mimesis* i apstraktna umjetnost. Prilog o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti“, *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja,* vol. 18., br.. 2, 2011., 95./96.

[448] R. E. Krauss, „Grids“, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,* Cambridge , Massachusetts, London, The MIT Press, 1985., 9–22.

Mondriana i Maljeviča svojom geometrijskom formom sugerira „materijalističku determiniranost“, referencom na teorije navedenih umjetnika uspostavlja se i onaj, „nematerijalni karakter“ nadgradnje, odnosno, kontekst rasprave premješta se na područje spiritualnog. Kraussova tako postavljenom, novom ključu recepcije, postavlja tezu o dijalektici strukture rešetke i njezinim spacijalno-temporalnim svojstvima,[449] povezujući je ujedno i sa strukturom mita.[450] Jer, do tada prevladavajuća formalistička načela potiskivala su „vrijednosti spiritualizma“, nazora koji dopušta tumačenje nematerijalističke razine na primjerima izrazito formalnih karakteristika.

Naglaskom na formu, nadalje, moderno apstraktno slikarstvo uspostavilo je „čvrstu, nepropusnu granicu“ za prodore drugih jezika, osim formalnog, čime si je osiguralo ekskluzivnu poziciju. Dvosmislenost „mreže“ ogleda se u mogućnostima njezinog dvojakog povezivanja; s formalnim materijalizmom koliko i s duhovnim tendencijama. Utoliko Krauss u strukturi „rešetke“ nazire okolnosti koje naziva historijskom „dramom“ sraza znanstvenog sa spiritualnim aspektima stvaralaštva u modernoj umjetnosti. Jer, kako piše, s pojavom empirizma „znanost se borila s Bogom i, preokrenuvši sve ranije presedane, pobijedila“.

Analizirajući genezu apstraktne geometrijske forme slikarske „rešetke,“ Krauss upućuje na razdor sakralnog i profanog, započet još u 19. stoljeću. Pritom zastupa stajalište kako uspostavom znanstveno empirijske paradigme umjetnost ne samo da nije raskrstila s religijskim, već je postala njezinim „utočištem“:

> U rastućem desakraliziranom prostoru devetnaestog stoljeća umjetnost je postala utočište religijskih osjećaja; postala je, kakva je i ostala, sekularni oblik vjerovanja.[451]

U navedenoj tezi Krauss pronalazi razloge prevladavajućeg tumačenja „rešetke“ formalno-materijalističkim stajalištima, nasuprot nematerijalističkim tumačenjima u teoriji umjetnika. Zaključujemo da se ta dihotomija zastupanja nematerijalističkih određenja u očitovanju

---

[449] R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 13.

[450] Ibid., 12.

[451] Ibid.

umjetnika, nasuprot formalno-materijalističkim tumačenjima djela u teoriji, o kojoj govori Krauss, može nazrijeti u većini umjetničkih djela koje se povezuju s (meta)spiritualnim u suvremenoj umjetnosti. Štoviše, Kraussova zapaža kako se o umjetnosti kao „utočištu religijskih osjećaja“ i „sekularnom obliku vjerovanja“ moglo govoriti još krajem devetnaestog stoljeća, dok je u dvadesetom to „neprihvatljivo“. Do te mjere, zaključuje, da „danas“ smatramo „neopisivo neugodnim“ spomenuti „*umjetnost* i *duh* [*spirit*] u istoj rečenici“.[452]

Kraussova ide još dalje u kritici teorije formalizma kada je o spiritualnim aspektima u visokom modernizmu riječ.

> Osobita snaga mreže, njezin izvanredno dug život u specijaliziranom prostoru moderne umjetnosti, proizlazi iz njenog potencijala da predsjeda nad tom sramotom: da je istovremeno maskira i otkrije. U kultnom prostoru moderne umjetnosti, mreža služi ne samo kao amblem već i kao mit.[453]

„Mitsku snagu mreže“ Krauss vidi u njezinoj strukturi koja sugerira da „imamo posla s materijalizmom (ili znanošću i logikom)“, ali istovremeno i s „bijegom u vjerovanje (ili iluzijom i fikcijom)“. Otud upravo i proizlazi dugovječnost kontinuiteta forme rešetke u slikarstvu dvadesetog stoljeća. Drugi izvor „mitske snage“ rešetke Kraussova nalazi u činjenici po kojoj je forma bila „silno moderna za gledanje“ simulirajući pretpostavku da „u njoj nema mjesta“ zbrinjavanju ili prikrivanju „ostataka devetnaestog stoljeća“.[454]

Nasuprot očekivanoj, formalistički postuliranoj raspravi, ukazuje Kraussova, umjetnici spiritualne orijentacije modernog apstraktnog slikarstva u svojim teorijama raspravljali su o „bitku, umu ili duhu“ (*Being or Mind or Spirit*), a ne o materiji.[455] Za umjetnike poput Mondriana i Maljeviča forma mreže bila je „uspon prema Univerzalnom i njih nije zanimalo što se događa dolje, u konkretnom.“

---

[452] Ibid.

[453] Ibid.

[454] Ibid., 13.

[455] Ibid., 10.

Na pitanje što se s morfologijom rešetke događa u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, Krauss odgovara primjerom umjetnosti Ada Reinhardta. Taj je umjetnik proklamirao tezu „umjetnost je umjetnost“ (*Art is Art*), sve u kontekstu koji ne pruža ni asocijativnu razinu stiha *Ruža je ruža je ruža je ruža / Rose is a rose is a rose is a rose* Gertrude Stein. Reinhardt se tijekom šezdesetih (1954.–1967.) posvetio slikanju monokromnih crnih slika s motivom grčkog križa. U kontekstu spiritualnog određenja njegova monokromnog slikarstva, Krauss zapaža kako „ne postoji slikar na zapadu koji nije svjestan simboličke snage križnog oblika i Pandorine kutije spiritualnih referenci koje se otvaraju jednom kada ga netko koristi“.[456] Potonjom tezom ukazuje na kontinuitet spiritualnog u dijelu monokromnog apstraktnog slikarstva druge polovine dvadesetog stoljeća.

Dva su tretmana slikarske „mreže“, uviđa Krauss; „centrifugalni“, koji implicira materijalističko određenje i „centripetalni“, gdje se slikarska površina tretira kao „objekt vizije“. „Centrifugalna grana“ apstraktnog geometrijskog slikarstva teži materijalizaciji forme „izvan okvira“ slike/objekta kao kod Franka Philipa Stelle. Takav pristup ona povezuje s materijalističkim i pozitivističkim implikacijama, kojima je izvor u insistiranju na znanstvenoj objektivnosti devetnaestog stoljeća. Riječ je o dominantnoj i daleko rasprostranjenijoj zamisli slikarske artikulacije forme „rešetke“.

Pristup „centripetalnih postupaka“ kao kod Pieta Mondriana, temelji se na tendenciji širenja forme prema „unutra“ i ostvaruje se, ne toliko u namjeri dematerijalizacije slikarske površine, koliko u namjeri da slikarska površina bude „objekt vizije“.[457] Tezu o tretmanu slikarske površine kao „objekta vizije“, Krauss izvodi iz simbolističkog nasljeđa i vizualnih aluzija koje su u povijesti umjetnosti bile simbolizirane prozorskim okvirima.

Svojim tumačenjima, Rosalind Krauss napušta i demitologizira ideju o avangardnoj umjetnosti kao onoj koja je u potpunosti raskinula s tradicijom (pred-modernog). Ukazujući na repetitivan karakter formalnih aspekata, ona otvara raspravu o spiritualnom aspektu umjetničkog djela u okviru poststrukturalističke teorije. Ta je pretpostavka omogućena prihvaćanjem teorije

[456] Ibid., 10.

[457] Ibid., 21.

umjetnika u interpretaciji njihovih djela. Ujedno, time se uspostavio referentni okvir za tumačenja spiritualnog u kontekstu teorije moderne umjetnosti, odnosno ukazalo se na kontinuitet istoga u okviru suvremenih teorija umjetnosti.

Krausova je posredstvom analize „rešetke“ ukazala na čvrstu sponu razvoja spiritualnosti u kontinuitetu dviju megakultura, moderne, kao i postmoderne umjetnosti. U obje paradigme uočava se „fokus na znak“, što je teoretičarka umjetnosti Nataša Lah (1959.) definirala kao „otkrivanje novih jezika slike za stara značenja svijeta“, pa se u tom smislu posredstvom „funkcije znaka“ paradigmatski režimi „reprezentiranja stvarnosti“ moderne i postmoderne umjetnosti, susreću u ideji pamćenja i zaborava. Pozivajući se na Lindu Hutcheon, ona zaključuje da u razdoblju postmodernizma „semantički zaborav“ uspostavlja „poetičko-politički diskurs“ jer „manipulira identitetnim svojstvima slike da bi se izbjegla bilo kakva identifikacija objekta“,[458] odnosno njegovo označavanje. U navedenoj distinkciji, možemo uočiti ključnu razliku spiritualne matrice moderne umjetnosti koja je mijenjala poznatu formu slike (svodeći predočeno na znak) i to s neskrivenim „sjećanjem“ na stanja i izvore duhovnog stanja kulture iz kojeg se razvila. „Postmoderno stanje“, s druge strane, odbacivši sjećanje (a u tom smislu i moderni oblik spiritualnosti) u novim slojevima znaka, otvorilo je teorijsku temu metaspiritualnosti.

Tim više, Krauss je oprimjerila spiritualnu nadogradnju „rešetke“ (uzevši u obzir teoriju umjetnika, na ime novo uspostavljene autonomije umjetnosti u doba modernizma) idejom slikarske površine kao „objekta vizije.“ U djelima suvremene, metaspiritualne umjetnosti paradigma znaka postupno će se distancirati od prvostupanjskog stadija vizije (Krauss) i pamćenja (Lah), prema drugostupanjskom ili (meta) interpretaciji koliko spiritualnog iskustva, toliko i simboličke povijesti tog iskustva.

[458] N. Lah, „Leta Atlas“, u N. Lah, N. Miščević, M. Šuvaković, *Lik slike / Imaging the image*, Filozofski fakultet u Rijeci, 2019., 357.

5.3. Postmoderno stanje: od metanaracije prema mikronaraciji metaspiritualnosti

Pojam postmoderne označio je pojavu nove megakulturne paradigme koja se temelji na ekonomskim uvjetima postindustrijskog razdoblja, na postblokovskoj podjeli svijeta, globalizmu, pluralizmu, kao i pojavi pojačanog interesa za multikulturne religijske sisteme. Tijekom 80-ih godina prošlog stoljeća, u umjetničkim se praksama, izložbenoj djelatnosti i fragmentarno u teoriji suvremene umjetnosti, intenzivirao interes za spiritualne aspekte umjetničkog stvaralaštva.

Krajem sedamdesetih u knjizi *Postmoderno stanje – izvještaj o znanju*,[459] francuski filozof Jean-François Lyotard (1924. – 1998.) postmodernizam definira kao „stanje" vremena usmjerenog na znanost i tehnologiju, leksik, ubrzanje i razvoj informatičke tehnologije, kibernetiku, lingvističke teorije, komunikologiju, informatologiju, te uz probleme prevođenja novih jezika. Promjene koje su nastale uslijed tehnološkog napretka utjecale su i na znanje, s obzirom na dominantno tehnološke izvore informacija, a time na promjenu u načinu stjecanja, klasifikacije i distribucije znanja.[460]

Lyotard postmoderno stanje promatra u kontekstu epistemioloških promjena u odnosu na epohu modernizma, a među njegovim odlikama navodi i „nepovjerenje prema metanaracijama".[461] Pojavu uočava u kulturi, znanosti i umjetnosti postindustrijskih ili informacijskih društava, što je uslijedilo nakon promjena koje su obilježile, počevši s kraja 19. stoljeća, epohu modernizma. Temeljno određenje postmodernog stanja utoliko se odnosi na raspad univerzalizama ranijih epoha, posebice napuštanjem velikih metapripovijesti (*grand récits*). Kriza narativne funkcije ogleda se u kulturi koja „gubi svoje čimbenike" u vidu „velikih narativa", junaka, zapleta i

---

[459] J.-F. Lyotard, *Postmoderno stanje*: *Izvještaj o znanju* [1979.], Prevela Tatiana Tadić, Zagreb, Ibis grafika, 2005.

[460] Lyotard govori kako je za promjenu statusa znanja potrebna i reorganizacija njegovog stjecanja. Utilitarnu kategoriju verifikacije znanja u kapitalističkoj tržišnoj ekonomiji diktira komercijalna vrijednost znanja obzirom na njegovu tržišnu implikaciju. Znanja koja ne korespondiraju s uspostavljenim normativima, poput pragmatičnog korespondiranja s tehnološkim paradigmom prijenosa informacija, neminovno će se napustiti. Riječ je o uvjetu koji diktira tržišna vrijednost stoga je osnovni preduvjet znanja njegova komercijalna isplativost. Potonje utječe na razvoj onih znanosti koji se u tržišni sistem uklapaju. Utoliko se stare spoznajne strukture, ali i univerzalnost etičkih načela, transformiraju, a ujedno, prema Lyotardu veliki narativi prošlosti gube na važnosti.

[461] J.-F. Lyotard, *Postmoderno stanje*: *Izvještaj o znanju*, VI.

ciljeva. Odbacuju se univerzalističke ideje u korist raspršivanja „narativnih jezičnih elemenata“ i dezintegracije „denotativnih, preskriptivnih i deskriptivnih“ povijesnih sustava. Metanarativi teorija ranijih epoha napuštaju se u korist dekonstruiranih i fragmentarnih naracija ili uporabe „jezičnih čestica“, čije mnoštvo generira heterogenost jezičnih elemenata. S obzirom na pojavu sporadične institucionalne verifikacije jezičnih čestica, Lyotard uvodi pojam „lokalnog determinizma“. Postmoderno nepovjerenje u metanaracije dokida „univerzalne metajezike“,[462] dok se legitimacija znanja postmodernog vremena odnosi na odustajanje od „čvrstog centriranja“ znanja, raskidajući s velikim naracijama prošlosti.

Naime, ako Lyotardovo tumačenje postmodernog stanja dovedemo u kontekst teme, nameće se pitanje opstojnosti sintagme metaspirtualne umjetnosti. No, u kontekstu iščezavanja metanarativa, naglasak je na logocentričnoj i tradicijskoj ukorijenjenosti narativa, dok se u razmatranju sintagme metaspiritualnosti govori o sasvim oprečnom sustavu iracionalnih aspekata iskustva, kojima se dokida status „narativa“ o religijskom, mitskom, pa čak i spiritualnom, u korist (Lyotardovoj teoriji sukladne) pretpostavke da spiritualno raspadom logocentričnog i prodorom informatičkog, poprima drugostupanjski status upravo sukladan pojmu metaspiritualnosti. Drugim riječima, nepovjerenje prema metanarativima ne uključuje nepovjerenje prema metaspiritualnom, dapače, podržava ga. Jedan od razloga tomu je što religijsko u postmodernom stanju iščezava kao mitski, ali ostaje kao iskustveno-spoznajni aspekt stvarnosti.

Tomu u prilog piše suvremeni talijanski filozof Gianni Vattimo (r. 1936.), koji u kontekstu Lyotardova stava o postmodernom stanju ukazuje kako je paradigmatsko dekonstruiranje velikih pripovijesti utjecalo i na iščezavanje velikih ideologija, time i poimanja kršćanskog, ali ne u spoznajnom, već u kontekstu išezavanja mitskog aspekta. Odbacujući fundamentalizam koji pripisuje dogmatiziranoj religiji, govori o suodnosu filozofije i religije. Smatra kako je filozofija „izgubila razloge za ateizam i stoga može spoznati opravdanost religioznosti, ali samo ako prihvati činjenicu o kraju metafizike i raspadu metapriča“.[463] No, ne i metaspiritualnosti time.

---

[462] Ibid., 5.

[463] G. Vattimo, *Dopo la cristianità, Per un cristianesimo non religioso*, Milano, Garzanti, 2002., 94.

Teorija modernog apstraktnog slikarstva opisivala je postupak apstrahiranja forme kao razgradnju metanarativnih i metajezičnih sistema mističnih učenja, odnosno, kao njihovo apstraktno kontekstualiziranje u vizualnom jeziku. Promatrajući kontekstualizaciju spiritualnog, koje se odnosi na univerzalno u teoriji umjetnika modernog apstraktnog slikarstva, uočljiva je razlika u odnosu na postmodernističko načelo napuštanja totaliteta u korist postupaka fragmentacije, odnosno mikronaracije. Stoga je, sukladno Lyotardovoj tezi o postmodernom stanju, nepovjerenje prema metanaracijama rezultiralo iščezavanjem univerzalnog metajezika, koji je imanentan teoriji umjetnika spiritualne orijentacije. Pojava spiritualnog, čvrsto usidrena u modernoj umjetnosti, tim se transformirala u mikronarative metaspiritualnog jezika suvremenih umjetničkih praksi od pojave postmoderne na dalje.

Ipak, u okviru promjene u umjetnosti nakon šezdesetih godina prošlog stoljeća, implementacija simbola, ideja i koncepata učenja preuzetih iz mističnih/religijskih sustava time ne iščezava. Dapače, aktualizira se kao rubna tendencija u području bavljenja ontologijom slike i ontologijom umjetnosti kao takve.

Interdisciplinarnost, koja je bila temeljna odrednica spiritualne umjetnosti, otvorila je nove aspekte u praksama i teoriji umjetnosti od šezdesetih godina dvadesetog stoljeća na dalje. Transdisciplinarna umjetnost neoavangarde, eksperimentalna postavangarde, konceptualne i postkonceptualne umjetničke prakse, umjetnost performansa, *happening, land art,* minimalne umjetnosti, umjetnosti proširenog polja (među ostalim) svjedočile su već opisane mikronarative.

Kada govorimo o prodoru neumjetničkog u područje spiritualne umjetnosti, govorimo o prodoru mističnih učenja u područje teorije spiritualne umjetnosti, a u metaspiritualnosti se prodor neumjetničkog u umjetnosti naročito intenzivira. Postupak apstrahiranja u temelju je spiritualne umjetnosti i to u širokom rasponu medija i umjetničkih pristupa. Postupci apstrahiranja radikaliziraju se u djelima metaspiritualne umjetnosti uvođenjem postupaka potpune dematerijalizacije slike ili predmeta (djelo odsutnosti). Naglasak na nematerijalnom

čita se i kao otpor prema komodifikaciji u umjetnosti, kao iskaz organskog i vitalističkog naspram mehanicizmu moderne i simulacionizmu postmoderne kulture.
Uporišta metaspiritualnih praksi više nisu cjeloviti mistični sustavi i učenja poput, primjerice, učenja teozofije u dijelu moderne umjetnosti, već se fragmentarne ideje, simboli, koncepti, saznanja, uvidi, strukture i spoznaje iz različitih mističnih sustava istoka i zapada rekontekstualiziraju u okviru različitih umjetničkih praksi i postupaka postmodernizma. Razvidan je u tom procesu pluralizam medijskih pristupa, umjetničkih koncepata, postupaka i procedura. Raste interes za strukture i simbole iz oblasti mita, ili mističnih filozofsko-religijskih sustava, na način da se njihove supstitucije konkretiziraju u novim značenjskim sustavima kulture (u okviru postrukturalističkih i semioloških procedura izvođenja time se bave Rosalind Krauss, Roland Barthes i drugi). Interes za orijentalnu kulturu i učenja iz područja zen-budizma intenziviran je tijekom šezdesetih, a proširiti će diskurs umjetnosti uvođenjem nevizualnih koncepata tišine, praznine, intuicije, slučajnosti, stanja svijesti, pa i prosvjetljenja. Ujedno, interes za kulture istoka bitno je doprinio odmaku od koncepta ekskluzivnosti zapadnjačkog centrizma, tradicije koja se u umjetnosti počela urušavati od romantizma dalje.

U području umjetničke prakse koncepti preuzeti iz mističnih sustava kombiniraju se u nove hibridne spoznajne sustave, te se eksperimentalno koriste za stjecanje osobnih spoznajnih iskustava posredstvom umjetnosti. Takva (mikronarativna i osobna) iskustva polazište su za kreiranje djela ili se javljaju kao posuđene strukture (citati) i simboli mističnih sustava u području umjetnosti. Riječima Rolanda Barthesa, preuzeti iz različitih sustava, elementi, strukture i znakovi supstituiraju se i redefiniraju. Ponajprije, odmakom od izvornog narativa iz kojeg su preuzeti.

Dok je izvođenje spiritualnog u modernoj umjetnosti, s obzirom na determinaciju, recepciju i teorijsku uspostavu legitimiteta spiritualnog, dugo bilo prikreveno predominantnim čitanjima formalističke teorije umjetnosti, metaspiritualno je transdisciplinarnim kretanjem stvorilo nužne uvjete za verifikaciju svojih praksi nakon razdoblja modernizma.

Teorijsko postuliranje metaspiritualnosti oslanja se na uporišta onog smjera teorijskog mišljenja čije podrijetlo Didi-Huberman veže uz antropološku tradiciju Abyja Warburga. Odnosno, uz

koncept istraživanja umjetnosti koji je usmjeren prema „integraciji humanističkih znanosti“ u osnovi kojih je slika“.[464] Odnosno, kako je Warburgovu metodološku koncepciju pojasnio Edgar Wind, povjesničar umjetnosti[465]:

> Umjetnička vizija ispunjava nezaobilaznu funkciju u civilizaciji kao cjelini. Ipak, onaj koji želi shvatiti kako ta vizija funkcionira, ne može je odvojiti od ostalih funkcija kulture i mora sebi postaviti pitanje kakvo značenje za vizualnu maštu imaju takve funkcije kao što su religija i poezija, mit i znanost, društvo i država, a i pitanje kakvo značenje za te funkcije ima slika. Jedna je od temeljnih Warburgovih teza da svaki pokušaj izdvajanja slike iz njezinih veza s religijom, poezijom, s kultom i s dramom vodi zatrpavanju izvora njezinih životnih sokova.[466]

Pojave metaspiritualnosti u umjetnosti bilo bi pogrešno tumačiti postojećom analitičkom aparaturom tradicionalne povijesti umjetnosti, dok se transdisciplinarnost nameće kao logičan slijed kretanja umjetničkih praksi i teorija, proisteklih iz interdisciplinarnog karaktera kulturalne matrice. Riječ je, dakle, o umjetničkim strategijama kakve su usmjerene na proširivanje područja umjetničkog djelovanja sučeljavanjem različitih mikronarativa neovisno o mediju u kojem je djelo izvedeno: u širokom rasponu slike, proširenom poimanju skulpture, instalacije, ambijentalne umjetnosti, performansa, happeninga… pa sve do dematerijaliziranih djela (predočenja nevidljivog). Sukladno tome, metaspiritualna umjetnost sasvim je neovisna o mediju putem kojeg se ostvaruje.

Dok se spiritualno u modernoj umjetnosti očitovalo u okviru medija slikarstva, u postmodernoj umjetnosti metaspiritualnost se više ne vezuje uz određeni medij ni uz određeni umjetnički postupak. Govorimo, dakle, o distinktivnoj umjetničkoj praksi koja se manifestira u pluralizmu umjetničkih medija, aparatura, pristupa i procedura u umjetnosti.

---

[464] Vidi: J. Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1986., 101.

[465] Povjesničar umjetnosti Edgar Wind bio je član društva povjesničara umjetnosti povezanih s Institutom Warburg i prvi profesor povijest umjetnosti na Sveučilištu Oxford.

[466] E. Wind, „Warburg Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung fur die Aesthetik“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931., 163–179., cit. prema J. Białostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, 102.

Prema umjetničkim postupcima i strategijama pojava spiritualnosti u umjetnosti prošlog stoljeća očitovala se kroz četiri dominantna smjera:

1. u okviru jednog dijela historijskih avangardi, to jest u okviru pojave apstraktnog slikarstva visokog modernizma
2. u konceptima spiritualnosti eksperimentalne umjetnosti fluxusa i neodade (posebice rada s konceptima slučaja ili konceptima svijesti, pri čemu je naročito koncept praznine intenziviran u djelima rane postavangarde tijekom šezdesetih)
3. u eksperimentalnoj umjetnosti jednog dijela konceptualnih umjetničkih praksi, posebno u radu s konceptima nevizualnog i izvanosjetilne percepcije, kao i u dematerijalističkim postupcima svođenja umjetničkog predmeta na razinu iščezle prisutnosti

i konačno

4. u mekom izrazu (ili mekoj misli) eklektičnog postmodernizma; tj. u postupcima sinteze subjektnog i objektnog, figurativnog i apstraktnog, univerzalističkog i subjektivističkog, materičnog i idejnog, procesualnog i završenog objekta.

Tijekom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, ambivalentnim se pripajanjima različitih mikronarativa, sve u potrazi (obnovi) metaauratskih i neoritualnih fenomena stvarnosti pod pritiskom bujajućih simulakruma zbilje, spiritualni aspekt umjetnosti konačno transformirao. Time se ujedno može markirati granica dugog i postupnog prelaska od metanaracije prema mikronaraciji metaspiritualnosti.

VI. STUDIJE SLUČAJA

Moderno slikarstvo, napose ranih avangardi, postavilo je temelje radikalnoj distinkciji duhovnog i religijskog u poimanju i primjeni sintagme „spiritualna umjetnost“. U modernoj apstraktnoj slici vizualna forma spiritualnog više nije zastupala tradicijski, religijski ili mitski definirane narative, što ju je odvojilo od značenjske nedvojbenosti ikonografskog tumačenja sakralne umjetnosti ranijih razdoblja.

Neprikazivački karakter spiritualne umjetnosti modernog doba opet se mijenja u postmodernističkom shvaćanju transcendentnog kao „onog odsutnog, nevidljivog i prividnog“[467] utemeljenog u kulturološki orijentiranim estetikama, u autoreferencijalnosti umjetnika, u pripajanju različitih znanja i iskustava i sa znatno manje naglašenom potrebom pročišćavanja likovnog iskaza od onog kako su ga utemeljili modernisti.

Drugim riječima, razumijevanje spiritualnosti u povijesti umjetnosti bilo je zavisno o dominantnim kulturnim paradigmama gdje je posebno važno istaknuti razliku između 1) predmoderne paradigme koja se temeljila na ekstrinzičnim zahtjevima prema umjetničkoj formi posebno kada je riječ o prikazivanju spiritualnosti religijskih sadržaja, iz čega se i razvila sintagma „sakralna umjetnost“ ili „religijska spiritualnost“; 2) moderne paradigme koja se u umjetnosti javlja u razdoblju modernizma, posebno ranih avangardi i manifestira kao programsko oslobađanje „duhovnosti“ iz religijskog okvira i zadanih narativnih predložaka prema slobodi nepredmetnog prikazivanja duhovnih čuvstava; i 3) postavangardne, postmoderne, odnosno, paradigme postpovijesne kulture svoju je sklonost spiritualnom usmjerila na transcendentalna pitanja „odsutnog, nevidljivog i prividnog“.[468]

Slijedom navedenog, a u kontekstu bavljenja temom spiritualnosti, predmodernoj se umjetnosti pripisuju obilježja sakralne spiritualnosti, modernoj autoreferencijalne spiritualnosti, a postmodernoj metaspiritualnosti. Pritom metaspiritualna umjetnost zadržava intrinzični, autoreferencijalni aspekt izvora svoje duhovnosti, ali ga nadilazi tendencijom širokog polja

[467] „Transcendentno“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 636.

[468] Ibid.

istraživanja trandisciplinarnih izvora, preusmjeravanjem modernističke težnje „izražavanja“ novim formama „istraživanja“ jezika spiritualnosti.

U tom, postmodernom kontekstu reafirmiraju se pojmovi aure i rituala, ključni za razumijevanje izvođenja metaspiritualnih praksi u umjetnosti te se u disertaciji uvode i tumače, kao svojevrsne novotvorbe pojmovi „metaauratska umjetnost“ i „neoritualna funkcija djela“ da bi se ukazalo na temeljna svojstva izvedbenih praksi koje su u drugoj polovini dvadesetog stoljeća iskazale, na različite načine, svoj interes za mitsko, ritualno, nagonsko, antropološko, etnološko, i prapovijesno, ali ne kao predtekst djelu, već kao oblik njegova „izvođenja“. Pritom odričući se bilo kakvog jednoznačnog utemeljenja u povijesnim paradigmama prošlih povijesnih razdoblja.

U studijama slučaja koje slijede analiziraju se umjetničke produkcije suvremenih hrvatskih umjetnika Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura u kojima se javlja snažna tendencija prema ritualno-kontemplativnoj praksi izvođenja umjetničkih djela. Ritualne radnje izvođenja umjetnosti, pokazuje se u oba slučaja, doprinose spiritualno-kontemplativnom karakteru djela. Status koji Zrinšćak pridaje materijalu s kojim radi odnosi se s jedne strane na postupak traženja, nalaženja i obrade materijala te na upotrebu *ready-madea* gdje se u svakom slučaju evocira antropo-geografski, ali i univerzalistički proces čovjekova suživota s prirodom. Dok se u izvedbi kiparskih djela Zrinšćak ritualnim i repetitivnim radnjama okreće procesualnoj izvedbi, Demur kontemplativno obnavlja motiv spirale u različitim medijima od crteža, pokretima tijela, performansom, slikarski, i u teoriji.

Drugim riječima, težište se seli s materijala (kod Zrinšćaka drvo) i motiva (kod Demura spirala) na sam proces izvođenja auratskog efekta i na podizanje tako postavljene ritualne funkcije izvođenja na višu razinu. Materijal se time kod Zrinšćaka oslobađa zadane utemeljenosti u svrsi obrade ili izvođenju, kao što se i motiv kod Demura, od narativne ili simboličke funkcije okreće ritualno obrednim izvedenicama svoje oblikovne dimenzije, više kao odabrano znakovno polje umjetnikova spiritualnog iskustva kozmosa, nego li kao simbol koji zastupa već poznate ikonološke jezike. Zrinšćak izvor pronalazi u cjelovitom odnosu s prirodom, dok Demur repeticijom spirale izvor nalazi u kozmičkom. Pojam „metaauratska umjetnost“ u daljnjem istraživanju, izvodi se iz teorije aure u djelu Waltera Benjamina i primjenjuje na metaspiritualnu

umjetnost u kontekstu njezinog utemeljenja u suvremenim kontemplativnim i ritualnim umjetničkim praksama.

VI.1. MIRKO ZRINŠĆAK

Slika 1. Mirko Zrinšćak, *Budi zadovoljan da forma nema kraja!*, 2007., ručna obrada, hrastovina, visina od 4050 do 5150 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

Istraživanje opusa Mirka Zrinšćaka u kontekstu suvremenih, metaspiritualnih umjetničkih praksi, temelji se na analizi koja uključuje značajke izvedbenog procesa kao i kiparskog opusa u cjelini.

Posebno značajnim aspektom umjetničkog životopisa Mirka Zrinšćaka definira se radna i životna sredina, kao kontekst svih njegovih, kako umjetničkih tako i životnih određenja. Strategija izvođenja života i umjetnosti, u njegovu slučaju, ishodište je formalno oblikovnih

značajki svih skulptura. Kritička recepcija njegova opusa, kakvu iščitavamo kroz tekstove (napose u katalozima njegovih izložbi), a koju su pisali eminentni hrvatski povjesničari i teoretičari umjetnosti, platforma je utemeljenju prve pretpostavke, a ta je da se opus Mirka Zrinšćaka svrsta u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi.

Mirko Zrinšćak na umjetničkoj se sceni javlja krajem osamdesetih godina, u vrijeme izraženog interesa za obnovu medija. Koliko je tada u slikarstvu značajan prodor tzv. „nove slike“, toliko se i u skulpturi obnovio interes za povratak izvedbi, materijalu, oblikovanju, haptičnosti. Tako se i Zrinšćakovo stvaralaštvo pripisalo onim tendencijama koje su u povijesti i teoriji umjetnosti definirane kao obnova modernizma nakon postmodernizma.[469]

Međutim, Zrinšćakov rad, ma koliko da je našao mjesta u navedenoj raspravi o retrogradnom pomaku prema modernizmu tijekom osamdesetih, od samih se početaka artikulira, kroz estetiku nevidljivog, fokusirajući se na arhetipskim, metaauratskim i neoritualnim procesima izvođenja djela.

Na formiranje Zrinšćakove umjetničke osobnosti od presudnog su značaja dvije sredine u kojima je živio i radio, a to su Venecija, sredinom osamdesetih i Učka, od kraja osamdesetih do danas. Slikarstvo je studirao na venecijanskoj *Academia di Belle Arti* (1983. – 1987.) u slikarskoj klasi Emilija Vedove. Iako po vokaciji slikar, kiparstvom se počinje baviti po završetku studija (1987.). Na otklon od slikarskog u korist bavljenja kiparskim medijem utjecao je odabir života na šumskim obroncima parka prirode Učka ponad Rijeke, gdje mu je prirodno okruženje dalo dovoljno materijala (drvene građe) uz koji će ostati trajno vezan. Riječ je o pragmatičnom odabiru „zapisa“ na „materijal koji se taloži na receptivnoj površini“.[470] Taj

[469] Pojavu modernizma poslije postmodernizma Miško Šuvaković veže uz „tematizacije, istraživanja i rasprave tradicije modernizma“ koje su se u umjetnosti (skulpturi i slikarstvu) pojavile krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. Ono što ovu pojavu odvaja od eklektičkog postmodernizma jest „radikalni formalizam“ i interes prema „aspektima modernističke estetike i kulture“. Šuvaković smatra kako se u bivšoj državi modernizam, kao povijesno-umjetnička formacija, nije u potpunosti realizirao, pa je u konceptualnoj i postmodernoj umjetnosti omogućena „geneza visoko modernističkih ideala, projekata i produkata“. Vidi: M. Šuvaković, *Asimetrični drugi. Knjiga o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, Prometej, 1996., 271–272.

[470] Misli se na tezu psihoanalitičara Sigmunda Freuda o nebitnosti odabira medija „budući da zapis ne ovisi o materijalu koji se taloži na receptivnoj površini“. Vidi: S. Freud, „A Note upon the ´Mystic Writing-Pad`“ (1924.),

„zapis“ je kod Zrinšćaka u relacijskom odnosu i s materijalom, i s prirodnim okruženjem u cjelini, i s procesom izvođenja umjetnine od njezina izbora do konačne izvedbe, pa i s načinom manualne obrade iznimno velikih formata, kakve bi u skučenijoj radnoj sredini bilo nemoguće izvesti. Tako nastale skulpture od drveta, kao i rad koji se razvija u kontemplativnoj i repetitivnoj maniri dugotrajnog stiliziranja, nisu samo umjetnost, već su i sam način života. Zrinšćakov radni kontekst bihevioralnog izolacionizma, bliži se ideji ekološke umjetnosti koja teži ostvarivanju skladnog suodnosa umjetnosti, prirode i načina življenja.

Umjetnički atelje Zrinšćak je prvotno smjestio u mjesto Veprinac na obroncima Učke, kada je osnovao s grupom prijatelja umjetnika *Centar za multimedijalna istraživanja, Veprinac, Učka* (C.M.I.V.U.). *Centar za multimedijalna istraživanja, Veprinac, Učka* osmišljen je kao neformalna, fiktivna institucija koja idejno nazivom objedinjava umjetničku produkciju, izložbe, realizirane i nerealizirane projekte koje Zrinšćak izvodi samostalno ili u suradnji s drugim umjetnicima. Zamisao Centra primarno se veže uz djelovanje Zrinšćaka,[471] fizički je lociran na adresi umjetnikovog prebivališta, a umjetnik razlikuje djelovanje Centra prema desetljećima, u tri faze, što se vremenski poklapa s promjenama umjetničkih interesa Zrinšćaka tijekom njegovog stvaralačkog rada.[472]

---

u *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): The Ego and the Id and Other Works*, preveo i uredio James Strachey, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1961., 229.

[471] U okviru Centra djelovali su još Goran Štimac, Damir Lukšić i Dalibor Laginja. Pod imenom Centra za multimedijalna istraživanja Zrinšćak samostalno izlaže u Rijeci i Opatiji, 1989. i 1991. godine. Pod identitetnim nazivom Centra svoje radove izlaže u napuštenoj crkvi na Veprincu, u periodu od 1987. do 1990., a riječ je o konceptu formiranja stalnog izložbenog postava svojih djela. U sklopu Centra pokrenuta je fotografska i kiparska umjetnička kolonija na Učki koja je bila usmjerena na temu pejzaža. Na prvom i jedinom sazivu kolonije svoje radove izlaže kipar Siniša Majkus. U sklopu projekta *Rex Solia* Zrinšćak s umjetnikom Daliborom Laginjom zajednički izlaže rana djela u galeriji ŠKUC u Ljubljani 1989. godine. Iz razgovora s Mirkom Zrinšćakom, razgovor je vođen u umjetnikovoj privatnoj kući u Veloj Učki, na lokaciji gdje je danas smješten umjetnikov atelje, u četvrtak, 27. 5. 2021., od 11 do 16 sati. O projektu *Rex Solia* vidi: B. Cerovac, „Mirko Zrinšćak i njegov umjetnički Atlantis“, *Rival*, Rijeka, br .1./2., 1989., 174–176.

[472] Zrinšćak djelovanje Centra dijeli prema desetljećima u tri faze: (1989.) 1991. – 2001.; 2001. – 2011.; 2011. – 2021. Iz razgovora s Mirkom Zrinšćakom, razgovor je vođen u umjetnikovoj privatnoj kući u Veloj Učki, na lokaciji gdje je danas smješten umjetnikov atelje, u četvrtak, 27. 5. 2021., od 11 do 16 sati.

Igor Zidić bilježi zanimljivo zapažanje o tim različitim mjestima i fazama djelovanja Centra, kako bez obzira u kojim sve i na kojim lokacijama ateliera Centar fizički prebiva, on „zbiljski egzistira tek u njemu samom“.[473]

Nakon nekoliko godina, 1992. premjestio je svoj radni prostor dublje u šumu Učke, gdje je u namjenski izgrađenoj baraci živio i radio pet godina, do 1997. godine kad je osnovao obitelj i prekinuo asketski izolacionizam, preselivši se u selo Vela Učka, u kojem do danas živi i radi. Izolacija od urbane sredine nakon Venecije i odabir života u prirodi ključni su elementi za razumijevanje i kontekstualizaciju metaspiritualnih značajki njegova djela.

Međunarodnu institucionalnu potvrdu i šire prepoznavanje javnosti Zrinšćak stječe predstavljanjem Hrvatske na Umjetničkom bijenalu u Veneciji 1995. godine,[474] kada je nastupio uz umjetnike Martinu Kramer i Gorana Petercola, u hrvatskoj selekciji Igora Zidića. Na tom bijenalu izložio je kolaže, asamblaže i skulpture. Od 2000. godine do danas Zrinšćak uglavnom radi ambijentalne skulpture biomorfnih, izduženo ovalnih oblika i velikih dimenzija.

1.1. Kritička recepcija Zrinšćakova opusa

Gotovo svi autori koji su pisali o Zrinšćakovu opusu ističu potrebu za definiranjem zajedničkog načela koje prožima sva njegova djela. Bez iznimke upućuju na svojstva imanentna njegovu opusu u cjelini, a koja proizlaze iz visoko subjektivne (premda univerzalističke) i širokim

---

[473] „Bilješka o autoru“, u *Mirko Zrinšćak / We are Cosmic Series / 1990. – 1994.*, katalog izložbe skulptura i asamblaža (izloženo 9 eksponata), tekst kataloga „Na Učki, u svemiru (Zrinšćakovo iskustvo) / odlomci 1994./1995.“ potpisuje I. Zidić, prijevod predgovora na engleski Maja Šoljan, Zagreb, Moderna Galerija, 30. 3. – 18. 4. 1995., Studio „Josip Račić“, 1995., 20. Tekst kataloga pretisnut je pod kraćim nazivom „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, u katalogu izložbe *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak: XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia*, Hrvatski paviljon, Campiello Barozzi, Venecija, 8. 6. – 15. 10. 1995., prijevod predgovora na talijanski Zlatka Ružić, Zagreb, Moderna galerija, 1995., 93–99.

[474] *XLVI Međunarodna umjetnička izložba u Veneciji*, Hrvatski paviljon, Campiello Barozzi, Venecija, 8. 6. – 15. 10. 1995. Povjerenik Hrvatske prezentacije bio je tadašnji ravnatelj Moderne galerije u Zagrebu Igor Zidić, a Hrvatsku su predstavljali umjetnici Mirko Zrinšćak, Goran Petercol i Martina Kramer.

kontekstom stvaralaštva obuhvaćene, „ambijentalne“ prirode njegova rada. Ne nalazimo partikularne analize, već se insistira na recepciji cjeline formalno-stilskih, semantičkih, retoričkih, antropo-kulturalnih, i nadasve čvrsto integriranih osobina u životnom i radnom okruženju, koje se u interpretaciji ne mogu sagledavati odvojeno. Sveobuhvatni pristup uključuje intenciju samog umjetnika da se čitav proces čulnosti, kontemplacije i izvedbe materijalizira u djelu, jer je upravo proces nosiva ideja konačnog produkta, te da se stalnom multiplikacijom srodnih formalnih rješenja obnavlja ideja organske cjelovitosti umjetnikova iskustva, života i umjetnosti ujedno.[475]

1.1.a Uloga mjesta

Intimistički karakter Zrinšćakova stvaralaštva povezan je s izolacijom od urbane, pa čak i napučenije ruralne sredine, i sa životom u svojevrsnoj askezi, gdje priroda potpomaže kontemplativnost i mimetički refleks autora da u djelu i procesu rada predoči njezino samoobnavljanje.

Kontekst duhovnosti koji se pridaje prirodi i pejzažu blizak je, primjerice, tradicionalnom istočnjačkom religijskom slikarstvu.[476] Teofanijski[477] karakter prirode, kakav se opisuje u djelu

---

[475] Ideja o cjelovitosti umjetničkog djela prepoznata je u teoriji, počevši od Benjaminove „metafizičke forme“, Batailleove intencije za obuhvaćanjem cjelovitosti, Szeemannovog koncepta sveobuhvatnosti umjetničkog djela, pa do Šuvakovićeve teorije „preko ruba formalizma“ i analognog pozivanja na Szeemannov pristup, kao jedna od mogućih pokazatelja veza između rubnih formalističkih istraživanja umjetnika dvadesetog stoljeća i „simboličkih vrijednosnih sistema“, bliskih sistemima mističnih sustava učenja. Vidi: W. Benjamin, „Epistemo-Critical Prologue“, *The Origin of German Tragic Drama,* 1928., London /New York, Verso, 1998., 48.; G. Bataille, „On Nietzsche: The Will to Chance“, u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader,* Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 340.; H. Szeemann, „Tendency toward the gesamtkunstwerk“, *u* D. Chon et. al. (ur.), *Harald Szeemann, selected writings,* Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018., 134.; Šuvaković, „Preko formalizma…“, 18.

[476] Kako je navedeno ranije, o genezi zen slikarstva i utjecaja prirode u orijentalnoj povijesti umjetnosti vidi: H. Munsterberg, „Zen and Art“, *Art Journal,* Vol. 20., br. 4, 1961., 198–202.

[477] U tekstu se pojam teofanije koristi u smislu prepoznavanja prisustva božanskog, koji čovjek pridaje pojavama u prirodi. Pojam teofanija potječe iz grčkog jezika (theós- bog + faĩnein- iznositi na svjetlo), a označava pojam „kojim se označuje ukazanje božanstva nekom čovjeku“. Cit. prema: „Teofanija“, u Bratoljub Klaić (ur.), *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 1340.; Teofanija je pojam koji označava „božje

Putovanje u zemlju Tarahumara Antonina Artauda,[478] karakterizira promatranje prirode srodno opisima kakve nalazimo uz Zrinšćakovo uključivanje prirode u umjetnički proces.

> U tarahumarskoj planini sve govori samo o Temeljnome, odnosno o načelima prema kojima se Priroda oblikovala; i sve živi samo za ta načela: ljudi, oluje, vjetar, tišina, sunce.[479]

O duhovnom značaju prirode ili, bolje rečeno, stvaranju cjelovitog odnosa s njom pisao je i sv. Bernard,[480] a u Huxleyevoj „Perenijalnoj filozofiji" nalazimo njegove opise iskustva prirode poput:

> Jedan poticaj iz proljetne šume
> Više će ti reći,
> O moralnom zlu i dobru,
> Nego li svi sveci.[481]

Ili na drugom mjestu:

---

pojavljivanje", naročito u mistično orijentiranoj literaturi. Vidi: „Teofanija", V. Filipović (ur.), *Filozofijski rječnik*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1965., 399.

[478] Antonin Artaud (1896. – 1948.)., punog imena Antoine-Marie-Joseph Artaud**,** bio je francuski pjesnik, esejist i teoretičar avangardnog kazališta. U povijesti kazališne estetike i književnosti naročito je zapažen kao pisac studija *Kazalište i njegov dvojnik* (*Le Théâtre et son double*, 1938.) i *Kazalište okrutnosti* (*Le Théâtre de la cruauté*, 1933.). U navedenom putopisu *Putovanje u zemlju Tarahumara* Artaud iskazuje fascinaciju autohtonom kozmologijom i tradicionalnim plemenskim ritualima meksičkih Indijanaca iz naroda Tarahumara. Putopis je pisan u razdoblju od dvanaest godina, u periodu od 1936. do 1948. pa sve do pred smrt, a objavljen je posthumno. Vidi: „Artaud, Antonin", *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4032 (pristupljeno, 15. 4. 2021.).;

[479] A. Artaud, *Tarahumare i druga djela*., prev. s francuskog Marija Bašić, Zagreb, Literis, 2003., 27.

[480] Sv. Bernard ili Bernard iz Clairvauxa, (1090./91. – 1153.) bio je francuski teolog i predstavnik mističnog smjera srednjovjekovne teologije. Među njegovim su najpoznatijim pisanim ostvarenjima djela: *Pisma* (*Epistolae*); *Govori* (*Sermones*) i asketsko-mistična rasprava *O razmatranju* (*De consideratione*, 1149. – 1153.). „Bernard iz Clairvauxa, sv.", *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=7160 (pristupljeno 15. 4. 2021.).

[481] Sv. Bernard, cit. prema: A. Huxley, *Perenijalna filozofija*, prev. s engleskog Ljerka Duić, *The Perrenial Philospohy*, Zagreb, Jesenski i Turk, 2012., 87.

> Ono što ja znam, o božanskoj znanosti i Svetom pismu, naučio sam u šumama i poljima. Nisam imao drugih učitelja do bukava i hrastova.[482]

Poveznicu navedenih iskustava prirode u Zrinšćakovu radu bilježi Vanda Ekl kao „suštinsku povezanost, čak i podudarnost“ umjetnikovog „staništa, boravišta i radilišta“ s „porukama“ Zrinšćakova rada.[483] Nadalje, ona ističe da su „mjesto i djelo cjelina“. U oblikovnim aspektima ranih umjetničkih djela (slika, skulptura, asamblaža i fotografija) Ekl pronalazi upisane „sadržaje drvenosti“ i prepoznavanje supostojanje „duha i boje, bivstvovanja i činjenja u toj sredini“. Odnosno, supostojanje „umjetnost memorije“ lokaliteta na kojem djela nastaju. Djela su tako po njezinu mišljenju determinirana mjestom nastanka, što se manifestira i na sadržajnoj razini, jer „…je konstitucija, postanak i opstanak do te mjere vezan uz okružje, da ga valja evocirati kao sastavni, sadržajni dio umjetničkog opusa“.[484] Time se konačno dolazi i do sinkretizma Zrinšćakove umjetnosti jer je tretman forme značenjski povezan s izvan predmetnim određenjima i zbog toga što se priroda uključuje kao integralni dio pretpostavke u iskazu o „univerzalnim vrijednostima“.[485]

Determinaciju djela njegovim okruženjem i procesom nastanka potvrđuje i sam umjetnik ističući odabir života u izolaciji kao sasvim svjesnu, artističku nakanu:

---

[482] Ibid.

[483] Tekst Vande Ekl objavljen je u nepaginiranom deplijanu samostalne izložbe naslovljene *Mirko Zrinšćak (slike, skulpture, crteži): C.M.I.V.U.* [Centar za multimedijalna istraživanja Veprinac, Učka], održane u Umjetničkom paviljonu Juraj Šporer u Opatiji, u periodu 19. 7. – 17. 8. 1991. i u organizaciji Zdravka Kopasa. U katalogu se navodi kako je tim povodom Zrinšćak izlagao slike, skulpture, crteže i fotografije, ali potpuni podatak o izloženim eksponatima izostaje. Vidi: V. Ekl, *Mirko Zrinšćak (slike, skulpture, crteži) : C.M.I.V.U.*, Opatija, Fond za kulturu općine Opatija, Umjetnički paviljon „Juraj Šporer“, 1991., nepaginirano.

[484] Ibid.

[485] Kako navodi B. Valušek, „Ne na način odsustva ruke, već prisustva duha, onih univerzalnih vrijednosti koje se nalaze netaknute i sačuvane jedino u prirodi i u ljudima koji odnos s tim dijelovima sebe znaju uspostaviti“. Vidi deplijan izložbe *Mirko Zrinšćak*, Rovinj, Zavičajni muzej grada Rovinja, 5. 9. – 30. 9. 2000., 2000., nepaginirano. Iz arhivskog materijala nisu dostupni podatci o sadržaju izložbe.

> Ja u izolaciji živim od svoje tridesete, otkad sam se odlučio ozbiljno baviti umjetnošću.[486]

Ili, kada ukazuje na značaj prirode u tom izboru:

> Svakog dana boravim u prirodi. Gotovo svakodnevno fotografiram vodu. Senzibiliziran sam na sve pa i na najmanje promjene u prirodi. Pratim sitne pomake koji mi koriste u razmišljanju o umjetnosti i životu. Tako sam uspio svijet promatrati više kroz holistički pristup.[487]

Razloge cjelovitoj kontekstualizaciji Zrinšćakova stvaralaštva Igor Zidić argumentira nedostatnošću tradicionalne povijesti umjetnosti da obuhvati sve značajne aspekte njegova djela standardnom metodologijom područja, odnosno discipline. Problem analitičkog pristupa po njemu je nedostatno otvoren „interpretativni prostor“, koji se zbog nemogućnosti zahvaćanja cjeline „uspješno poništava“.[488]

Da je razumijevanje Zrinšćakova djela neraskidivo povezano s cjelovitom praksom života, od odabira mjesta života, načinom odabira i obrade materijala, pa sve izvedbe do samog djela stav je i Berislava Valušeka. I on smatra da je Zrinšćakov kiparski opus u potpunosti determiniran kao koncept,[489] pa u valorizaciju uključuje ne samo umjetnička djela i djelovanje autora, već i cjelokupni Zrinšćakov habitus:

---

[486] P. Kiš Terbovc, „Ja u izolaciji živim od svoje tridesete, otkad sam se odlučio ozbiljno baviti umjetnošću“, razgovor s umjetnikom Mirkom Zrinšćakom, objavljeno 30. 11. 2020., *Jutarnji list*, internet izdanje, https://www.jutarnji.hr/kultura/art/ja-u-izolaciji-zivim-od-svoje-tridesete-otkad-sam-se-odlucio-ozbiljno-baviti-umjetnoscu-15034013 (pristupljeno, 8. 12. 2020.).

[487] Ibid.

[488] I. Zidić, „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, u *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak: XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia*, katalog izložbe (iz arhivskog materijala nisu dostupni podaci o sadržaju izložbe), Hrvatski paviljon, Campiello Barozzi, Venecija, 8. 6. – 15. 10. 1995., prijevod predgovora na talijanski Zlatka Ružić, Zagreb, Moderna galerija, 1995., 93. Tekst I. Zidića pretisak je teksta iz kataloga *Mirko Zrinšćak / We are Cosmic Series / 1990. – 1994*, Zagreb, Moderna galerija, Studio „Josip Račić“, 1995., 2–6.

[489] B. Valušek, u *Mirko Zrinšćak*, deplijan izložbe, 2000., nepaginirano.

> Djelu [Zrinšćaka] koje u potpunosti ovisi o kontekstu, kao što ovisi o načinu života, o odnosu prema vrijednostima, o životnom stavu – u krajnjoj liniji – svog autora.[490]

Mjesto na kojem Zrinšćak živi i radi (Učka), kod svih autora koji su pisali o njegovu kiparskom opusu, potvrđuje se kao konstitutivan element djela. Formalno-estetska razina interpretira se u kontekstu ekološke umjetnosti s naglaskom na uronjenost radnog i životnog prostora u ambijent prirode. *Topos* (prirode) prepoznaje se ne samo kao potencijal za formalno-estetsku razradu vizualnog vokabulara, već kao njegov sastavni dio iz kojeg proizlazi retorički efekt forme, ali i kontemplativna „oduhovljena" narav visoko stiliziranih, velikih skulptura.

Kontemplativan karakter Zrinšćakovih skulptura prepoznat je kao konstituirajući segment cjelokupnog opusa. Isto se potvrđuje i s recentnom nastupom na petom izdanju međunarodne bijenalne izložbe arhitekture naslovljene *Vrijeme – Prostor – Postojanje* (eng. *Time – Space – Existence*), u organizaciji Europskog kulturnog centra, koja se u Veneciji održava paralelno i u okviru manifestacije venecijanskog bijenala arhitekture 2021.[491]

---

[490] Ibid..

[491] Navedena, peta po redu, venecijanska bijenalna izložba arhitekture u organizaciji Europskog kulturnog centra, organizirana je na temu „vremena, prostora i postojanja" i okupila je međunarodne „projekte, inovativne prijedloge i utopijske snove o arhitektonskim izrazima" koji ekološkim i „zelenim" pristupom ukazuju na koncepte življenja usmjerene na suživot čovjeka i prirode, nudeći viziju „oblikovanja budućnosti" življenja. Zrinšćakova participacija na spomenutoj izložbi temelji se upravo na ideji prevođenja skulpturalnih u arhitektonske forme i njihovoj inkorporaciji u okruženje prirode. Naime, Zrinšćak je na spomenutoj izložbi zastupljen s idejnim projektom naslovljenim *Forme kao životni prostor*, koji je na izložbi predstavljen putem eksponata Zrinšćakove skulpture, fotografskih simulacija realizirane arhitekture u pejzažu i video materijalom. Koncept projekta ukazuje na nastavak Zrinšćakovog rada na formi, ali sada na aplikaciji postojećih skulpturalnih formi u medij arhitekture. Naime, Zrinšćak forme realiziranih skulptura iz serije *Budi zadovoljan da forma nema kraja* (2014.) idejno prevodi u arhitektonske forme namijenjene za životni ili radni prostor, a čija lokacija smještajem predviđa integraciju s pejzažem prirode. Primjerice, u katalogu izložbe publicirana je fotografija na kojoj je simulirano jedno takvo idejno arhitektonsko viđenje forme, kao prijedlog za formu arhitektonske građevine *Posjetiteljskog centra Vela Draga*, osmišljene prema postojećoj skulpturi Zrinšćaka i imaginarno smještene na lokaciji Vele Drage, na kanjonskoj udolini usred istarskog krša na nenaseljenim padinama zapadnih obronaka Učke. Peto izdanje bijenalne izložbe arhitekture *Time, Space, Existence 2021*, održava se, paralelno u vrijeme Venecijanskog bijenala arhitekture 2021., u trajanju od 22. svibnja do 21. studenog 2021., na nekoliko lokacija (Palazzo Bembo, Palazzo Mora, Giardini della Marinaressa) u Veneciji. Izložba okuplja projekte 212 međunarodnih arhitekata, umjetnika, sveučilišta,

Već je u ranijim radovima Valušek posebno istaknuo *topos* izvornog ambijenta autorovih skulptura, koji se mijenja u odnosu na galerijski/muzejski kontekst. Smatra kako izmještanjem djela iz izvornog u galerijski ambijent dolazi do transformacije na značenjskoj razini. Dezintegracija prvotnog smisla odnosi se na odsustvo primarnog značenja zbog iščezavanja konteksta prirode. U tom smislu, izmještanjem skulptura u galerijski prostor uspostavlja se retorički višak koji nije imanentan Zrinšćakovim djelima.[492]

> Uvijek je u promišljanju prezentacije (čak i kada se radilo o katalogu) bio prisutan kontekst nastanka radova, radni okoliš, prostor koji je u svojoj bliskoj unutrašnjosti ili daljnjoj pejzažnosti uvijek nadograđivao, upravo držao kao literarnu, tako i likovno-sadržajnu potku djela.[493]

Isticanje kontekstualnih značajki Zrinšćakov rad približava konceptu „otvorenog umjetničkog djela“ kakav je zaživio u teoriji i umjetnosti nakon šezdesetih godina prošlog stoljeća. Termin podrazumijeva legitimno supostojanje različitih interpretacija koje pluralizmom tumačenja generiraju širi misaoni prostor cjelovite kontekstualizacije, sve da bi se proširili značenjski aspekti proširujući prostor koji interpretacija obasiže. Drugim riječima, osim vidljivih aspekata umjetnine, predmetom analize i interpretacije postaje i ono „nevidljivo“ koje se odnosi na proces izvedbe, kao i na intencionalne aspekte autorske motivacije.

.

Baveći se temom eksperimentalnih djela, posebice glazbom Karlheinza Stockhausena, Luciana Berija, Henrija Pausseura i djelima Jamesa Joycea, talijanski jezikoslovac, filozof i književnik Umberto Eco uveo je koncept otvorenog umjetničkog djela u istoimenoj studiji (*Opera aperta*),

---

urbanista i kreativnih profesionalaca iz preko 51 zemlje. Zrinšćakov projekt u okviru navedene izložbe izložen je u Palazzo Mora u Veneciji, a u katalogu se kao suradnike na projektu navode još Marina Banić-Zrinšćak, Korina Hunjak, Josip A. Zrinšćak, Katarina R. Zrinšćak. Vidi: *Time, Space, Existence*, katalog izložbe, Venice Architecture Biennial 2021, Venecija, European Cultural Centre, Palazzo Mora, Palazzo Bembo, Giardini della Marinaressa, 22.5-21.11.2021., 2021., 192–193.

[492] B. Valušek, u *Mirko Zrinšćak*, deplijan izložbe, 2000. nepaginirano.

[493] Ibid.

objavljenoj 1962.[494] Eco time teoriju interpretacije podiže na još jednu, višu razinu do visoke „osjetljivosti prema recepciji djela“[495] u okviru hermeneutike i semiotike.

Dakle, umjetničko djelo nije zatvoren sistem i „gotov proizvod“ umjetnika, već je sustav koji omogućuje brojne interpretacije i sagledavanja iz različita perspektiva, čime se otvara prostor uvođenju širih perspektiva, napose onih s područja povijesti kulture. Recepciju djela time se ne shvaća jednoznačno, a umjetničkom djelu pristupa se kao strukturi koja se uz svoje estetske značajke, kontekstualizira u kulturnom ili prirodnom okolišu, uključujući i osobnost umjetnika, tradiciju, kulturu i jezik i samog umjetnika. U interpretacijama na taj način aktivno participiraju „uvjerenja, definirana kultura, skup ukusa i osobnih sklonosti i predrasuda“ recipijenta, teoretičara, kritičara. Otuda proizlaze i svi oni, različiti pristupi u tumačenju iz više diskurzivnih perspektiva, koji djelu osiguravaju višeznačnu relevantnost i vitalitet. Kako bilježi:

> Forma umjetničkog djela zadobiva svoju estetsku validnost upravo proporcionalno broju različitih perspektiva iz kojih se može gledati i razumjeti.[496]

Time se ideja o nepostojanju dominantnog i arbitrarnog teorijskog modela zasniva na njegovoj otvorenosti, a s obzirom na aktivnu funkciju tumača, djelo tek u zajedništvu kritičkih i teorijskih recepcija osigurava „organsku cjelinu“ recepcije.

1.1.b. Uloga vremena

Iz kritičke recepcije nadalje, nakon prostorne, kao druga premisa Zrinšćakova umjetničkog rada kategorija je vremena. Vrijeme o kojem se govori u tekstovima kritičara, nije shvaćeno u svojoj linearnoj protežnosti neprekinuta tijeka, već se radi o meta vremenskoj kategoriji ili o neprekinutoj „svijesti o vremenu“ kod umjetnika. Vrijeme time postaje „uvjet“ pozicioniranja vlastitog bića i objekta umjetnosti, a „svijest o vremenu“[497] čita se u svim procesualnim i

[494] U. Eco, *The Open Work*, [1962.], Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989., 2.

[495] Ibid., 3.

[496] Ibid.

[497] Pojam „svijesti o vremenu“ u kontekstu Zrinšćakova bavljenja temom temporalnosti ustvrdila je Nataša Lah, a s obzirom na podudarnosti pojma u tekstovima drugih kritičara i povjesničara umjetnosti u radu se pojam koristi

formalnim aspektima izvedbe, u dugotrajnosti kontemplativnog procesa nastajanja umjetničkog predmeta, kao i u procesu traženja materijala koji će se naknadno oblikovati u skulpturu, čime se ostvaruje sinteza nastanka predmeta i njegove reprezentacije.

Još u najranijim slikama i skulpturama koje datiraju s kraja osamdesetih[498] Nataša Lah kao okosnicu Zrinšćakova djela prepoznaje umjetnikovu općinjenost vremenom i dovođenje vremena na razinu „bezvremene harmonije“ na način kojim se općinjenost zvukom dovodi do točke tišine. Ona aspekt vremenitosti vidi kao duboku i kontinuiranu Zrinšćakovu „svijest o vremenu“, koja umjetniku pomaže da iz slojeva odabranog materijala razlučuje „pravrijeme“ i „bezvremenost“. U tom smislu ključne kontekstualne elemente Zrinšćakova djela iščitava u paralelnosti individualnog i univerzalnog kakva se zrcali u simultanosti, ali i dihotomiji iskustava „individualne samoće“ i „univerzalnog iskustva vremena“.[499]

Lah tezu o Zrinšćakovom iskazu temporalnosti izvodi i iz dugotrajnosti procesa izvedbe dijela, iz postupaka recikliranja *ready-made* materijala i na značenjskoj razini veže ih uz već navedenu opreku individualnog i univerzalnog osjećaja/iskustva vremena koji se sjedinjuju. Antropološko određenje djela uočava u sinergiji Zrinšćakovih „vjerovanja“ s formalnom manifestacijom umjetničkog djela, kao i u preklapanju „praiskonskog“ i „predcivilizacijskog“. Zajedničko polazište ranih slika i skulptura Zrinšćaka Lah tumači kao prauzor „sakralnog čvora iz vremena predreligijskog vremena“.[500]

---

radi naglašavanja metaspiritualnih karakteristika specifičnog tretmana vremena. Specifičnost nelinearnog shvaćanja vremena u umjetnosti Jean-François Lyotard veže uz karakter sublimnog, o čemu se razmatra u disertaciji. O temporalnoj tematizaciji „svijesti o vremenu“ vidi: N. Šegota Lah, „Bezvremena harmonija: Mirko Zrinšćak“, *Likovne kronike / Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011*., Split, redak, 2012., 372.

[498] Riječ je o prvoj samostalnoj izložbi koja je, u riječkom Malom salonu, održana u periodu od 16. do 28. veljače 1989. Tim povodom Zrinšćak je izlagao slike i skulpture koje su nastale na Veprincu, ponad Učke, unatrag dvije godine od održavanja izložbe. Vidi: N. Šegota Lah, *Likovne kronike / Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011*., 372.

[499] Ibid.

[500] Ibid., 374.

Forma se u tom smislu iščitava kao znak simultanosti individualnog i univerzalnog, odnosno, transcendentalnog iskustva vremena. Rečeno se potvrđuje izborom, obradom i tretmanom odbačenih/pronađenih *ready-made* elemenata koji evokacijom antropoloških tragova rekontekstualiziraju umjetnički predmet. U tom kontekstu Lah govori o „reanimaciji“ materijala. Na Zrinšćakovo „stvaralačko mišljenje“ koje po njezinim riječima podrazumijeva permanentnu prisutnost „svijesti o vremenu“ nadovezao se i Tonko Maroević tezom o „magijskim ili alkemijskim aluzijama“[501] u Zrinšćakovoj umjetnosti, kao i njegovu „reanimiranju“ materijala. Srodnu tezu nalazimo i kod Vande Ekl, koja je pisala o „umjetnosti memorije“[502] u Zrinšćakovom radu, dok je Igor Zidić specifičnost Zrinšćakovog tematiziranja

[501] Alkemija je naziv za srednjevjekovnu (sve do 17. stoljeća) praksu izvođenja pokusa koji su imali za cilj pretvaranje običnih metala u zlato i srebro, pomoću takozvanog „kamena mudraca“, koji ne postoji u prirodi, i pronalaženja univerzalnog eliksira protiv bolesti. U tim istraživanjima otkriven je čitav niz kemijskih elemenata i spojeva pa se alkemija smatra pretečom kemije. Treba napomenuti kako se u novijim znanstvenim studijama, nastalim u posljednjih tridesetak godina, uočava izmijenjen pristup prema alkemiji, pa se ona više ne smatra pseudoznanošću, već se danas istražuje u području povijesti prirodnih znanosti. Utoliko je odbačeno ranije stajalište o njezinoj povezanosti s religijskim, napose mističnim učenjima. Na oblikovanje takove recepcije, smatra se, naročito je utjecala interpretacija alkemije u devetnaestom stoljeću, posebice tada raširena teza o prakticiranju alkemije u cilju postizanja duhovnih pročišćenja. Ta je interpretacija osnažena analizama u spisima psihoanalitičara Carla Gustava Junga, koji je alkemiju povezao s procesima transformacije psihološkog sadržaja. Alkemija kao religijska duhovna praksa razmatrana je u djelima rumunjskog povjesničara kulture Mircee Eliadea. U kontekstu tradicije zapadnog ezoterizma razmatrana je u djelima Antoinea Faivrea, a kao hermeneutička praksa u teoriji Umberta Eca. Novije studije, naročito u studijama američkog povjesničara znanosti Williama R. Newmana, ukazuju na važnost operativne razine i znanja iz oblasti alkemije na razvoj kemije, ali i predmoderne medicine. Alkemija se danas istražuje i društveno-povijesnom kontekstu. Vidi: „alkemija“ u B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 49.; W. R. Newman, *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago, Cgicago Unicersity Press, 2006.; G.-F. Călian, „Alkimia Operativa and Alkimia Speculativa / Some Modern Controversies on the Historiography of Alchemy“, u K. Szende, J. A. Rasson (ur.), *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 16., 2010., 166–191.; N. J. Tarrant; A. Campbell; L. Gianfrancesco, "Introduction: Alchemy and the Mendicant Orders of Late Medieval and Early Modern Europe", *Ambix*, vol. 65., br. 3, 2018., 1–9.; S. J. Rabin, *Scientific Revolution: Renaissance and reformation, Oxford Bibliographies Online Research Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2010., 20.

[502] Memoriju ovdje nije moguće tumačiti posredstvom „mnemozine“ Aby Warburga, odnosno posredstvom govora o nasljeđu postojećih slika i simbola i njihovom kontinuitetu u različitim megakulturama, kojima je Warburg, prije svega, tumačio kontinuitet antike. Stoga nije riječ o memoriji i kontinuitetu preuzetih slika ili simbola koji se vežu uz nasljeđe ranijih epoha u umjetnosti. Također, „vještina pamćenja“ (*ars memoriae*), koja je razvijena u retorici,

vremena povezao s čitavim nizom aspekata, uključujući teleološku funkciju i teološko ishodište.[503]

U sažetku Zidić razlikuje kod Zrinšćaka 1) bavljenje idejom kontinuiteta i protežnosti vremena, dakle, vremenom kao „informacijom“ ili „materijalizacijom“; 2) procesualnu izvedbu djela koja ima karakter meditativnog postupka; 3) vremeniti postupak ručne izrade djela (koji povezuje s autoreferencijalnim pojmovima koje definira sam umjetnik, a to su „vrijednost, energija i zračenje“, „presađivanje svoje energije u djelo“; 4) odabir života i rada u samoizolaciji prirode kao i poistovjećivanje umjetnosti i življenja u vremenskom kontinuitetu; 5) uvođenje „teološkog sadržaja umjetnosti“, bližeg europskim nego dalekoistočnim izvorima i tradiciji.[504]

Zidić u tom kontekstu apostrofira Zrinšćakove riječi:

> (…) ptica koja danas leti ima u sebi iskustvo milijuna godina, tako mora govoriti i stvar koju danas napravimo.[505]

---

u srednjem vijeku nadopunjena je pojmovima vrlina koje je trebalo „ugraditi“ u vizualnu sliku, a odnosile su se na vrline svetaca Božanskog u odnosu s univerzalnim duhovnim vrijednostima kršćanske svjetonazorske doktrine. S druge strane moguće je tretman vremena i memorije razumjeti pomoću tumačenja arhetipova Karla Gustava Junga.

[503] I. Zidić, „Na Učki, u svemiru (Zrinšćakovo iskustvo)“, 1995., 93–99.

[504] Ibid..

[505] Riječ je o citatu Zrinšćaka koji je arhivskim materijalima zabilježen u na više mjesta. Prema kronološkom slijedu, u: bilješka s trake nastala za snimanja dokumentarnog filma *Samotnjak s Učke −Mirko Zrinšćak* u produkciji HTV −Zagreb, režija: Bogdan Žižić, tekst: Igor Zidić, kamera: Željko Guberović, trajanje 28', 1992.; I. Zidić, u *Mirko Zrinšćak / We are Cosmic Series / 1990. – 1994.*, katalog izložbe, 1995., 2.; I. Zidić, u *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak: XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia*, katalog izložbe 1995., 93.; *Šest godina kasnije / Mirko Zrinšćak*, katalog izložbe, Zagreb, Josip Račić, 1995., citirano u N. Šegota Lah , *Likovne kronike / Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011*., 374.; M. Zrinšćak, *Mirko Zrinšćak: C.M.I.V.U.* [Centar za multimedijalna istraživanja Veprinac, Učka], tekst i fotografije Mirko Zrinšćak, Rijeka, Mirko Zrinšćak (vlastita naklada), Grad Rijeka, 1997., nepaginirano.

To, hipotetsko „iskustvo milijuna godina“ evocira ideje „kontinuiteta“ vremena i „vremenitosti“ shvaćene kao da je „pokretačka sila“ koja predmetu (biću/ptici) omogućava da nešto „…drevno (staro)“ može „biti vječno“.[506]
Ujedno, navedeni Zrinšćakov citat Zidić definira kao njegov umjetnički *statement*, i kao krunski biljeg umjetnikove preokupacije temporalnošću.

U daljnjem tekstu Zidić navodi:

> Temi vremena u djelu, temi trajanja, simultanoj projekciji raznodobnih materijala, odnosu pamćenja i izraza, temporalnoj protežnosti radnog procesa – kao poetici supstancijalizacije, materijalizacije vremena – Zrinšćak posvećuje veliku pozornost.[507]

Vrijeme shvaćeno kao odnos „pamćenja i izraza“ u „poetici supstancijalizacije“ i „materijalizacije vremena“ objedinjeno je „temporalnom protežnošću“ i nedvojbeni je iskaz prisutnosti kontinuiteta vremena u djelu. U takvoj, procesualno orijentiranoj, izvedbi on uočava namjeru da se ostvari „egzistencijalni totalitet“ s ciljem uspostave, „esencijalnog“ u konačnici. Za razliku od postupaka akcijskog slikarstva koje traži brzinu i sudjelovanje tjelesnog, Zrinšćakove procesualne postupke u izvedbi Zidić povezuje s kontemplativnim strpljenjem i meditativnim procesom koji je u službi „postignuća esencijalnog totaliteta“ i takav se prepoznaje u učenjima zen-budizma.

> (…) u izvedbenome transu rađa [se] spoznaja kako se golom brzinom dosegne tek tijelo ili tjelesno dok, primjerice, izvorni zen-put mudro poveže neopisivu sporost (meditacije) s neizrecivom brzinom (realizacije).[508]

Skulptura tako postaje „identitetom čulnih stvari“ koje se mogu višestruko tumačiti, pa i biti shvaćene kao transcendencija „iskustva“ vremena.
Na tom tragu je 2007. godine nastao ciklus od četrnaest ručno obrađenih skulpturalnih oblika iz drva (hrastovine), predstavljen pod nazivom: *Budi zadovoljan da forma nema kraja!*,

---

[506] I. Zidić, „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, 93.

[507] Ibid.

[508] Ibid., 95.

Skulpture čine cjelinu kiparske instalacije i prvi put javnosti su predstavljene na izložbi *Oblici prostora*, održanoj u *Umjetničkom paviljonu u Zagrebu* 2008. godine.[509] U tekstu kataloga autor i kustos izložbe Radovan Vuković prostor i vrijeme ističe kao ključne tematske odrednice cjelokupnog Zrinšćakova opusa, pa i navedenog ciklusa. I ovdje je naglašen kontekst mjesta i nastanka djela, uvjetovan intencijom izolacije ne samo rada i življenja, već i odmaka od aktualnosti umjetničkih tokova.[510] Kontekst mjesta artikuliran je na simboličkoj razini uvođenjem termina „povratak" radi označavanja i uspostave umjetnosti kao meditativnog procesa. Govori se o povratku „duhovnim korijenima", „vlastitim izvorima", „iskonskoj prirodi stvari", „izvornim principima promišljanja umjetničke forme", „osobnoj Arkadiji", „općem skladu stvaralačke imaginacije, koncentriranom radu i kontemplaciji". Ukazuje se na kontekstualizaciju vremena, interpretiranog kao proces sublimiranja „suvremenoga i prošloga, tvarnoga i imaginarnoga, unutarnjeg i vanjskoga", „duhovnog nasljeđa bliže ili dalje prošlosti" u kojima se zrcali stav o umjetnosti kao transformativnom i transcendentnom procesu „mijenjanja samog sebe" posredstvom umjetnosti.[511] Vuković se u interpretaciji Zrinšćakova djela priklanja ranijim tekstovima drugih autora pa se na još jedan način mogu prepoznati metaspiritualne značajke posebno u kontekstu isticanja "meditativne snage", tematske artikulacije „iskona i arhetipa", što skulpturama daje značajke „oslobođene supstancijalne forme" svedene na „esenciju nekog praoblika." Te se forme, nadalje, ne daju „obuhvatiti pogledom ni dokučiti racionalno", a njihov je postanak potaknut „dubljim sferama intuitivnog" iz razloga što je u njima potencirano „magijsko ozračje". Vuković time zaključuje kako Zrinšćakove…

---

[509] Samostalna izložba Mirka Zrinšćaka, naslovljena *Mirko Zrinšćak: oblici prostora / forms of space*, održana je u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, u trajanju od 28. 2. do 22. 3. 2008. Tim povodom Zrinšćak je izložio jedanaest skulptura iz drva koje su sve datirane u 2007. godinu (*Wapi Folsue Sinn*; *Sorte behari kiša*; *Riposo izvan sermo*; *Uraeus trot agnes*; *Porrish Luron kornes*; *Dehors izt kybele*; *Vini sveti Rols*; *Objekt 1*; *Objekt 2; Objekt 3*; *Budi zadovoljan da forma nema kraja!*). Kiparska instalacija *Budi zadovoljan da forma nema kraja!* obuhvatila je trinaest elemenata. Predgovor kataloga izložbe potpisuje kustos izložbe i urednik kataloga Radovan Vuković. Vidi: R. Vuković, „Vrijeme i prostor – tvarno i osobno iskustvo", u *Mirko Zrinšćak : oblici prostora / forms of space*, katalog izložbe, Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 28. 2. – 22. 3. 2008., 2008.

[510] Ibid., 8.

[511] Ibid., 12.

> (…) kompaktne organičke cjeline provociraju neko magijsko ozračje energijom nabijenih predmeta simboličkog značenja.[512]

Goran Milovanović, s druge strane, navedeni ciklus ambijentalnih skulptura smješta u kontekst suvremene britanske nove skulpture,[513] ukazujući na karakter sublimnog u Zrinšćakovom djelu.[514] Sublimno razmatra posredstvom eseja *Prolog za novu estetiku* (*Prologue for a New Aesthetic iz* 1949.) Barnetta Newmana. Naime, specifičan tretman i „osjećaj za vrijeme", kojim Newman determinira svoje slikarstvo, Milovanović komparacijom veže uz osnovnu kiparsku misao apstraktnih Zrinšćakovih skulptura.

---

[512] Ibid.

[513] Pojam nove britanske skulpture Miško Šuvaković veže uz djelovanje britanskih kiparica i kipara nakon 1980. godine: Tonyja Cragga, Richarda Deacona, Roberta Gobera, Anthonyja Gormleyja, Anisha Kapoora, Shirazeh Houshiary, Juliana Opieja, Rachel Whiteread, Alison Wilding i Billa Woodrowa. O skulpturi 1980-ih i 1990-ih govori se u kontekstu postupaka „dekonstrukcije modernističke skulpture 1960-ih". Dekonstrukcija se izvodi: „transformacijom trodimenzionalnog objekta u prostornu instalaciju, odbacivanjem konstruktivnog principa i zasnivanjem kolažno-montažnog postupka, uvođenjem semantičkih elemenata u kiparsku instalaciju", obnovom interesa za tradicionalne kiparske materijale i uvođenjem pikturalnih elemenata. Govori se o pojavi koja je istovremena pojavi talijanske transavangarde i njemačkog neoekspresionizma. Tijekom druge polovine 80-ih, načela i principi rada britanske nove skulpture „integriraju se u međunarodni jezik postmodernizma", pri čemu nastaju regionalne inačice „nove skulpture". Među umjetnike „nove hrvatske skulpture" Šuvaković ubraja umjetnike Branka Lepena, Milivoja Bijelića, Slavomira Drinkovića, Gorana Petercola, Damira Sokića, grupe EgoEast. U ovaj niz možemo ubrojiti i Mirka Zrinšćaka. Vidi: „Nova britanska skulptura", u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 416–417.

[514] Riječ je o predgovoru kataloga objavljenog povodom samostalne izložbe, održane u nekadašnjoj samostanskoj crkvi u Kostanjevici na Krki u Sloveniji, u organizaciji i produkciji Galerije Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, u periodu od 10. 4. do 20. 7. 2015. Tom prilikom izloženo je devet skulptura koje su predstavljene na ranije održanoj izložbi *Oblici prostora* (*Mirko Zrinšćak : oblici prostora / forms of space*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2015.) i datirane u 2007. godinu, a izbor djela načinili su kustos izložbe Goran Milovanović i Radovan Vuković. Vidi: G. Milovanović, „Oblike temporalnosti", u *Mirko Zrinšćak, skulpture/sculptures*, izložba skulptura, dvojezični katalog izložbe (prev. sa slovenskog na engleski Amidas), nekadašnja samostanska crkva, Kostanjevica na Krki, Galerija Božidar Jakac, 10. 4. 2015. – 20. 7. 2015., izbor djela G. Milovanović i R. Vuković, fotografije u boji Tomaž Grdin, 2015., 5–8.

Milovanović, vežući se na Lyotarda, sublimno u Zrinšćakovim skulpturama nalazi i na razini formalne razine djela, ukazujući na faktor prisutnosti „asocijativnih prototipova“ koji se preuzimaju iz prirode, s naglaskom na ambijentalnim i kontemplativnim aspektima. Ujedno, ti aspekti djelu daju karakter „prosvjetljujućeg“ uvida i povezuje ih s učinkom aure kod Waltera Benjamina.

U zaključku analize dostupnih tekstova koji se bave Zrinšćakovim stvaralaštvom, zapaža se isticanje potrebe za holističkim pristupom,[515] posebno kada je riječ o konstitutivnoj poziciji cjelokupnog okruženja i integrirajućoj tvorbi Zrinšćakova vizualnog i estetskog koda.[516] Na isti način, različitim pristupima i teorijskim alatima, kritičari apostrofiraju čulne i kontemplativne značajke, oduhovljene i autoreferencijalne izvedbe, koje posreduju raspravu o metaspiritualnosti.

1.1.c. Uloga nedohvatnog

O ranim skulpturama Zrinšćaka povodom izlaganja na 46. venecijanskom bijenalu, održanom 1995., pisali su izbornik hrvatske selekcije Igor Zidić, kao i Tonko Maroević.

---

[515] Pojam holizam potječe od grčke riječi *holos* (cjelina), kao istraživački i pristup u medicini dominirao je zapadnom tradicijom od prapovijesti pa sve do pojave industrijskog razvoja i s njim povezanog mehanicistički determiniranog fragmentarnog mišljenja. Naročito se nakon 1. svjetskog rata razvija svijest o potrebi prevladavanja mehanicističkog redukcionizma u korist pristupa sinteze i međudjelovanja, čemu je pridonijela teorija relativiteta i kvantna teorija. Holistički pristup zastupali su geštalt teoretičari. U političkom smislu pojam je jednako zastupan i s lijevog, liberalnog i radikalno desnog krila. Naročito je inkriminiran u nacističkoj Njemačkoj kada je kult cjelovitosti povezan s kultom tehnologije. Tijekom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća pojam se reafirmira naročito posredstvom *New agea*, ali i u suvremenoj znanosti. Pojam još uvijek u znanosti zaziva konotacije reakcionarnog. Cit. prema: C- Blakemore i S. Jennett, „Holism“, u *The Oxford Companion to the Body. Encyclopedia.com*., https://www.encyclopedia.com (pristupljeno 3. 3. 2021.).

[516] Miško Šuvaković pojam holizma tumači kao „gledište po kojem se pojave u prirodi, kulturi, teoriji ili umjetnosti stječu značenja i vrijednosti mjestom u cjelini čiji su funkcionalni, egzistencijalni, konceptualni ili vizualni element“. Umjetničko djelo u holističkom smislu ne tumači se parcijalno, odnosno značenje umjetničkog djela ne izvodi se iz pojedinih elemenata vizualnog jezika i formalnih karakteristika, već „mjestom i funkcijom elementa u cjelini umjetničkog djela“. Što se prepoznaje i u pristupu tumačenja Zrinšćakova djela u kritičkoj recepciji. Vidi: „Holizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 313.

Zidić tako ukazuje na drugostupanjski jezik o „stvarnom“ u djelima, pozivajući se na već navedene opservacije o kontekstu Zrinšćakovih mjesta i vremena stvaranja. Ideje autora tumači kao „jedini stvarni kiparski materijal“,[517] a sadržaje tih ideja pripisuje transcendenciji forme, koja se iskazuje kao „Jedno“, „Jednost“ ili „Cjelina“. Govori o „emanaciji“ auratskog u formi i rečeno podupire citatima umjetnika. Primjerice, proces izvedbe djela Zidić povezuje s procesom „polaganog pretakanja sebe u predmet“ u cilju postizanja „emanacije forme“.

> U Zrinšćakovu metajeziku to se doimlje elegantnije i hermetičnije: „Forma je (…)inteligentna: ona korespondira (…); dok je percipirate ona emitira osjećaje… Signale“. Drugim riječima: novostvorena je forma emanirala i svoju auru: ona reagira, živa je.[518]

Još jedan Zrinšćakov citat Zidiću otvara cijeli niz „pojmovnih indicija“ i „indikativnih sklopova“

> Po mome (…) stvar je vrijedna, ako je napravljena ljudskom rukom, po tome koliko je energije u nju uloženo; to se vidi odmah. Tu smo blizu kriterija srednjovjekovne umjetnosti; to je doba dugo radilo svoje slike i drugo; oni su dugo svoju energiju presađivali u te stvari… To što su u nju utkali – to ostaje, to će vazda iz nje zračiti.[519]

Po Zidiću, autoreferencijalni sklopovi umjetnikova vokabulara kao što su „vrijednost, energija i zračenje“, „presađivanje svoje energije u djelo“, „vazdanje zračenje utkanoga“ i „blizina kriterija srednjovjekovne umjetnosti“, determiniraju njegovu umjetnost u cjelini.[520]

Poistovjećivanje vlastitog s radom srednjovjekovnih slikara sakralne umjetnosti, koncentracijom na dugotrajnost, strpljenje i požrtvovnost u radu ondašnjih majstora, i naročito zbog poniznog stava prema predmetu izvedbe, rad uspijeva transponirati („presaditi“) osobnu,

---

[517] I. Zidić, „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, 97.

[518] M. Zrinšćak, citirano u I. Zidić, „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, 99.

[519] Ibid., 95.

[520] Ibid.

duhovnu energiju autora u djelo. Time se akcentira auratski karakter djela, a ujedno meditativan i kontemplativan karakter izvedbe.

Takvo, gotovo teološko samoodređenje umjetnika veže se uz koncept stalno prisutnog osjećaja „protežnosti vremena“ koje proizlazi iz stalne „svijesti o vremenu“, upravo sadašnjeg i svih prethodećih mu dionica. Isti je to aspekt koji se koristi u tumačenjima postupaka izvedbe religijske slike. Primjerice, kada tumači odnos „slike i kulta“, Hans Belting govori o pamćenju koje je bilo prisutno u izradi sakralne kultne slike. „U oblasti kulta“[521] riječ je o pamćenju koje nije vezano uz vještinu pamćenja, već uz „*sadržinu* uspomene“.[522] Vrijeme je u kultnoj slici shvaćeno u kontekstu doktrine vjere, u odnosu na pojam „otkrovenja“, u prošlosti i u odnosu na buduće. Time se protežnost vremena u kultnoj slici odnosi na „podsjećanje“ koje istovremeno posjeduje „retrospektivan“, ali i „prospektivan“ karakter, onoga „što se desilo“ i što se obećanjem očekuje „da će se desiti“. Riječ je o „podsjećanju“ shvaćenom kao posebnom konceptu „svijesti o vremenu“, koje je imanentno religijskom shvaćanju vremena i koje „nam nije dato izvan religije“.[523]

Ovdje treba imati na umu da je kontekst „teologije slike“ u sakralnoj umjetnosti bio vezan uz upotrebnu vrijednost i doktrinarnu svrhu, a da se ta se utilitarnost u suvremenoj umjetnosti nadomješta intrinzičnom svrhom samog umjetnika.

Za razliku od spiritualnog karaktera religijske umjetnosti, koji utemeljenje nalazi u ekstrinzičnom izvoru (svetog pisma i ikonografske determiniranosti), metafizički shvaćen

---

[521] Hans Belting u knjizi *Slika i kult / Historija slike do epohe umetnosti* govori o kultnim slikama, odnosno o slikama koje su „predstavnice lokalnog kulta“ ili „autoriteta lokalne institucije“, za koje se vjerovalo/vjeruje da posjeduju nadnaravnu iscjeliteljsku moć. Zbog svojih „karizmatskih osobina“ bile su prijetnja instituciji crkve i izvan njezine hijerarhije. Nošene na procesijama, pridavana im je onostrana moć i značenje zaštite. Belting posredstvom kultnih slika, koje su imale „snagu“ potenciranja pobune protiv institucije crkve, govori o položaju, statusu i odnosu spram slike u povijesti. Posredno, govori i o kulturološkom aspektu slike vezanom uz društveni život u prošlosti. Vidi: H. Belting, *Slika i kult / Historija slike do epohe umetnosti,* [2004.], prijevod s njemačkog Branka Rajlić, Novi Sad, Goethe Institut, 2014.

[522] Ibid., 16.

[523] Ibid.

koncept „svijesti o vremenu“ proteže se u suvremenoj umjetnosti bez posrednog utemeljenja u vanjskom izvoru. Riječ je o drugostupanjskom iskazu s težištem na subjektivno i intrinzično. Stoga se koncept „svijesti o vremenu“ u umjetničkim djelima Mirka Zrinšćaka veže uz metaspiritualnu umjetnost. Govoreći u kontekstu Benjaminove teorije o auratskoj funkciji mitskog i religijskog možemo reći da se radi o reartikulaciji koja auratsko zadržava ne više kroz mitsko-religijsku, već kontemplativno-iskustvenu funkciju s metaauratskim učinkom.

S druge strane, ono što Benjamin naziva „nedostižnim“ i smatra glavnim obilježjem kultne slike, može se povezati s „nedohvatnim“ kako to Tonko Maroević opisuje, govoreći o Zrinšćakovim djelima.[524] Naime, Maroević popratni tekst kataloga uz Zrinšćakov nastup na venecijanskom bijenalu naslovljava „Priručnici za nedohvatno / Nekoliko premisa o djelu Mirka Zrinšćaka“.

U prilog pripisivanju metaspiritualnih odrednica Zrinšćakovu djelu, Maroevićeva je teza o specifičnom načinu na koji on oblikuje (drveni) materijal, gdje se, kako kaže, radi o „beziznimnom“ upućivanju na „onostrano i transcendentalno, ezoterično i arkano“,[525] riječju: „nedohvatno“. Za pretpostaviti je da Maroević pod pojmom „arkano“ misli na arkansku disciplinu vjernika u ranokršćanskoj crkvi koja podrazumijeva šutnju o sadržajima vjere na mjestima bogosluženja. Moguće misli na pojam arkane shvaćene kao vjerske tajne. Ali u oba slučaja, indirektno se vezuju „nedohvatno“, šutnja i nevidljivo, stvarajući čvrstu sliku metaspiritualnih Zrinšćakovih izvedenica.
Nadalje, „magičke ili magijske aluzije“ Zrinšćakovih skulptura Maroević prepoznaje u kompozicijama djela, ukazujući na autorovu strategiju njihova prikazivanja na „zaobilazan način“.[526]

---

[524] T. Maroević, „Priručnici za nedohvatno / Nekoliko premisa o djelu Mirka Zrinšćaka“, u *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak, XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia*, katalog izložbe, Hrvatski paviljon, Campiello Barozzi, Venecija, 8. 6. – 15. 10. 1995., prijevod predgovora na talijanski Zlatka Ružić, Zagreb, Moderna galerija, 1995., 101–105.

[525] Ibid., 105.

[526] Ibid., 103.

Dakle, rane skulpture Maroević interpretira u kontekstu metaspiritualnog kada govori ne samo o kontekstu njihovog nastanka, već i o oblikovnim načelima forme. Formalnu razinu skulptura smatra nosiocem „energije i zračenja“,[527] jer je čine tvarni oblici koji sudjeluju u konstituiranju intenziteta potenciranjem napetosti u kompoziciji djela. Maroević u tom smislu govori o kompozicijskom suprotstavljanju polariteta. Primjerice, u sučeljavanju različitih materijala, „drva i kosti, željeza i kamena, bakra i voska“, kao i u pridavanju energetskih, alkemijskih značenja organskoj materiji, te u odabiru formalnih rješenja koja potenciraju „razmjenu napetosti“ i „interakciju“ među suprotnim polovima. Ovu razinu forme Maroević određuje kao supostojanje „binarizma i polarizacije“ u spojevima različitih pa i suprotstavljenih „energetskih izvora i odnosa (pozitiv – negativ, aktivno – pasivno)“. Drugim riječima, Maroević govori o prijenosu „energetske“ napetosti koja je inicirana odabirom materijala i artikulirana formalnim oblicima skulpture.

> Jedna materija može kompenzirati ispražnjenost druge, ili pak podloga može primiti na sebe pretjerano zasićenje prvoga plana, te osloboditi protok (nečega poput magnetskih) silnica.[528]

Uvođenje i tretman *ready-made* predmeta Maroević tumači u kontekstu korištenja „upotrijebljene materije“. Radi se o predmetu koji nije „neutralan“, kao u dadaizmu, već je nositelj kontemplativne asocijativnosti „iz vanjskog okoliša“. Dijelovi pronađenih predmeta su „izvučeni iz zaborava“, a Zrinšćak ih „reciklira sa sviješću (ili podsviješću)“ o njihovoj ranijoj funkciji. Govori se o inzistiranju na materiji koja „nije anonimna“, nije indiferentna. Postupak izvedbe ranih djela analogijom se interpretira kao alkemijski čin pretvorbe materije i uspoređuje s procesom njezine „reanimacije“, odnosno oživljavanja:

> (Zrinšćak, op.a.) Iz suprotstavljanja neživoga sa živim izvlači još graničnu mogućnost reanimacije umirućega.[529]

Konačno, Maroević o Zrinšćaku govori kao o „autentičnom demijurgu“, koji u skulpturama materijom oblikuje „nove znakove“ i nove „sustave znakova“, a determinira ih kao „energetski

[527] Ibid.

[528] Ibid.

[529] Ibid., 105.

kontekstualizirane“.[530] U plasticitetu i iskazu predmetnosti uočava tendencije zastupanja ideje „prvotnosti“.

Maroevićevo uočavanje aluzija na Zrinšćakov „magijski“ vokabular u prvom redu odnosi se na tretman materijala i kompozicijsku strukturu djela. Tezu o spekulativnim aspektima djela Maroević izvodi, ne toliko u odnosu na literaturu misticizma, već analogijom koju uspostavlja s (magijskim, alkemijskim) načelima u razumijevanju materije. Prije svega, to se odnosi na davanje značaja odbačenoj i potrošenoj materiji, čime se po Maroeviću ukazuje na prijenos „energetskih“ silnica, odnosno, na prijenos energije s jednog mjesta na drugo. Metaspiritualno se ovdje odnosi na „drugostupanjski“ govor kojim se simuliraju postulati mistične, magijske i alkemijske tradicije s naglaskom na kontemplativnu karakteristiku djela.

Poslužimo li se semiološkim tumačenjima, Zrinšćakovo je djelo u kritičkoj recepciji moguće razumjeti kao metajezik, s obzirom da su forma i djelo imanentne kontekstualne značajke, shvaćene kao jezik „drugog stupnja“ kojim se govori o „prvom“.[531]

Zrinšćakovo djelo u dostupnoj kritičkoj recepciji eminentnih autora sukladno je tumačenju metaspiritualnosti kakvom je definira Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti*, kao „model povijesnih i civilizacijskih primjera likovnog, arhitektonskog i ritualnog uobličivanja duhovnosti i života“.[532] Metaspiritualno kao svojstvo Zrinšćakove produkcije u tom smislu ne počiva na „direktnim kontaktima s izvornim duhovnim učenjima i mističkim doživljajem“, već je „jedna od drugostupanjskih (meta) interpretacija spiritualnog“.[533]

1.2. Strukturiranje forme, priroda materijala, izvođenje odsutnosti

Razmatrajući strukturna svojstva i formalne sklopove Zrinšćakovih skulptura, poseban naglasak stavlja se na način povezivanja i karakter dijelova koji tvore specifično strukturiranu,

---

[530] Ibid.

[531] R. Barthes, „Mit danas“, *Mitologije*, prev. s francuskog A. Filipović, Karpos, 2013., 187.

[532] „Metaspiritualna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 370.

[533] Ibid.

ambijentalnu cjelinu. U skulpturama koje promatramo izvedbom se prekoračuje fizička, neposredna osjetilnost materijala drveta; drugim riječima, „ovostranost“ materije pretače se u „onostranost“ neprisutnog, nedogođenog, odgođenog ili zaboravljenog. Zrinšćakove ambijentalne skulpture materijaliziraju performativnu uključenost fizičkog tijela i teškog rada na ovladavanju masivnim komadima drvene građe. Kroz dugotrajne, repetitivne radnje u procesu obrade i stilizacije, čvrsta i gruba drvena masa preobražava se u naglašeno čulnu strukturu, koja unatoč velikim dimenzijama ambijentalizira i reinterpretira prostor poput suptilnog crteža. Vratimo li se na polazišnu definiciju metaspiritualne umjetnosti,[534] strukturiranje forme u Zrinšćakovu opusu, način upotrebe i sama priroda rabljenog materijala kao i postupak simulacije prisutnosti odsutnih događaja, predmeta i memorije, proizlaze 1) iz „simboličkih, arhetipskih i alegorijskih“ elemenata strukture djela; 2) iz naglašene ambijentalnosti skulptura; 3) iz postupaka montažiranja i simulacije tekstualnih tragova; 4) iz indirektnog i neeksplicitnog, drugostupanjskog korištenja duhovnog učenja (iz različitih kultura i duhovnih tradicija), zbog čega se tumači kao drugostupanjsko (meta) interpretiranje spiritualnog iskustva; 5) iz uključivanja simboličke povijesti spiritualnog iskustva, fraktalnim stvaranjem nove vrste uzoraka; 6) iz simulacije „povijesnih i civilizacijskih primjera likovnog, arhitektonskog i ritualnog uobličavanja duhovnosti i života“, u konkretnom slučaju metafizičke i dadaističke tradicije; 7) iz ritualizacije izvedbenog postupka, kojim „kontemplativna tehnika“ izvedbenog performativa transcendira (prelazi/prekoračuje) smisao samog predmeta.

[534] Determinacija metaspiritualne umjetnosti, kako ju je u teoriji postulirao Miško Šuvaković, poslužila je kao uporište za precizniji opis predmeta istraživanja disertacije. U studiji slučaja Mirka Zrinšćaka primjenjuje se u cilju usustavljivanja građe. Pojam je detaljno pojašnjen u uvodnom dijelu disertacije. Vidi: „Metaspiritualna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 369–370.

Slika 2. Mirko Zrinšćak, Bez naziva, 1987.−1988., papir, bitumen, oksidirano željezo, drvo, 1240 x 360 x 905 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

1.2.a. Sublimne forme

U najranijim kiparskim djelima, koji datiraju s kraja osamdesetih i početka devedesetih dvadesetog stoljeća, osjeća se utjecaj venecijanske umjetničke klime iz sredine osamdesetih. Riječ je o seriji skulptura i asamblaža koje su naknadno naslovljene *We are the Cosmic Series*, prema istoimenom asamblažu iz 1990.[535] U tom se kontekstu razlikuju dva tipa skulpturalnih

[535] Zrinšćak često kiparski ciklus, seriju djela ili izložbene prezentacije imenuje prema nazivima ranijeg izvedenog djela. *We are the Cosmic Series* naslov je asamblaža iz 1990., a prema navedenom djelu imenuje čitavu seriju ranih djela, ujedno i zagrebačku izložbu na kojoj su predstavljena. Naime, izložba naslovljena *We are the Cosmic Series* održana je 1995. u Modernoj galeriji u Zagrebu, kustos izložbe bio je Igor Zidić, selektor hrvatske reprezentacije venecijanskog bijenala održanog iste godine. Navedena zagrebačka izložba organizirana je mjesec prije otvorenja venecijanskog bijenala 1995., a obuhvatila je devet skulpturalnih djela, nastalih u razdoblju

ostvarenja iako nastaju paralelno, u istom periodu. Prvi su kolažno-montažni objekti i instalacije oblikovani od različitih uporabnih predmeta, a drugi su serije skulptura većih dimenzija tamnog kolorita.

U oba slučaja može se uočiti integracija različitih umjetničkih pojava, poput talijanske transavangarde[536] s naglaskom na magičnom realizmu (*Crani opor*, 1988.; *Sculpturae* 1988.; *Otis tarda greda pons*, 1989.).

Transavangardne tendencije koje se očituju u najranijim skulpturalnim djelima vrlo brzo iščezavaju. Naime, u pojedinim djelima (*Crani opor*, 1988.; *Sculpturae* 1988.) prepoznajemo interes koji se u kontekstu transavangarde može vezati uz obnovu metafizičkog slikarstva de Chirica. Ovdje je potrebno ukazati na tumačenja Ješe Denegrija koji pojavu transavangarde smatra prethodnicom umjetnosti koja se javlja 1980-ih godina, u vremenu naglašenih tendencija prema „smjenjivanju" ranijih „velikih uzora Duchampa i Maljeviča", što se razabire u metaforičkom slikarstvu Maurizia Savinija, fantastici Osvalda Licinija, ili metafizičkom slikarstvu Enza Cucchija (koji je djelovao pod utjecajem Carla Carràa).[537]

1990. – 1994. Predgovor kataloga sačinio je Igor Zidić, a isti tekst pretisnut je u katalogu venecijanskog bijenala. Vidi: Zidić, Igor, „Na Učki, u svemiru (Zrinšćakovo iskustvo) / odlomci 1994./1995.", 2–6.

[536] Pojam transavangarde u teoriju je uveo talijanski kritičar *Achille Bonito Oliva za „eklektičnu, citatnu, neoekspresionističku umjetnost slikarstva i skulpture", s kraja 1970-ih i početka 80-ih godina, vežući pojam najprije uz aspekte citatnog u dijelu talijanskog slikarstva, a* potom i uz europske i američke inačice radi integracije tendencije u širi internacionalni kontekst. Pojam ne označava umjetnički pokret, već je riječ o apostrofiranju otklona od umjetničkih postupaka *arte povere*, analitičkih i postkonceptualnih, redukcionističkih i neslikarskih postupaka 60-ih i 70-ih, u korist obnove tradicionalnih slikarskih i kiparskih postupaka krajem 70-ih i početkom 80-ih. Oliva je pojam prvi puta upotrijebio u časopisu *Flesh Art*, br. *92./93.*, 1979. godine, vežući ga *ponajprije za talijanske slikare (*Marco Bagnoli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino i Remo Salvadori). Vidi: „Transavangarda", u M. Šuvaković (ur.), *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 727.; Još i: A. Bonito Oliva, „The Italian Trans-Avantgarde" *Flash Art*, br. *92./93.*, 1979., https://flash---art.com/article/the-italian-trans-avantgarde/ (pristupljeno 11. 2. 2021.).

[537] J. Denegri, „Pojave umjetnosti početka osamdesetih godina / podaci o talijanskim prilikama", *Život umjetnosti*, br. 33./34., 1982., 50.

S druge strane u Zrinšćakovom ranijem stvaralaštvu reartikuliraju se iskustva *arte povere* (*We are the Cosmic Series*, asamblaž, 1990.), ali i tendencije „nove skulpture“ koja je osamdesetih zagovarala ekološku, ali i transcendentnu umjetnost. Zrinšćak će u tim odabirima naglasiti postupnost, procesualnost, repetitivnost kao oblik sebi svojstvene komunikacije s prirodom. On autorski odstupa od programske afirmacije postmodernog eklekticizma na metaspiritualni način gdje „umjetničko djelo ne govori samo o spiritualnom iskustvu, nego i o simboličkim povijestima tog iskustva“.[538]

S ciljem odmaka od umjetnosti kakva je bila utemeljena u društveno-ekonomskom kontekstu kapitalizma Jean-François Lyotard zalaže se za reafirmaciju ideje sublimnog u umjetnosti. Sublimno je za Lyotarda „oblik umjetničkog senzibiliteta koji karakterizira modernost“.[539] Pojam reafirmira ističući njegovu važnost i kontinuirano utemeljenje u razvoju intelektualne misli od antike, napose u retorici, sve do estetike uzvišenog u umjetnosti romantizma o čemu su pisali Edmund Burke i Immanuel Kant. Polazište mu je esej umjetnika Barnetta Barucha Newmana, *The Sublime is Now* iz 1948., a estetiku uzvišenog nadalje razvija i tumači u poveznici s apstraktnim izrazom i iskazom nevidljivog u umjetnosti. Uzvišeno u postmodernoj umjetnosti time determinira kroz prizmu doživljaja djela.[540]

Lyotard u tom kontekstu oštro napada Olivin termin i obrazloženje umjetničke prakse „transavangarde“ u djelu *Odgovor na pitanje: što je postmoderna?* (*Reponse a la question: qu'est-ce que le postmod-erne?)* iz 1982.

Zamjera mu pozivanje na tradiciju historijske avangarde, smatrajući da se „pod izlikom“ učvršćivanja avangardnog, ona „u stvari raspada“.[541] Razilaženje avangardnog i

---

[538] „Metaspiritualna umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 370.

[539] J.-F. Lyotard, „The Sublime and the Avant Garde“, *Paragraph, The Journal of the Modern Critical Theory Group*, Edinburgh University Press, Vol. 6, October 1985., 5.

[540] Vidi: J.-F. Lyotard, *Šta je postmoderna,* Beograd, Kiz „Art press“, 1995., 23.

[541] J.-F. Lyotard, „Presenting the Unpresentable: The Sublime“, *Artforum*, br. 8., vol. 20., 1982., https://www.artforum.com/print/198204/presenting-the-unpresentable-the-sublime-35606 (pristupljeno 18. 1. 2021.).

transavangardnog naročito se očituje, po Lyotardu, u tome što se transavangarda razvija iz konzumerističkih postulata suvremenog društva i prilagođavajući se senzibilitetu potrošača, „kupca iz supermarketa“, koji je i sam u suprotnosti s avangardističkom dijalektikom „opovrgavanja i propitivanja“ u umjetnosti.

Lyotard tako „modernu estetiku“ smatra „estetikom uzvišenog“, ali istovremeno i „nostalgičnom“, jer „dopušta da se ono nevidljivo citira samo kao apsolutni sadržaj“ dok je recepciji promatrača ponuđena formalizacija djela u svojoj „prepoznatljivoj postojanosti“. U odnosu na nevidljivo, postmoderna umjetnost bi prema Lyotardu „bila ono što u moderni aludira na nevidljivo u samom predstavljanju“ kao…

> (…) ono što se opire utjesi dobrih oblika, konsenzusu ukusa koji dopušta da se zajednički doživi čežnja za nemogućim; ono koje se raspituje o novim predstavama ali ne kako bi u njima uživao, već da time bolje izoštri osjećaj kako postoji ono nevidljivo.[542]

S tim u vezi, Zrinšćakova djela ukazuju na obnovu ideje sublimnog i čulnog, i naročito se u zrelijoj skulptorskoj fazi odmiču od ranijih naznaka transavangarde. Raspravu o sublimnom nalazimo u kritičkoj recepciji njegova opusa, a naročito u okviru umjetnikova autoreferencijalnog govora o umjetnosti. Zrinšćak se naime bavi idejama „čije predstavljanje nije moguće“ (neuprizorivim), odnosno apstraktnim i „nepredstavljivim“ aspektima koji se ostvaruju tek kao sublimne forme, dajući karakter cjelovitom opusu. Naime, karakter doživljaja o kojem govori Lyotard ne odnosi se samo na finalno djelo, na umjetnički predmet, već i na repetitivni, kontemplativni proces njegove izvedbe. Stoga, ali i zbog naročite posvećenosti materijalu, njegovom odabiru i minucioznoj obradi, Zrinšćakovu skulpturu u kontekstu metaspiritualnosti tumačimo pojmovima „metaauratska umjetnost“ i „neoritualna funkcija djela“, odnosno iz teorije aure u djelu Waltera Benjamina.

1.2.b. Transcendentalne forme

[542] J.-F. Lyotard, *Šta je postmoderna,* 23.

Modernizam poslije postmodernizma omogućio je reartikulaciju „pikturalnih, objektnih, ideoloških, konceptualnih i spiritualnih pitanja“ o modernizmu kao „paradigmatskoj megakulturi“,[543] pa se povratak modernizmu u teoriji tumači kao „povratak metafizici modernizma, a to znači transcendenciji forme“. Transcendencija forme u tom čitanju jedna je od ključnih strategija Zrinšćakove skulpture, koju pratimo kroz čitav opus.

Skulptura *Crani opor* iz 1988. godine ležeća je, monokromna, asamblažna konstrukcija. Riječ je o djelu iz Zrinšćakova najranijeg skulptorskog ciklusa, nastalog u razdoblju s kraja osamdesetih i tijekom prve polovine devedesetih godina, koji uključuje radove naglašenih dimenzija, izvedene mahom iz materijala drva tamnog kolorita[544] i pronađenih predmeta, uključujući montažne postupke s recikliranim *ready-madeovima* kriptičnog efekta.

[543] M. Šuvaković, *Asimetrični drugi. Knjiga o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, Prometej, 1996., 271.

[544] S obzirom da Zrinšćak drvene dijelove svojih ranih skulptura uglavnom ne premazuje zaštitnim sredstvima, a uslijed oksidacije prirodna se boja drveta mijenja, odnosno tamni, sačuvane skulpture iz tog vremena uglavnom su prirodno potamnjelog kolorita. O vrsti drveta ovisi i tonalitet boje patine koju vremenom materijal zadobiva. Zrinšćak, primjerice, izdvaja drvo kestena među onima koje naročito tijekom vremena tamne. Naime, Zrinšćak skulpturalnoj formi ne pristupa kao završenoj, konačnoj, statičnoj, jednom kad je skulptura realizirana, već je forma djela za njega procesualna kategorija i kao takva podložna je permanentnoj transformaciji. Utoliko prirodni procesi tamnjenja drva, kao i druge transformacije u materijalu koje se dešavaju uslijed utjecaja vremena ili čak atmosferilija, odnosno prirodni procesi propadanja materijala, ravnopravno sudjeluju u kreiranju djela. Stoga možemo govoriti o postupcima kojima se manifestira zastupana ideja o stalnosti promjene u prirodi, a koja je u kontekstu mjesta nastanka ugrađena u djelo i kao takva permanentno prisutna u Zrinšćakovom radu.

Slika 3. Mirko Zrinšćak, *Crani opor*, 1988., drvo, željezo, pleksi-staklo, bitumen, ulje, 260 x 1080 x 2080 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

Formu skulpture određuje metalna kompozicija sačinjena od elemenata pravokutne baze s okvirom i središnje konstrukcije iz drva i žica. Izvorno se postavlja na rasutu zemlju, a crna podnica je nauljena radi isticanja uglačane površine.[545] Skulptura na simboličkoj razini asocira mehaničku napravu nepoznate uporabne vrijednosti. Središnji dio konstrukcije sastavljen je od triju paralelnih i u sredini udubljenih drvenih rebara, konfiguriranih metalnom žicom s drvenim završetkom na krajevima, a koja izlazi iz okvira „skeletne kutije“. Elementi pronađenih, zanatski proizvedenih, predmeta ugrađuju se u kutiju i rekontekstualiziraju unutar skulpture, asocirajući naprave kriptičnog značenja. Prema strukturi i dimenzijama djela sugerira se prisutnost čovjeka ili nečega što je za čovjeka, kao što već spomenuta udubljenja duž središnjih rebara konstrukcije asociraju anatomski trag ljudskoga tijela. Odnosno, skulptura u cjelini, ali i njezini pojedini dijelovi zasebno, funkcioniraju kao paraikoničko znakovlje koje je zbog svojih plastičkih osobina, estetike istrošenog, uporabnog, mehaničkog predmeta, simulacija biljega

[545] Iz razgovora s M. Zrinšćakom.

davne prošlosti. Takva konstrukcija nadrealnog i enigmatskog karaktera, simulakrum je jedne arheologične memorije, simulakrum kojim se prikazuje nedohvatno i sublimirano iskustvo povijesnog vremena, ishodišnog mjesta stvaranja i izvedbene performativnosti ljudskoga tijela.

Metonimija u nazivu djela *Crani opor* funkcionira ne samo u smislu aktualizacije skrivenog značenja, već i kao proces transferiranja vizualnog u nadznačenjski tekst. Riječ je o karakterističnom, suptilnom jezičkom prodoru u vizualno, kojim izvedbeni medij doseže efekt (nepostojećeg) narativa, efekt prisutnosti tragova nedefiniranog povijesnog nasljeđa, kao i efekt sublimnog i kontemplativnog iskustva transcendencije. Čak su i sami naslovi Zrinšćakovih radova nerazumljive sintagme od nekoliko fraktalno korištenih pojmova (od jezičnih nepravilnosti koje stvaraju novi uzorak) redom preuzeti iz (mrtvog) latinskog jezika da bi simulirali metafizičku prirodu predmeta kojeg imenuju.

Primjerice, jezičnu složenicu *Crani opor* tvore dvije slobodno pripojene riječi iz dva jezika. Prva, *crani*, korijenski je oblik latinske riječi *cranuim*, koja se u medicinskoj terminologiji upotrebljava za „lubanju“,[546] dok je druga riječ *opor* pridjev u hrvatskom jeziku kojim se označava iskustvo oštrog i neugodnog osjeta gorčine čulom okusa. Riječ je o učešću leksika u vizualnoj reprezentaciji na način potenciranja kriptične asocijativnosti, bez krajnje mogućnosti jednoznačnog razotkrivanja značenja i s mogućnošću čitavog niza različitih interpretacija.[547] Skulptura *Crani opor* geometrijski je strukturirana forma koja asocijativno iskazuje i uspostavlja atmosferu odsustva nekoga ili nečega, događaja, figure, pokreta i nalikuje statičnom arhitektoničkom inventaru metafizičkog slikarstva, napose kod de Chirica. Ostale skulpture iz

[546] Latinski termin *cranium*, prema grčkom *kranion*, što znači lubanja. U medicinskom rječniku koristi se i kratki korijenski oblik crani. Prema: „crani-“ (n.d.) *Medical Dictionary*, 2009., https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/crani- (pristupljeno 20. veljače 2021.). O korištenju korijena riječi u medicinskoj terminologiji vidi: „Introduction to Medical Terminology“, *Openmd dictionary* https://openmd.com/guide/medical-terminology (pristupljeno 20. veljače 2021.).

[547] Moguće je uočiti sličnost s Duchampovom fascinacijom mehaničkim napravama i strategijom uporabe mehaničkih crteža, gdje estetika industrijskog, nemanualno proizvedenog, tehničkog predmeta sudjeluje u tvorbi djela koji ima enigmatski karakter. Primjerice, u djelu *Nevjesta svučena do gola od njezinog neženje, ipak* ili kraće *Veliko staklo* (1915. – 1923.).

istog razdoblja bliže su organskoj apstrakciji, dijelom figuralne, dijelom antropomorfne, ali uvijek s naglaskom na simboličkoj i paraikoničkoj funkciji implementiranog *ready-madea,*

Skulptura *Otis tarda greda pons* iz 1989. apstraktna je linijski izdužena i lagano zaobljena forma iz metala čija dva kraja završavaju oslonjena na tlu, a središnji dio je lučno uzdignut iz tla i u postavu se učvršćuje na stropu. Riječ je o metalnoj skulpturi većih dimenzija koja, dijalektikom težine materijala nasuprot prostornosti koju zahvaća dimenzijom i podignutim središtem luka, kao asocijacijom prividne lakoće, odnosno svojim ambijentalnim karakteristikama, izaziva u promatraču nelagodnu atmosferu potisnute težine. I ovaj rad potencira kriptičnost i nerazlučivost značenja. U središtu skulpture zadebljali je dio na kojem je, u samom centru skulpture, smješten metalni završetak manjih dimenzija, izveden u formi troprsta, sa središnjim višim i istaknutim dijelom i dva niža, koso prema gore postavljena elementa, svi s kružnim završetcima. Riječ je o elementu čiju formu Zrinšćak preuzima iz simbolizma sibirskih šamana, kojim je simbolično grafizmom označavao otisak nogu močvarne ptice u tlu.[548] Uz simbol troprsta, Zrinšćak u izvedbi centra skulpture koristi bakrene žice, materijal čiji uporabu veže uz karakteristiku njegove provodljivosti električne energije, te skulptura idejno simulira energetski kondenzator čiji su polovi položeni na tlo galerije.[549]

Drugim riječima, plastički oblikovano prostorno djelo ambijentalnih karakteristika i sa simboličnim elementom preuzetim iz mistično-ritualne tradicije pripada korpusu metaspiritualne umjetnosti.

---

[548] Iz razgovora s M. Zrinšćakom. O simbolu troprsta u prapovijesnoj umjetnosti i šamanizmu vidi: M. Hoppál, *Shamans and Symbols, Prehistory of Semiotics in Rock Art*, Budimpešta, International Society for Shamanistic Research, 2013., 17.

[549] Koncept uporabe bakrenih žica kao energetskih kondenzatora Zrinšćak koristi još u najranijim slikama-objektima koje nastaju kolažiranjem pronađenih predmeta, starog papira, slika, okvira i odbačenih materijala metala, drva. Primjerice, u djelu *Res Mari Cur,* iz 1987. crtežom intervenira u postojeću pronađenu reprodukciju arhitekture, koju dodatno kolažira s elementima bakrene žice, otiscima pečatnog voska i umeće u stari okvir za slike s paspatuom. Vidi: katalog izložbe *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak: XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia*, 110–111.

Nazivi tih skulptura, kao što je na primjer *Paracelsus Paraduchamp* (1989.), i oblikovanih od drva i metalnih *ready-made* elemenata koji formiraju izduženu apstraktnu formu djela, upućuju na 1) poveznicu Paracelsusa[550] i Duchampa i 2) fraktalni uzorak prefiksa „para“ koji se lijepi na ime Duchamp (Paraduchamp), povezujući Duchampa i Paracelsusa upućujući da je prvi nalik drugom, te da je drugi ujedno i druga pojavnost prvog.

Radovi *Sculpturae* iz 1988., kao i *Paracelsus Paraduchamp* iz 1989. godine, stvaraju dojam odsutnosti nekoga ili nečega, kao i odsutnosti događaja koji se tek treba dogoditi ili je davno izgubljen u sjećanju. To nedohvatno, simbolički se najavljuje ambijentalnim strukturiranjem skulpture kao da je predodžba o prostornoj prisutnosti onoga što izostaje. Opisani radovi time transcendiraju memoriju,[551] simulirajući predodžbu o njoj kao da je tvarni predmet.

1.2.c. Metaauratsko svojstvo procedure izvođenja umjetnine

Pojam metaauratskog uvodi se u razmatranje Zrinšćakovih skulptura kao izvedenica rasprave o ritualno auratskom (kod Benjamina), prije svega, kao metaspiritualno svojstvo i metoda

---

[550] Paracelsus (1493. – 1541.), punim imenom Teofrast Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim, bio je švicarsko-njemački liječnik, alkemičar i filozof. Rođen je u Einsiedelnu, u Švicarskoj 1493. Obnašajući dužnost gradskog liječnika i profesora medicine u Baselu (1527. – 1528.) prozvan je „Lutherom medicine“. Pristupe liječenju temeljio je na istraživanjima kemijskih procesa u prirodi, ali i mistične literature. Pod utjecajima znanja iz područja alkemijske, metalurgije i farmaceutike svoga doba i uz interes za pučku medicinu i mistične religijske koncepte, razvija ideju o holističkom funkcioniranju kemijskih procesa u prirodi. U namjeri reformiranja medicine tragao je za konceptom kojim bi povezao medicinu i filozofiju, utemeljenu na znanjima iz mističnih oblasti i istraživanjima prirode, naročito u opoziciji s grčkom filozofijom. Vidi: „Paracelsus“, *Enciklopedija.hr.*, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=46577 (pristupljeno, 10. 3. 2021.).; još i: Allen G. Debus, *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Science History Publications, 1977.

[551] Javlja se isti fenomen kao i kod instalacija tehnospiritualne umjetnosti, gdje, pišući o njoj, Šuvaković uočava karakteristično odsustvo događaja. Odsutnost događaja i njegovu „ simboličku najavu ambijentalnom strukturom“ smatra prikazom „djelovanja duhovnog“. Pojam tehnospiritualnosti veže uz umjetnost koja, „spiritualne, arhetipske, simboličke i kontemplativne aspekte ljudske duhovnosti i umjetnosti“ simulira posredstvom suvremenih medija i materijala. Cit. prema: „Tehnospiritualnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 610.

izvođenja „jezika o jeziku“ auratskog. Nalazeći tragove auratskog, odnosno pripisujući auratske tragove svojim *ready-made* predmetima kakve koristi u ranim djelima, a posebno integriranjem ritualno-repetitivnih postupaka dugotrajne, manualne obrade drvenog materijala, reafirmacijom kontemplativnog aspekta (što je posebno naglašeno u recentnim skulpturama) Zrinšćak polazi od aure djela problematizirajući njezine pojavne oblike.

Rana Zrinšćakova djela govor su u prvom licu o spoznajno i materijalno „nedohvatljivom“, nematerijalnom i sublimiranom prostoru transhistorijski shvaćenog vremena. Njegujući estetiku potrošenog, recikliranog i prošlog, sučeljavanjem imaginarnog i realnog, on govori iz iskustva svojevrsne arheologije auratskog. Pronađenim i u djelo implementiranim elementima uporabnih predmeta implicite pridaje kulturološko određenje koje nastavlja komunikaciju s vanjskim svijetom kao sustav (struktura, tvorba ili sklop) metaauratske prirode.

Postupcima prisvajanja tragova prošlog u djelima se uspostavlja novi antropološki sloj značenja. Polazeći od rane autorske, prije svega slikarske orijentacije, Zrinšćak prve asamblaže strukturira uslojavanjem recikliranog materijala drva, željeza, pčelinjeg voska, *ready-made* predmeta, ali i crteža, na drvenim ili podlogama papira i u formi slike. Asamblaži su postavljeni u kvadratne ili oble ramove, uglavnom tamne, drvene i stare, tvoreći metaauratsku poetiku njegove intimne arheologije više-ne-potrebnih stvari. Među njima su radovi: *Lumen Glorae,* 1988.; *Lavandea Sela,* 1989.; *Grango, Učka, Celebra,* 1992.; *Sveti Aridotto volkano Kozjak,* 1992.; *Laon Istra Apres Kunst*, 1993. i drugi iz ranijeg stvaralačkog razdoblja. U jezgru asamblažnog objekta umetnuti su različiti i iz upotrebe odbačeni predmeti, uglavnom od drveta i metala. Naglasak je na afirmaciji starog i trošnog (stari papir, stari komad drveta), na zadržavanju patine vremena, na isticanju procesa starenja materijala, odnosno na materijalnim ostatcima zapostavljenog prošlog. Kako se u tom postupku ne nalazi ikoničkih oblika označavanja, ali se osjeća snažna potreba za isticanjem auratskih svojstava odbačene, u zaborav utonule, materijalne prošlosti stvari, govorimo o metaauratskoj praksi izvođenja djela. Ona uključuje recikliranje slučajno nađenog (prepoznatog) predmeta vizualno jezičnim sredstvima, najčešće u suodnosu nađenih (mrtvih) stvari koje se u novi život (umjetnosti) vraćaju inicijacijom naslovljavanja uz pomoć riječi (mrtvog) latinskog jezika. Pokazuje se da „smrtnost“ stvari i riječi proizlazi iz njihove upotrebne odbačenosti, kojoj Zrinšćak nastoji

udahnuti novi život u svijetu umjetnosti. Memorija prošlosti, kao i memorija ishodišnog lokaliteta često se artikulira u nazivima djela, (*Grango, Učka, Celebra; Sveti Aridotto volkano Kozjak*; *Laon Istra Apres Kunst*) dok se prisvojenim, industrijski proizvedenim predmetima pridaje hermeneutička funkcija posredovanja arhetipskih slojeva značenja.

Matauratsko utemeljenje Zrinšćakove prakse očituje se i u zahtjevu za autentičnost djela. Naime, uspostavljajući distinkciju između originalnog u umjetničkog djela i njegove reprodukcije, Benjamin govori o „ovdje i sada" originala koji „tvori pojam njegove autentičnosti".[552]
„Ovdje i sada" umjetničkog djela jest „jednokratna egzistencija na mjestu gdje se nalazi". Izdvaja se iz tehničkog postupka reprodukcije, u korist manualne izvedbe, a ponajprije se autentičnost odnosi na opstojnost i informaciju o postanku djela.

> Autentičnost nekog predmeta srž je svega onoga što on prenosi od svog postanka; od njegove materijalne postojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva.[553]

U kontekstu Zrinšćakovih djela govorimo o prijenosu „energetskih" informacija *toposa* posredstvom materijalnog traga. Prema Benjaminu također materijalno trajanje predmeta i sve ono što on „prenosi od svog postanka" temelj je njegove autentičnosti. Multiplikacijom predmeta gubi se autentičnost, a aura iščezava. Utoliko Benjamin auru djela definira „kao jednokratnu pojavu daljine ma koliko bila blizu".[554] Riječ je o prizivu daljine u „ovdje i sada".

S obzirom da se ranija, kultna vrijednost predmeta po Benjaminu nije odnosila na prikazivanje, već prije na „skrivanje", kao suprotnost kulturnoj, izlagačkoj funkciji djela,[555] možemo reći da

---

[552] W. Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", 23.

[553] Ibid.

[554] Ibid., 24.

[555] Odnosi se na Benjaminovu izlagačku funkciju umjetničkog djela u odnosu na auratsko utemeljenje u krilu rituala. Također i na stav američkog teoretičara Fredrica Jamesona (r. 1934.) o bliskoj povezanosti postmoderne umjetnosti s pojavom kasnog, potrošačkog, globalnog kapitalizma. Vidi: F. Jameson, „Postmodernism and Consumer Society", u Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983., 111–125.

se Zrinšćakovo izvođenje metaauratskog odnosi na jezik o „skrivenome“. Skriveno ovdje podrazumijeva suvremeno kulturološko odbacivanje auratskog, olako odbacivanje stvari uopće radi iluzije o potrebi gomilanja novih, ekološki nemar, intelektualno i estetsko odustajanje od brižnosti prema stvarima i svijetu u korist njihove stalne potrošnje. Za kultna djela, po Benjaminu, „važnije je da postoje, nego da se mogu vidjeti“, kao što je u suvremenom Zrinšćakovom, metaauratskom obratu važnije da se auratsko spasi, nego li da se izloži. U tom kontekstu vrijedno je podsjetiti kako je vrlo rano u tekstovima o Zrinšćakovu radu uočeno da se mnoga djela izlaskom iz svog proizvodnog konteksta u izložbeni prostor rekontekstualiziraju i gube na punini svoje ishodišne vezanosti za mjesto u kojem su nastale. Time je i u Zrinšćakovom slučaju proces nastanka djela nadređen prezentaciji, unatoč tendencijama da se izlagačke prakse dodvore društvu spektakla, otuđujući ambijentalno iz njegova izvornog prostora u izlagački prostor muzeja i galerija gdje se isticanjem kulturne gubi prvotna, ritualna i „skromna“ veza sa cjelinom prirode, kako je vidi i sam kipar:

> Izlažem kad osjetim da me privuku prostor, koncepcija. Ne želim izlagati pošto-poto. Skromno živim i komercijalizacija mi nije potrebna.[556]

Stvaralačka intencija ovog umjetnika, dakle, nije komunikacija s masovnom potrošačkom kulturom, već su postupak izvođenja, uključujući motivaciju i korištene materijale, kao i ambijentalni kontekst lokacije na kojoj radi, nadređeni javnoj prezentaciji djela u (samo prividno) dovršenoj formi, jer, podsjetimo se: „forma nema kraja“.[557] Intrinzično motiviran postupak obrade materijala, a time i sam proces izvedbe imaju status spoznajno-kontemplativnog čina jer je Zrinšćakov izolacionizam i bio preduvjet iz kojeg se generirala njegova umjetnost.

Formalni jezik koji se u toj izolaciji oblikuje kao evokacija suodnosa organske i anorganske prirode s čovjekom, apstraktno je iskazana inačica njihove zajedničke vremenitosti, kao nerealna, neprepoznatljiva, kriptirana, „nepredočiva“ slika civilizacijskih iskustava „rasutog

---

[556] P. Kiš Terbovc, „Ja u izolaciji živim od svoje tridesete, otkad sam se odlučio ozbiljno baviti umjetnošću“, razgovor s umjetnikom Mirkom Zrinšćakom, 2020.

[557] Iz naziva Zrinšćakova ciklusa: *Budi zadovoljan da forma nema kraja!* (2007.).

tereta“ prošlosti i „rastresenog stanja“ sadašnjosti. Naglaskom na procesu stvaranja, na ritualnom ponavljanja radnji u manualnoj obradi materijala, na estetskom povezivanju umjetnosti s organskim formama prirode, na strategiji rekonstruiranja kulture u arhetipskim oblicima, govori i o reafirmaciji auratskog.

U metaauratskoj, Zrinšćakovoj praksi umjetnik ne proizvodi koliko nalazi i koristi predmete neumjetničkog podrijetla, birajući ih prema estetsko-asocijativnim kvalitetama koje simbolički evocira iz njih. Neumjetnički predmet, materijal, postaje nositelj referentnog značenja i prijenosnik retoričkog efekta koji uspostavlja kontinuitet prošlog i sadašnjeg. Za razliku od dadaističkog profaniranja materijala, sada je materija(l) rekurentan nositelj kontemplativnog svojstva umjetničkog djela. Kod Zrinšćaka, naprotiv, govorimo o čulnom odnosu prema materijalu. Naime, po Benjaminu, upotreba neumjetničkog, industrijski proizvedenog predmeta u tradiciji dadaističke umjetnosti usmjerena je na dekonstrukciju tradicionalnog vrijednosnog sustava, u namjeri odbacivanja čulne funkcije umjetničkog djela, a time i aure. Takva je promjena funkcije umjetničkog djela kod dadaista nastala odbacivanjem kontemplativnog i emancipacijom od „parazitske ovisnosti o ritualu“.[558] Time je i utemeljena upotreba *ready-made* predmeta koji negira tradicionalne postavke o utemeljenju umjetnosti. Strategijom provokacije, dadaisti su se usmjerili na provokaciju društvene svijesti o umjetnosti, a oslobađanjem od pretenzije na auratske aspekte djela, oslobodili su prostor za nova i drugačija iskustva umjetnosti i područja svog djelovanja.[559]

U Zrinšćakovim djelima tretman i status građe drvenog materijala do danas, kao i uloga *ready-made* predmeta u ranijim radovima, ukazuje na povratak čulnom, odnosno na obnovljen interes za auratsko. Za razliku od dadaističke ambivalencije prema čulnom i odbacivanja auratskog, uočava se povratak zanimanja za transcendentalna svojstva umjetnosti.

---

[558] S druge strane, prema Benjaminu, umjesto odbačene funkcije ritualnog dadaistička se umjetnost primakla utemeljenju u društvenom i političkom.

[559] J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, „Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin“, *New German Critique*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue, Duke University Press, 1979., 35.

Kako primjećuje njemački filozof, sociolog i teoretičar Jürgen Habermas, Benjamin ne objašnjava postupak kojim je umjetnost raskinula s tradicijom rituala. Smatra kako bi taj proces trebalo shvatiti u kontekstu „svjetsko-povijesnog procesa racionalizacije“.[560] Pozivajući se na teze sociologa i teoretičara Maxa Webera, Habermas govori o procesu ubrzanog tehnološkog razvoja proizvodnih snaga koji je revolucionirao način proizvodnje, ali je rezultirao procesom „racionalizacije u društvenim obrascima postojanja“. U tom smislu se, a u cilju uspostave autonomnije umjetnosti, umjetnost oslobađa svog kulturološkog konteksta utemeljenog u ritualu. U to vrijeme, razvojem civilnog društva, ekonomski i politički sustavi „oslobođeni su od kulturnog sustava, a tradicionalnu sliku svijeta je potkopala ideologija vezana uz ekonomsko utemeljenje – ideologiju pravedne razmjene“.[561] Philip Brewster i Carl Howard Buchner u istoj studiji koju supotpisuju s Habermasom, zaključuju kako je upravo komoditet doprinio oslobađanju umjetnosti,[562] pa i dokidanju aure umjetničkog djela, ali ukazuju i na regresivne konzekvence obzirom da nastavak takvog procesa „kojem umjetnost duguje svoju autonomiju“ vodi do „likvidacije umjetnosti“.[563]

Tako opisanu tendenciju „likvidacije umjetnosti“ nakon njezinog „oslobođenja“ identificirali su umjetnici nakon šezdesetih godina kada se formira širok otklon od društvenih modela zasnovanih na kapitalističkom tržišnom sistemu i procesu komodifikacije u umjetnosti.

Posebno na liniji traženja alternativnih oblika i proširivanja područja umjetničkog djelovanja, pri čemu se fokus s umjetničkog predmeta preusmjerio umjetnički subjekt i njegove mentalne i fizičke aktivnosti u procesu izvođenja djela, kao i na procese dematerijalizacije umjetničkog

---

[560] Ibid., 40.

[561] Ibid..

[562] Govori se formiranju kazališne, izložbene i koncertne javnosti još u 17. stoljeću. Prema autorima, nastavak tog procesa, kojem umjetnost duguje svoju autonomiju, vodi do njezinog ukinuća. Već u 19. stoljeću buržoasku publiku smjenjuje javnost koju čini radna populacija, uz postupnu pojavu fenomena masovne kulture i umjetnosti. Autori ukazuju kako Walter Benjamin opisan proces obrazlaže na primjerima medija filma i fotografije. Vidi: J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, „Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin“, 41.

[563] J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, 41.

predmeta.[564] Bihevioralne umjetničke prakse, koje se bave rekonstruiranjem kulturoloških uzoraka i predmeta iz područja etnologije ili prapovijesne megalitske kulture i umjetnosti, s druge strane, obnovile su interes za mitsko i ritualno.

Kako primjećuje Lucy Lippard, promjena se dešava već s apstraktnim ekspresionizmom i procesom subjektivizacije u umjetnosti, a naročito je intenzivirana od kasnih šezdesetih, kada se u jednom dijelu umjetnosti obnavlja kontemplativna i dodatno uspostavlja „komunikativna" funkcija umjetničkog djela. Komunikacija se odnosila na uspostavu dijaloga s prošlošću, na kontemplaciju prošlosti, na interes za plemensko, prapovijesno, za rituale i mit u umjetnosti, a razvidna je naknadno i u djelima *land arta, earth arta, arte povere,* plastici i performansima procesualne i konceptualne umjetnosti.

Ovi umjetnici zastupaju stavove bliske Habermasovoj tezi, koji, referirajući se na Benjamina, ustvrđuje da odmak od mita nije „jamac oslobođenja." Stajališta su da „razvoj daleko od rituala zloslutno predviđa određeni gubitak iskustva".[565] To se iskustvo ne može nadomjestiti, ali se „semantički potencijal" koji je bio pohranjen u mitu i koji se iz njega oslobađa, može transformirati. Slijedom procesa koji su nakon modernističkog napuštanja auratske kao neslobodne umjetnosti, a u postmodernizmu obnovili interes za mitsko i ritualno, ovaj put s kulturno antropološkim utemeljenjem, možemo govoriti o transformaciji auratske prema metaauratskoj praksi.

1.2.d. Uvođenje organskog (kao) *ready-madea*

Postojanje aure u materiji organskog podrijetla implicira jedinstvenost života i smrti, kako su to zastupali umjetnici pokreta *Arte povere*, status materije/materijala u pokretu *Arte povera*

[564] U tom smislu Želimir Koščević ukazuje kako je generacija umjetnika iz 1968. godine prekinula s proizvodnjom djela, a time ujedno i s „ucjenjivačkim odnosom" umjetničkog modela kojim dominira princip potrošnje. Kao drugu okolnost koja je odigrala značajnu ulogu u raskidu sa „slikom kao estetskim objektom i objektom estetske potrošnje", navodi upliv orijentalne filozofije Istoka u zapadnu umjetnost, naročito zen-budizma. Vidi. Ž. Koščević, „Sedamdesete godine", *Život umjetnosti*, br. 31, 1981., 17.

[565] J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, 44.

programski je oprečan logici komodifikacije u umjetnosti. Tako je pojam siromašne umjetnosti postulirao talijanski teoretičar Germano Celant naglasivši da siromašna umjetnost obuhvaća procesualna, konceptualna i ambijentalna umjetnička djela izvedena primarnim korištenjem materijala organskog, uz one anorganskog podrijetla. „Životinje, povrće i minerali“ sada participiraju u konstituiranju umjetničkog djela.[566] Privučeni „fizičkim, kemijskim i biološkim“ svojstvima ovi umjetnici proširuju područje umjetničkog medija. Prema Celantu, interes za „supstancijalno“ u primarnim materijalima i prirodnim elementima materijala usmjeren je na „reprezentaciju prirode“. Odnosno, kao predmet koji „sublimira“ elemente idejnih (konceptualnih), ali i duhovnih aspiracija samog umjetnika. Apostrofirajući supstancijalnost prirodnog predmeta, umjetnički proces Celant uspoređuje s „magijskom“ i alkemijskom praksom, a umjetnika s alkemičarem:

> Umjetnik se osjeća privučen njihovim fizičkim, kemijskim i biološkim mogućnostima i počinje osjećati potrebu stvoriti predmet iz svijeta (…) kao proceduru magije i čudesnih djela. Umjetnik-alkemičar organizira živu i biljnu materiju u magične stvari, radeći na otkrivanju korijena stvari, kako bi ih ponovo pronašao i uzvisio.[567]

Celant razumijevanje umjetničkog procesa *arte povere* ne temelji na intelektualnom i racionalnom, već na analogiji s „magijskim procedurama“ korištenja nekog predmeta u ritualu. Umjetnik je opisan kao alkemičar koji ima poriv „stvoriti predmet iz svijeta“. Time se ujedno uspostavlja metaauratski aspekt Benjaminove definicije aure iz obredno-ritualnog i tradicijskog. Reafirmacija kontemplativne razine djela, kakva je bila odbačena u umjetnosti dadaizma, sada se obnavlja u postupku referencijalno čulnih praksi i kao „jezik o jeziku“ auratske funkcije djela. Nove metaauratske prakse, potrebno je naglasiti, Benjaminov prijedlog razumijevanja aure prenose na područja neumjetničkog svijeta, dajući mu nove, umjetničke značaje.

[566] G. Celant, *Art Povera*, New York, Praeger Publishers, 1969., 225.

[567] Ibid., (prev. N.E.)

O umjetničkom djelu govori se kao o „neposrednom iskustvu“, procesu uspostave umjetnikova „sjedinjenja“ s egzistencijom „stvari, biljaka ili životinja“[568] kao i o eksperimentiranju „s kontingentnim postojanjem“,[569] o „poistovjećivanju sa životom“ i o „uranjanju u vrijeme“. Umjetnički rad time je shvaćen kao polazište za stvaranje subjektivnih iskustava, otkrivanja „samog sebe“ i za ostvarenje „individualne kao estetske dimenzije u osjećaju zajedništva s prirodom“. Takve postupke u umjetnosti A*rte povere* Celant tumači „kao metodu osvještavanja svijeta“.[570]

U Zrinšćakovoj instalaciji *We are the Cosmic Series* iz 1990. godine koriste se materijali organskog i anorganskog podrijetla u *arte poverijanskom* duhu. Zrinšćak, u instalaciju uz biološke oblike biljnog, životinjskog i mineralnog podrijetla uvodi predmete industrijske izrade. Time se na sadržajnoj razini uspostavlja dijalektika između primarne materije organskog podrijetla i tehnološki reproduciranog materijala. Odnosno predmeta auratskih vrijednosti s onima koji su „oslobođeni njezine ljuske“.[571]

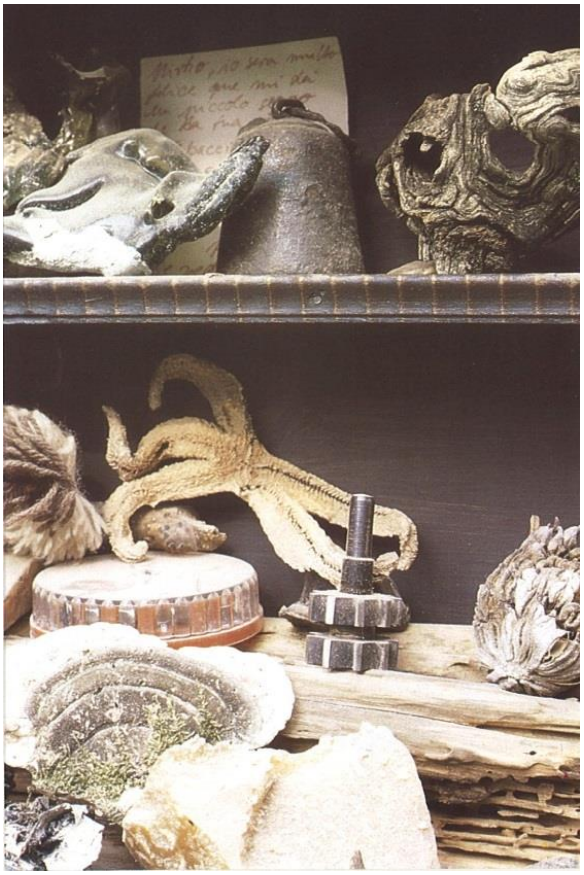
---

[568] Ibid..

[569] Ibid., 226.

[570] Ibid., 227.

[571] Prema riječima J. Hubermasa, vidi: J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, „Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin“, 47.



Slika 4. Mirko Zrinšćak, *We are the cosmic series*, asamblaž, 1990., u Mirko Zrinšćak (slike, skulpture, crteži), C. M. I. V. U.., katalog izložbe, fotografija M. Zrinšćak, Umjetnički paviljon Juraj Šporer, Opatija, Fond za kulturu općine Opatija, 1991., nepaginirano.

Sučeljavanje esencijalnih formi biološkog svijeta poput morske zvijezde, okamina minerala, prirodnog čvora suhog drveta, suhog bilja i komada raspadajućeg drveta, s metalnim predmetima poput zvona i strojnih zupčanika, pa i ručno pisanog pisma na papiru, upućuje na bavljenje pitanjem statusa materije i njezine materijalne stvarnosti u prostoru i vremenu. Predmetni elementi odabrani su prema estetskim kriterijima koji izviru iz teksturalnih, formalnih i kolorističkih vrijednosti, da bi kao označitelji sugerirali procesualna stanja materije, procese njezine transformacije i propadanja. Transformacijski procesi materije jednako obuhvaćaju predmete organske prirode kao i industrijske proizvode, ali je vrijeme njihovog raspada različito. U konačnici djelo je moguće shvatiti kao konstataciju spoznaje o temporalnom, cikličkom procesu u prirodi, pa i kulturi, koja se simbolički manifestira nastankom i raspadom materije tehnološkog i biološkog predznaka.

Tumačenje metaauratskog u praksama A*rte povere* uvelike se može primijeniti na interpretaciju instalacije *We are the Cosmic Series,* jer sraz organske i anorganske prirode u djelu Zrinšćak tretira kao da je *materia prima* (polazišna tvar umjetničkog kao alkemijskog procesa). Metaauratsko se odnosi na simuliranje obredno-ritualne funkcije predmeta, ali i na premještanje auratskog s polja predmetnosti djela na čin stvaranja, koncipiranja i izvođenja koje je usmjereno na supstancijalna svojstva materijala kojim se koristi.

1.2.e. Neoritualni aspekti izvođenja

Kontekst u kojem Walter Benjamin u ritualnom ponašanju prepoznaje „mitsku prisilu" za ponavljanjem, koja se uvukla u kapitalizam unatoč modernizaciji, a koja ujedno pogoduje uvjetima visoke reproduktivnosti roba,[572] egzoterijske je prirode. Temeljeći svoju teoriju na kulturnim praksama vremena, on se ne bavi religijskom ili spiritualnom, samospoznajnom, ezoterijskom funkcijom rituala koji vode „prosvjetljenju", već njihovu „mitsku prisilu" vidi kao pogodovanje kapitalizmu i njegovoj temeljnoj funkciji visoke reproduktivnosti s ciljem stvaranja profita. Takvoj je svjetovnoj ritualizaciji ponašanja svojstvena puka formalizacija rituala i pasivno preuzimanje vanjskih oblika ritualnog ponašanja, što im daje egzoterijski, mimikrički karakter.[573]

Kulturno-obredna funkcija umjetničkog djela, kako ju je egzoterijski tumačio Benjamin, doživjela je u suvremenoj umjetnosti transformaciju. Pojam rituala u umjetnosti od kraja šezdesetih manifestira se, ne više kao oblik participacije i usidrenosti u zadanom kulturnom sustavu vrijednosti, već kao niz različitih oblika ponašanja koje povezuje obrazac vezanosti na jasno određenu proceduru koja se uzastopno ponavlja, a time i onu umjetničke prakse koje su uspostavile transfer „tradicionalnog kulturnog znanja i individualnih obrazaca ponašanja".[574]

---

[572] J. Habermas, P. Brewster i C. H. Buchner, 39.

[573] Ibid., 47

[574] R. Schechner, *The future of ritual: Writings on culture and performance*, London, New York, Routledge, 1993., 258.

Dok je u devetnaestom stoljeću pojam rituala u teoriji usko vezan uz kontekst kulture, društva i naročito religije i nakon što je njegovo istraživanje dugo bilo predmetom interesa antropologa s naglaskom na religijske i obredne prakse ili istraživača u okviru religijskih studija, danas je polje istraživanje znatno prošireno. Osim konteksta religijskog i obrednog, ritual se sada promatra kao oblik djelovanja i istražuje kao zaseban fenomen, izvan religijskog korpusa.[575] U literaturi postoji iznimno velik broj definicija rituala, ali se iz većine njih mogu izvesti opća svojstva kao što su repetitivnost, organiziranje unaprijed zadanog oblika reda, temporalnost procedure, formalizacija postupka, poticanje čulnosti, oslanjanje na simbolički jezik i komunikaciju uopće.[576]

Ritual se veže uz akcije, radnje i performativnost. Osim religijskih rituala, koji uz obrednu aktivnost uključuju emocije i imaginaciju s pretpostavkom transformacijskih konzekvenci, današnje (neo) poimanje rituala prošireno je na sekularnu praksu i svakodnevni život. Ritual je tijekom zadnja dva desetljeća u fokusu istraživanja čitavog niza različitih znanstvenih disciplina. Osim u području povijesti i teorije umjetnosti, njime se bave kulturalni studiji, antropologija, sociologija, psihologija i filozofija. Tijekom sedamdesetih godina formirana je interdisciplinarna platforma takozvanih „ritualnih studija“ namijenjena znanstvenom proučavanju rituala u područjima antropologije, religijskih, liturgijskih i kazališnih studija.[577]

U transformiranom značenju ritual se u umjetnost vratio ponajprije kroz *body art* i performans. Američka povjesničarka umjetnosti RoseLee Goldberg umjetnost *body arta* opisuje kao „laboratorij“ za istraživanje svih kontekstualnih pristupa u umjetnosti, od psihoanalitičkog do bihevioralnog, prostornog i perceptivnog.[578] Tijekom sedamdesetih, umjetnici globalne performerske i bodyartističke umjetničke scene, poput Marine Abramović, Ulaya, Vitoa

---

[575] C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009., 3.

[576] S. F. Moore, B. G. Myerhoff , „Introduction: Secular ritual: Forms and Meanings“, u S. F. Moore, B. G. Myerhoff (ur.), *Secular Ritual*, Assen, Amsterdam, Van Gorcum, 1977., 3-25.

[577] P. Post, „Ritual studies“, u *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, Oxford University Press, 2015., https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-21, (pristupljeno, 31.3.2021.).

[578] R. Goldberg, *Performance : Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1979., 97.

Acconcija, Ane Mendiete, Hermana Nitscha, Valie Export, Mikea Parra, Linde Mintano, Stelare i Gine Pane usmjeravaju se prema oblicima ponašanja često povezanima s pitanjima društvenih tabua i vezanima uz izdržljivost psihičke i fizičke boli, uz evokaciju šamanizma i rituala u umjetnosti. Snažan utjecaj na ovu umjetnost imala su djela francuskog pjesnika, glumca, redatelja i teoretičara kazališta Antonina Artauda (1896. – 1948.), posebice u spisu *Manifest teatra okrutnosti* (*Le Théâtre de la cruauté*, 1933.), kao i u djelima *Seksualna revolucija* (*Die Sexualität im Kulturkampf*, 1936.) američkog psihoanalitičara austrijskoga podrijetla Wilhelma Reicha i u *Podijeljenoj ličnosti* (*The Divided Self*, 1960.)[579] britanskog psihoanalitičara Ronalda Davida Lainga. Ono što Goldberg u djelu *Performance: live art since the 60s* definira kao „moderne rituale" u umjetnosti[580] u razradi teme imenujemo kao neoritualne prakse kako bismo se distancirali od nužno modernističkog ishodišta. Tim više što svoj puni zamah ritualizacija umjetničkih procedura postiže u simulacijskim, metaspiritualnim praksama novijeg razdoblja.

Umjetnost performansa u tom kontekstu od rituala preuzima transcendentalna svojstva[581] koja uključuju funkciju preobrazbe, prelaska, transformacije ili ukazivanjem na njih. Kontekstualizacijom rituala umjetnost je prodrla u sfere kulturološkog i antropološkog, pri čemu je obnovila načelo kontemplativnosti, kao na primjer u radovima Dennisa Oppenheima koji je ritual smatrao objektivnim idiomom koji je „potreban kako bi se djelo odmaknulo od određene vrste sterilnosti",[582] i da bi „umjetnost progovarala o svom podrijetlu".[583]

---

[579] R. Goldberg, *Performance : live art since the 60s*, London, Thames & Hudson, 2004., 23.

[580] Ibid.

[581] R. Schechner, „Ritual and Performance", *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*, New York, Routledge, 1994., 622.

[582] A. Schwartzman, „Dennis Oppenheim: An Interview by Allan Schwartzman", *Early Work by Five Contemporary Artists*, New York, New Museum, 1977., citirano u L Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983., 160.

[583] A. Ramsden, „It Ain't What You Make, It's What Makes You Do It: An Interview with Dennis Oppenheim by Anne Ramsden", *Parachute*, 1977/78, 33-35., citirano u L. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, 8.

Kada govori o primjeni rituala u umjetnosti, Lucy Lippard ritual veže uz oblike ponašanja koji proizlaze iz interesa za antropologiju, za prapovijesne (predjezične) rituale, uz auratska iskustva megalitske kulture i fetišizaciju predmeta etnološke vrijednosti. U kontekstu navedenih interesa pojedinih umjetnika, Lippard naglašava da je i „izvedba umjetničkog djela ritual“.[584] Prepoznajemo je i u postupcima repetitivnih radnji prema unaprijed razrađenom složenom postupku obrade u Zrinšćakovim izvedbenim procedurama, posebno kada je riječ o recentnom ciklusu. Glačanje površine do razine visoke stilizacije doima se kao predikcija neke tražene odgonetke u rezultatu. Izjednačavanje izvedbe s ritualom ovdje počiva na repeticiji, pri čemu je sama repetitivnost konceptualna formula rada, odnosno, jedan neoritualni način oblikovanja koji nalazimo i u „misiji slikanja“ Julija Knifera.

Lippard, k tome, pojavu reafirmacije rituala (koju smo imenovali kao neoritualnost) tumači u smislu povratka ritualu, ali na nov način, bez njegove utemeljenosti u određenoj kulturnoj funkciji.[585] Funkcija sada postaje intrinzični poriv koji može oslobađati od anksioznosti, koliko i težiti tvorbi površine metaauratskog učinka. U američkoj umjetnosti od kasnih šezdesetih, uočava se brojnost djela nastalih iz interesa za antropološki utemeljeno interpretiranje „potrebe za ritualom“ u umjetnosti. Repeticija je prepoznata kao osnovni postupak kojim se umjetnost veže uz ritual, neovisno o tome što je tendencija svakog umjetničkog djela njegova autentičnost, ili kako navodi Lippard:

> Umjetnost koja se naziva ritualom, a koja se nikad ne ponavlja na posljetku je radije izolirana gesta nego kolektivni proces. Repeticija je neophodna ritualu, i repeticija je bila glavna komponenta djela onih umjetnika, od kasnih 1960-ih, koji su bezizražajni minimalizam često prilagođavali senzualno opsesivnom sadržaju.[586]

U duhu reafirmacije ritualnih praksi u okviru suvremene umjetnosti, sredinom devedesetih Mirko Zrinšćak razvija apstraktne skulpturalne forme iz kojih iščezavaju asocijativni elementi i *ready-made* predmeti. Objekti od drveta dobivaju prostorni i ambijentalni karakter što se

---

[584] Lippard stavove temelji na tezi Emila Durkhama koji religiju, kao i rituale i obrede, promatra u društvenom kontekstu. Cit. prema: L. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, 159.

[585] Ibid., 160.

[586] Ibid.

očituje u ciklusu objekatata – reljefa iz drva, namijenjenih postavljanju na zid, kao i kompozicijama „skeletnih formi“ koje se postavljaju podignute od tla kao da lebde. Zamisao skeletnih konstrukcija uspostava je komunikacijskog odnosa s ambijentom u kojem se postavljaju, pri čemu se kompozicijski raspored konstrukcije mijenja. Primjerice, skulpture iz serije *Kiša* bile su 2009. u crkvi sv. Donata u Zadru[587] izložene u formi ambijentalne instalacije na način da su pojedinačne izdužene forme vertikalno postavljene duž cijele visine u unutrašnjosti ambijenta crkve.

Drvene konstrukcije i reljefne forme djelomično su premazivane bitumenom i grafitnom bojom, a dijelom ostavljene u prirodnoj boji drva, a svojom formom označavaju logičan, ali pročišćen slijed ranijih istraživanja forme. Asocijativno i simboličko reduciraju se, a implementacija pronađenih predmeta sasvim izostaje. Dapače, osjeća se potpuna usredotočenost na drvo i njegovu manualnu obradu.

Neoritualni karakter Zrinšćakovog performativnog izvođenja objekata naročito se očituje u recentnom ciklusu pod nazivom *Budi zadovoljan da forma nema kraja!*, nastalom nakon 2000. godine. Drvo sada postaje jedini materijal u oblikovanju, a proces realizacije djela, odnosno obrada materijala, ukazuje na ritualno-kontemplativni karakter procedure izvođenja.

Reprezentacijski aspekt skulptura govori u prilog funkcioniranja iste ponavljajuće konceptualne forme djela, pri čemu morfologija vretenastih, biomorfnih oblika priziva asocijacije na primordijalne, arhetipske i univerzalne pojavne oblike koji se ponavljaju kao uzorci međusobno sličnih, ali nikad istovjetnih formi. Njihovo ponavljanje zrcali misao beskonačne varijacije i beskonačnog obnavljanja organskih uzoraka u smislu „vječnog vraćanja iste“ ideje stvaranja svom kontemplativnom ishodištu. Ovalni, jajoliki, biomorfni i sferični oblici često su u raznim

[587] Riječ je o Zrinšćakovoj izložbi naslovljenoj Kiša, postavljenoj u crki sv. Donata u Zadru u sklopu projekta *Slika – hermetična ikona Novog doba / Image – hermetic Icon of New age*, održanog u Zadru u periodu 30. 5. – 8. 6. 2009., u organizaciji Sveučilišta u Zadru – Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja. Kustos izložbe bio je umjetnik Vladimir Gudac, voditelj cjelokupnog projekta Robert Bacalja, umjetnički voditelji bili su Josip Zanki i Bojana Brkić, a tekstove u katalogu potpisuju urednik kataloga Robert Bacalja i Vladimir Gudac. Vidi: *Slika – hermetična ikona Novog doba / Image – hermetic Icon of New age*, katalog izložbe, Zadar, Sveučilište u Zadru – Odjel za izobrazbu učitelja i odgajatelja, 30. 5. – 8. 6. 2009., 2009.

kulturama, mitologijama i sustavima vjerovanja izražavali primordijalne i univerzalne, arhetipske principe cjeloće, jedinstva i regeneracije,[588] kao što su forme koje streme u visinu predstavljale doticaj s božanskim.[589] Forma „kukuljice“ kakvu Zrinšćak često rabi, u samoj prirodi simbolički nosi transcendentni aspekt metamorfoze i stvaranja novog života.

Zrinšćak svojim skulpturama pridaje značajke „idealnih formi“, onih u kojima, kako navodi, sublimira cjelokupno svoje iskustvo. Riječ je o formama u kojima se izbjegava poveznica s konkretnim, a govoreći o arhetipskim oblicima čije značenje počiva na iskustvu pohranjenom u „nesvjesnom“ autor ističe:

> (…) to je idealna forma da se iskoristi cijeli trupac drva iz kojeg skulpture nastaju. Ne znam postoji li idealnija. Da bude tanko, da bude debelo, da ta forma ima jedan otpor, jednu energiju izvana… Ustvari, ta je forma u našoj podsvijesti. Ja ne radim nekakve akademske forme. U ovom sam poslu više istraživač i veliki mi je izazov napraviti nešto novo, ako je to uopće moguće. Idealna forma za mene je sublimacija svih oblika koji postoje u nekom mom internom kompjuteru: sve što sam vidio, sve što sam doživio, sve što sam zaključio.[590]

Dugotrajna posvećenost procesu izbora i obrade materijala, a uz to repetitivnost i ritualizacija procedure imaju karakter meditativnog procesa:

> Skulpture spajam u kompleksne cjeline, istražujem nove mogućnosti i smisao u formi. Često me pitaju za fizički rad na tim skulpturama, no ja na taj rad gledam kao na meditaciju.[591]

Ili:

---

[588] „Egg“, u H. B. Werness, *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*, New York, London, The Continuum International Publishing Group Inc., 2006., 157.

[589] Vidi: „Os“, u J. Chevalier, A Gheerbrant (ur.), *Rječnik simbola : mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983., 464–465.

[590] N. Valerjev Ogurlić, „Mirko Zrinšćak: Moj se posao ne razlikuje od mog života“, razgovor s Mirkom Zrinšćakom, *Novi list*, on-line izdanje objavljeno 23. travnja 2012., https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/izlozbe/mirko-zrinscak-moj-se-posao-ne-razlikuje-od-mog-zivota/?meta_refresh=true (pristupljeno 2. 12. 2020.).

[591] P. Kiš Terbovc, razgovor s Mirkom Zrinšćakom, 2020.

> Moj posao se više ne razlikuje od moga života i obrnuto. Dugo bavljenje bilo čime na kraju rezultira meditacijom, a kontakt s drvom i prirodom taj proces pospješuje. To nije ona klasična meditacija koju mi zamišljamo (…) nego konstantno razmišljanje o sebi, svijetu i poslu kojim se bavite. Moj je posao umjetnost, a uz to ide kompletna posvećenost.[592]

Naslov ciklusa *Budi zadovoljan da forma nema kraja!* preuzeta je prema ranijem zidnom objektu, odnosno skulpturalnoj konstrukciji od crnog i svijetlo obojanog drveta, iz 1991. g. (*Be glad for the form has no ending*). Ciklus od četrnaest skulptura izduženih biomorfnih oblika naglašenih dimenzija i ambijentalnih karakteristika autor naziva još i *Oblici prostora*.[593] Riječ je o vretenasto izduženim skulpturama organske apstrakcije, formama koja streme u visinu, a izvedene su permutacijom i stupnjevanjem sferičnih zaobljenja na osi svake pojedinačne skulpture. Zrinšćak u recentnom radu napušta koncept intelektualnog u umjetnosti, sve u korist obnove subjektivnog, intuitivnog, meditativnog, ritualno-repetitivnog i kontemplativnog.

Sve skulpture ciklusa izvodi iz drveta stoljetnih hrastova lužnjaka koji potječu iz slavonskih šuma. Rad započinje pomnim odabirom trupaca i njihovom dopremom iz Slavonije na Učku. Potom, prema unutarnjoj strukturi trupca i osmišljenoj viziji forme, drvo najprije oblikuje odstranjujući unutrašnjost trupaca, nakon čega počinje proces dugotrajnog izvođenja konačne forme djela. Faze sušenja drveta, ručne obrade ili spajanja dijelova u finalnoj strukturi rada, mogu trajati i do dvije godine. U konačnici je, za finalnu realizaciju svake skulpture, koja je u iznimno velikom formatu visine od šest do osam metara, ovisno o visini trupca od koje je oblikovana, uloženo trogodišnje vrijeme.[594]

Skulpturalne cjeline nastaju prema formalnom konceptu koji se izvodi i u procesu modificira podređivanjem unutarnjoj logici drvene mase iz koje se razvija. Svaka skulptura razlikuje se od drugih i funkcionira kao zasebno, autentično umjetničko djelo, ne po prirodi međusobne nesličnosti, već po prilagodbi forme onim razlikama kakve definira drvena građa iz koje se skulptura razvija, više nego li neki konstrukt djela. Forma se razvija u procesima traženja i

---

[592] N. Valerjev Ogurlić, razgovor s Mirkom Zrinšćakom, 2012.

[593] Prema nazivu izložbe *Mirko Zrinšćak: Oblici prostora izložba skulptura i kiparskih instalacija*, održane u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu u trajanju od 28. 2. – 22. 3. 2008.

[594] N. Valerjev Ogurlić, razgovor s Mirkom Zrinšćakom, 2012.

nalaženja stvarne prirode materijala i u dugotrajnosti preobrazbe koja teži idealnom suživotu čovjeka, drveta i umjetnosti. Ujedno se akcentira ideja nepostojanja stalnosti uslijed protoka vremena, pa je forma umjetničkog djela podložna stalnoj mijeni, jer forma nema kraja!

VI.2. BORIS DEMUR

Kako doći do duhovnog u umjetnosti? Spiralni su putevi do duhovnog u umjetnosti.[595]

Boris Demur

Slika 5. Boris Demur, *Spiralna energija I*, 1992., olovka, šeleshamer papir, 500 x 705 mm, MMSU Rijeka.
Slika 6. Boris Demur, *Spiralna energija,* 1992., olovka, šeleshamer papir, 500 x 705 mm, MMSU, Rijeka. Obje Ljubaznošću Muzeja.

Istraživanje metaspirtualne umjetničke prakse na primjeru rada Borisa Demura, ne obuhvaća čitav opus, već njegovo kasnije stvaralaštvo i veže se uz razdoblje tridesetogodišnjeg tematiziranja motiva spirale, počevši od 1982. godine kada otkriva motiv, odnosno od 1983. kada mu se u potpunosti posvećuje.

U fokusu interesa je ciklus spiralne umjetnosti u cijelosti, formiran nakon faze najranijeg neoekspresionističkog slikarstva, potom i iskustava rada u području primarne i analitičke umjetnosti, tijekom druge polovine sedamdesetih, kada se, početkom osamdesetih,

[595] B. Demur, „Plavi spiralni proglas br. 4“, *Bijelo-plava spiralna instalacija*, tekstu (letak) uz izložbu *Bijelo-plava spiralna instalacija*, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Galerija Proširenih medija, 10. 10. – 18. 10. 1985., 1985., 1.

preusmjerava prema narativnim referencijama vizualne pojavnosti uvijek istog motiva spirale, njegovoj ritualnoj repeticiji i uspostavi spiritualno-kontemplativnog karaktera djela.

Istraživanjem su obuhvaćeni svi aspekti Demurovog ciklusa spiralne umjetnosti (spiralno slikarstvo, spiralno kiparstvo, performativna izvođenja djela, akcije, ambijenti, tekstovi-radovi, knjige-radovi, spiralni zapisi i proglasi), s naglaskom na analizi ritualno-kontemplativne prakse izvođenja djela kojom se ciklus dovodi u kontekst metaspiritualne umjetnosti.

Značajnim aspektom spiralne umjetnosti definira se Demurova autoreferencijalna teorija umjetnika, zasnovana na elaboraciji djela u odnosu na koncept i tretman motiva spirale, a na autorefleksivni karakter njegove umjetničke teorije ocrtava se iz spiralnih zapisa i proglasa kojima pridaje status autonomnog djela spiralne umjetnosti.[596]

Analiza Demurovih tumačenja vlastite umjetničke prakse ukazuje na referencijalan odnos odabranog motiva s pridodanim mu izvanslikovnim sadržajem. Odnosno, na kontekstualnu asimilaciju spekulativnog sadržaja koji je iz pojavnosti vanjskog, egzoterijskog svijeta prirode prenesen u piktoralnu zamisao slike. Naime, spiralni zapisi i proglasi,[597] tekstovi-radovi, knjige-radovi, kao i sva druga pisana i usmena teorijska artikulacija ciklusa nastaju paralelno s slikarskom i performativnom praksom i upućuju na metafizičko određenje odabranog motiva, kao i njegovu simboličku implementaciju u kozmološki sustav spiralne umjetnosti. Demurov teorijski diskurs, naročito zapis *Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine*,[598] uporište je za rekonstrukciju narativnih referencija vizualnih, mentalnih i leksičkih

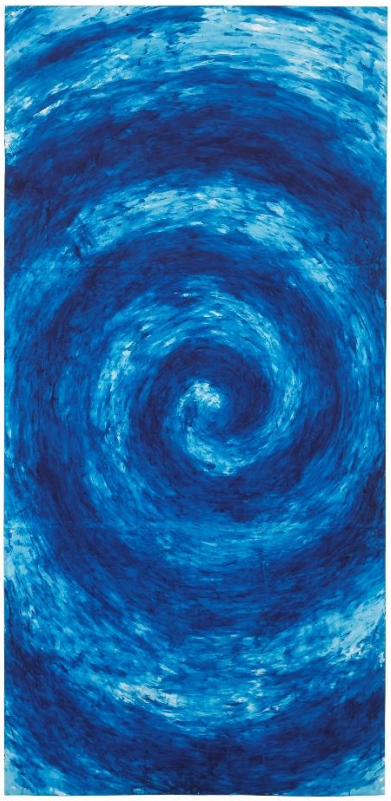
---

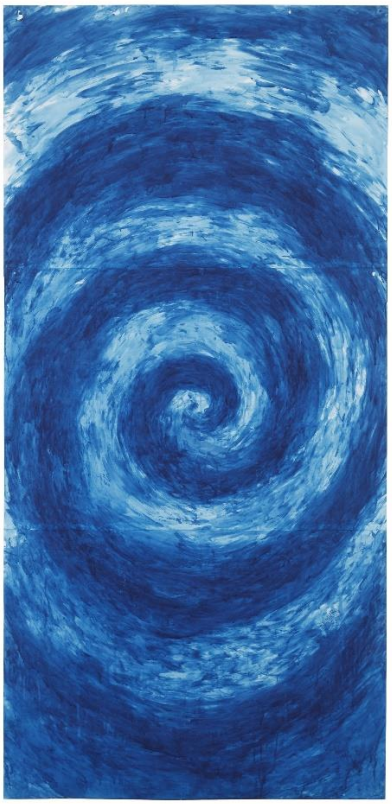
[596] Primjerice, Demur na više mjesta eksplicitno navodi: „Ovaj spiralni kiparski tekst-rad, u formi spiralne kiparske struje svijesti, ne podliježe lekturi ili korekturi jer je autonomno spiralno umjetničko djelo i kao takav se tiska, umnožava, izlaže, cirkulira, emitira… emanira.“ Cit. prema. B. Demur, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, u I. Župan, *Boris Demur: spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999, 126.

[597] Demur je spiralne proglase započeo pisati 1983., uspostavom spiralne umjetnosti. Prvim spiralnim proglasima smatraju se dvije rečenice koje zapisuje u trenutku kada uočava spiralnu kretnju pahulja snijega. Prema Z. Rusu, piše ih pisaćom mašinom ili ručno, dio kojih je ručno ukoričio, a do 2011. godine ukupno je napisao 371 proglas. Vidi. Z. Rus, *Boris Demur*, Zagreb, Art magazin Kontura, Moderna galerija, 2011., 151.

[598] Zapis *Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine*, uz dodatke *Kronologija metode slikanja rukama od 1973. do 1998*., *Kronologija kiparskog djelovanja od 1975. do 1998. godine* i *Bilješka o proširenju*

izvedenica oblikovnog motiva. Stoga se prihvaća kao kontekstualni identifikacijski okvir koji je ključan za razumijevanje metaauratskog, kao neoritualnog karaktera djela.





Slika 7. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.– 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 4/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.
Slika 8. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.– 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 8/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

Uporište pretpostavci da se ciklus spiralne umjetnosti svrstava u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi pružila je analiza kritičke recepcije, posebice monografskih studija i tekstova u katalozima izložbi u autorstvu eminentnih povjesničara i teoretičara umjetnosti.

slikarstva, napisao je sam Demur, a zapisi su objedinjeno objavljeni kao prilozi u monografiji posvećenoj spiralnoj umjetnosti, naslovljenoj *Boris Demur: spiralni ciklus* i objavljenoj 1999. godine. Studiju razdoblja spiralne umjetnosti objavljene u monografiji napisao je Ivica Župan. „Kronologija“ iz pera samog Demura, uz kronološki poredane podatke o umjetničkom djelovanju, sadrži iscrpno tumačenje vlastitih umjetničkih postupaka. Vidi: I. Župan, *Boris Demur: spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 116-128.

Recepcija ukazuje na usuglašen stav struke oko nedjeljivosti umjetnikove teorije i prakse u kontekstu ciklusa spiralne umjetnosti.

Povjesničar umjetnosti Zdenko Rus, autor brojnih tekstova o Demurovom opusu u rasponu od kataloških jedinica, do monografskih studija cjelokupnog opusa,[599] primjerice, upozorava na problem artikulacije Demurove „multirealnosti“, konteksta koji smatra „suštinom“ spiralne umjetnosti, bez da se „zapadne“ u doslovno citiranje umjetnikove teorije. Drugim riječima, Rus upućuje na metaspiritualne kontekstualne značajke djela koje proizlaze iz teorijskog diskursa umjetnika.

Strategija unifikacije paralelizma prakse i pripadajuće teorije umjetnika definira se osnovnim načelom Demurova rada na ciklusu spiralne umjetnosti, pa se i analiza metaspiritualnosti temelji na povezivanju teorijsko-izvedbenih značajki djela. Iako uvođenje motiva spirale označava zaokret iz umjetnikovog ranijeg analitičkog mišljenja prema ontološkom i spoznajnom, odnosno prema metaspiritualnoj umjetničkoj praksi, u radu se uočava kontinuitet postupaka ranijeg stvaralaštva. Prema Rusu, tematiziranjem motiva spirale Demur, naime, ne napušta postupke ranijeg elementarnog i analitičkog slikarstva, ni procedure gestualno-ekspresivnog aspekta slikanja, tendenciju dematerijalizacije umjetničkog djela, kao ni postupke proširivanja slikarstva, ali se funkcija retorike mijenja. Na način preusmjeravanja prema uspostavi ritualno-kontemplativne umjetničke prakse, kao i metaauratskog određenja djela. Stoga je za potrebe analize metaspiritualnih aspekata ciklusa potrebno kratko ukazati na Demurovu raniju, predspiralnu umjetnost, na aspekte formativnog rada sredinom sedamdesetih, procedure analitičkog slikarstva, kao i na kolektivno djelovanje u drugoj polovini sedamdesetih godina.

---

[599] Zdenko Rus autor je Demurove retrospektivne izložbe, naslovljene *Retrospektiva I* održane u zagrebačkoj Modernoj galeriji u trajanju od 6. ožujka do 30. travnja 2004. godine, ujedno i uvodne studije, naslovljene „Identitet i ideologija“, objavljene u popratnom katalogu izložbe. Proširena verzija studije objavljena je u monografiji koja je obuhvatila cjelokupni Demurov opus, naslovljenoj *Boris Demur* i objavljenoj u izdanju *Art magazina Kontura* 2011. godine. U svojstvu kustosa postavio je niz Demurovih samostalnih izložbi, posebice djela nastala u razdoblju tematiziranja znaka spirale. Vidi: Z. Rus, „Identitet i ideologija“, *Boris Demur: retrospektiva I: ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti, primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo, spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo: 1970. – 2000.*, Zagreb, Moderna galerija, 2004.; Još i Z. Rus, *Boris Demur*, Zagreb, Art magazin Kontura, Moderna galerija, 2011.

2.1. Predspiralna umjetnost

Boris Demur se na umjetničkoj sceni javlja sredinom sedamdesetih, još za vrijeme studija na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje je slikarstvo diplomirao 1975., a grafiku dvije godine kasnije, 1977. godine.[600] U najranijoj fazi, od 1973. do 1975. godine, bavi se neoekspresionističkim slikarstvom, kada spontanost geste kombinira s postupcima istraživanja netradicionalnih slikarskih postupaka i materijala. Riječ je o seriji kolaža, asamblaža, te frotaža koje izvodi na način trljanja, grebanja, gužvanja ili izlijevanja boje po podlogama platna, papira ili kartona, naglašeno manualnim izvedbama. Postupke često kombinira s uporabom riječi, a praksa korištenja leksika u slikarstvu ostati će kontinuirano prisutna, ne samo u djelima primarnog slikarstva, već kao procedura proširivanja slikarskog medija, pa i jedan od modaliteta spiralne umjetnosti.

U periodu 1976. do 1978. godine realizirao je seriju crnih monokromnih slika (*Izrezane i zalijepljene crne slike, Slike prekrivene – rukama crno oslikanim neutronima, 70 istisnutih tuba crne uljene boje na crnu monokromnu sliku, Što bliže liniju do linije*),[601] koje označavaju začetak istraživanja elementarnih postupaka u procesu slikanja. Od 1976. godine, u kontekstu primarnog i analitičkog slikarstva, u njegovom radu prevladava upotreba bijele boje kojom, vizualno ili lingvistički, odnosno tautološkim pristupom, artikulira elementarne slikarskih postupaka i to, kako navodi, „samo jednim kistom, uvijek iste veličine, jednom bojom – bijelom na površinama istog formata“.[602] U konačnici, slike ne svjedoče ni o čemu drugom, doli o fundamentalnom procesu slikanja.[603] Koncentracija na izvedbenu operacionalizaciju slikarskog

---

[600] Slikarstvo je diplomirao u klasi prof. Raula Goldonija 1975., a grafiku u klasi prof. Alberta Kinerta 1977. godine.

[601] B. Demur, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, u I. Župan, *Boris Demur: spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 116.

[602] Ibid.

[603] Primjerice, slike iz serije nastale 1976. ukazuju na multiplikaciju istih radnji, minimalnim slikarskim sredstvima, radi izvođenja analize primarnih slikarskih postupaka. Slike naslovljava prema broju linijski nanesenih poteza „elementarnom“ bijelom bojom (*19 poteza* ili *17 poteza* ili *44 poteza*), okomitog usmjerenja, izvedenih jedan uz drugi od gornjeg do donjeg ruba slikarske podloge, uvijek iste debljine koja je diktirana odabirom kista. Gustoća ili transparentnost linija uvjetovana je koncentracijom zahvaćene boje, pa su slike kao činjenice procesa

čina dodatno se naglašava naslovima koji su doslovan opis izvedene radnje.[604] Riječ je o radikalnoj redukciji slikarskih elemenata u cilju analize slikarskog medija i svođenja slike na logičnu, doslovnu, neutralnu i racionalnu slikarsku činjenicu,[605] a iz postupka analitičkog slikarstva i procedure izvođenja slike „jednim kistom iste veličine i jednom bojom“, naročito bijelom, generirat će estetska elementarnost spiralnog slikarstva.

U vrijeme bavljenja analitičkim slikarskim postupcima, u drugoj polovini sedamdesetih, na međunarodnoj i hrvatskoj umjetničkoj sceni se, kao reakcija na redukcionističke postupke i radikalne umjetničke prakse ranog postmodernizma, uočava tendencija reafirmacije tradicionalnog slikarskog medija u kojoj Demur participira u području elementarnog slikarstva.[606] Pojava obnovljenog interesa za slikarski medij[607] internacionalno je prepoznata u različitim nacionalnim varijantama, od talijanskog anakronizma i transavangarde, inačica njemačkog neoekspresionizma, američkih *Pattern paintinga* i lošeg slikarstva, britanske nove skulpture, francuskog novog baroka i pokreta *Support/Surface*-a, pa do pojave nove slike u Hrvatskoj.[608] Afirmirajući pojam nove slike, povjesničar umjetnosti Zvonko Maković

---

slikarske produkcije u konačnici manifestacije neprekinutog toka ritmično-ujednačenih tragova kretnji kistom po podlozi negrundiranog slikarskog platna, uvijek istih dimenzija.

[604] Vidi: Z. Rus, *Boris Demur: Retrospektiva I / Ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti, primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo, spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo: 1970. – 2000.*, Zagreb, Moderna galerija, 2004.

[605] Paralelno (1976. – 1978.) radi na analitičkim radovima koje dovodi u kontekst kiparstva, koristeći netradicionalne kiparske materijale poput šećera, stiropora, zemlje, geometrijske forme iz stiropora koje postavlja u formalne međuodnose. Faze procesa dokumentira u mediju fotografije. Vidi: B. Demur, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, 116.

[606] Prema: Z. Maković, „Nova slika, hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina“, u Željka Čorak (ur.), *Nova slika. Slikarske tendencije osamdesetih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (Centar za povijesne znanosti – Odjel za povijest umjetnosti), 1982., 8.

[607] Pojava je s jedne strane označila afirmaciju slikarskog medija, a s druge interes za obnovu stilskih, tematskih referenci ranijih epoha povijesti umjetnosti. Osim eklektičnog citiranja i anakronog pozivanja na nadvladana ranija iskustva, ova djela odlikuje dominacija figurativnih prikaza, ekspresionizam geste, naglašeni kolorizam i iskaz subjektiviteta umjetnika.

[608] U Hrvatskoj je pojam nove slike uveo Zvonko Maković, povodom manifestacije *13. Salona mladih*, održanog u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1981. godine, kada je kao zasebnu sekciju Salona pripremio izložbu

Demurovo „denotativno“ bilježenje tragova procesa slikanja, lišeno ikakvog subjektiviteta i nadslikovnih značenja, determinira kao proces svođenja slike na „osnovne materijalne činjenice“ i „nulti stupanj“ slikarstva.[609]

Svođenje slike na „osnovne materijalne činjenice“ u Demurovom radu dominira u periodu od 1976. do 1979. godine, razdoblju kada, 1975. godine i u vrijeme širenja takozvane nove umjetničke prakse,[610] zajedno s umjetnicima Željkom Jermanom, Vladom Martekom, Mladenom Stilinovićem, Svenom Stilinovićem i Fedorom Vučemilovićem, osniva umjetničku skupinu *Grupa šestorice autora* (surađivali su od 1975. do 1984.), jednu od značajnijih pojava postkonceptualne umjetnosti u Hrvatskoj. Zajednički senzibilitet članova grupe očitovao se u snažnom otklonu spram svih tradicionalnih oblika umjetničkog izražavanja, naročito prema institucijski normiranoj umjetnosti. Umjetnici skupine svoje su aktivnosti usmjerili prema nekonvencionalnim oblicima djelovanja, iskazivanju anarholiberalnih pozicija u umjetnosti i društvu, negaciji institucija moći u umjetnosti, što se, osim u individualnim umjetničkim postupcima dekonstrukcije tradicionalnih medija naročito manifestiralo u zajedničkim nastupima. Skupne aktivnosti članova grupe bile su usmjerene prema pitanjima socijalne pozicije umjetnosti i umjetnika, suodnosa društva i umjetnosti i to orijentacijom na uspostavu

---

naslovljenu *Nova slika*. Tom prilikom odabrao je djela dvanaestero slikara „koji su svaki na svoj način predstavljali svojevrstan povratak slici“. Iste, 1981. godine, u zagrebačkoj Galeriji suvremene umjetnosti otvorena je izložba *Talijanska transavangarda*, koju je pripremio talijanski likovni kritičar i povjesničar umjetnosti Achille Bonito Oliva, a u galeriji Meduza u Kopru (1981./1982. godine) otvorena je izložba *Podobe – Immagini* koja je, u organizaciji slovenskog pjesnika i povjesničara umjetnosti Andreja Medveda, uz umjetnike bivše države okupila talijanske umjetnike, sve pripadnike pojave nove slike. Vidi: Z. Maković, „Nova slika, hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina“, 7–20.

[609] Pojam „nulti stupanj“ izveden je iz postupka objektivizacije jezika i „neutralizacije subjekta“ koji je na primjeru francuske književnosti opisao Roland Barthes, naslovivši svoj esej iz 1953. *Nulti stupanj pisma* (*Le Degré zéro de l'écriture*).

[610] Nova umjetnička praksa je zbirni naziv za umjetničku praksu na području bivše države u periodu od 1966. do 1978. i obuhvaća različite umjetničke postupke, poput korištenja novih umjetničkih medija, uspostavu specifičnog društvenog angažmana, bihevioralne oblike izražavanja, dematerijalizacije umjetničkog objekta, uvođenje mentalnih formi u umjetnosti i drugih eksperimentalnih oblika konceptualnog djelovanja. Vidi: M. Susovski, „Uvod“ u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa, Dokumenti 3 – 6*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 3–5.

direktne i neposredne komunikacije sa širom publikom,[611] putem javnih prezentacija svojih djela ili procesa izvedbe radova u okviru *izložbi-akcija* koje su u razdoblju od 1975. do 1978. priređivali u javnim urbanim prostorima, najčešće na posebno odabranim lokacijama u Zagrebu. Zajednička izvođenja djela u javnom prostoru, prema Ješi Denegriju, zadobila su status „autonomnih djela“.[612] Grupa nije imala definiran program, niti je izdavala manifest, a zajednički svjetonazor članova skupine ogledao se u kontinuiranom subverzioniranju umjetničkih konvencija, odbacivanju dominantnih estetskih načela umjetnosti toga vremena, provociranju društvenih normi i oblika umjetničkog djelovanja, ali i pozivanju na tradiciju historijskih avangardi. Isti svjetonazor očitovao se i u individualnoj umjetničkoj produkciji članova grupe. Zajednički su, u razdoblju od 1978. do 1984. godine, izdavali časopis *Maj 75*, uglavnom u studiju umjetnika Vlaste Delimar i Željka Jermana, a ukupno je objavljeno 17 brojeva.[613]

Motiv spirale otkriva krajem 1982. godine. Naznaka promjene u radu nagovještena je kratkim tekstualnim zapisom o formi spirale uočene u prirodi, nastalim u trenutku kada je Demur kroz staklenu stjenku kafića Studentskoga centra u Zagrebu promatrao padanje prvog snijega i u usporenoj kretnji pahulja prepoznao formu spiralne kretnje. Tada je na komadiću papira zapisao dvije rečenice:

> Ponekad neke pahuljice padaju u spiralama. Ponekad neke pahuljice dolaze u spiralama.[614]

Refleksiju o vanjskoj pojavnosti u formi dviju zapisanih rečenica Demur će kasnije nazvati „prvim spiralnim tekstovima-radovima“,[615] a sukladno umjetnikovoj tvrdnji Rus ih determinira „prvim spiralnim proglasima“.[616] Drugim riječima, navedeni zapis svjedoči o relacijskom

---

[611] J. Denegri, „Grupa šestorice autora“, *Virtualni muzej avangarde*, http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicigrupa-sestorice-autora~pe4571/ (pristupljeno 20. 8. 2021.).

[612] Ibid.

[613] Vidi: J. Vukmir (ur.), *Grupa šestorice autora*, Zagreb, Institut za suvremenu umjetnost, 1998.

[614] Cit. prema: Z. Rus, *Boris Demur*, Zagreb, Art magazin Kontura, Moderna galerija, 2011., 143–144.; Vidi još i B. Demur, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, 126.

[615] Ibid., 116.

[616] Vidi. Z. Rus, *Boris Demur*, 151.

odnosu između vanjskog svijeta prirode i oblikovnog aspekta motiva spirale, a prihvaća se kao začetak umjetnikovog rada na tematiziranju motiva spirale, prvotno manifestiranog mentalno, a preliminarno izraženog leksikom.

2.2. Intrinzično, čulno i subjektivno težište motiva spirale

Trenutak definitivne profilacije motiva spirale, odnosno preorijentacije stvaralaštva prema metaspiritualnim odrednicama, dogodio se godinu dana kasnije. Spirala, naime, postaje jedinim motivom Demurove umjetnosti u ljeto 1983., a generira se iz osobnog doživljajnog iskustva. Odnosno, kada mu se, prema vlastitoj izjavi i bilježenju Rusa, na mentalnom planu i „u području 'trećeg oka' pojavila“ vizura „žućkasto-bijele spirale, izvan vremena“. Umjetnikovu čulnu senzaciju Rus interpretira kao „mističan trenutak otkrivenja“ motiva koji je odredio daljnji smjer njegovog rada.

Dakle, otkriće motiva spirale i formiranje spiralne umjetnosti Rus veže uz umjetnikov subjektivni čulni doživljaj i povezuje ga s iskustvom „prosvjetljenja“, kakvo je opisano u orijentalnim duhovnim sustavima. Primjerice, iskustva dosezanja „satorija“[617] u zen-budizmu. Riječ je zapravo o interpretaciji kojom se implicira preobražavajući učinak tog iskustva na Demurov rad, kao i razumijevanje funkcioniranja stvarnosti koje ugrađuje u kontekst djela, jer se od tog trenutka njegova cjelokupna umjetnost mijenja:

[617] Pojam *satori*, kineski *Wu*, u japanskom zen-budizmu označava unutarnje iskustvo prosvjetljenja koje nije moguće pojasniti logikom niti racionalno shvatiti. Može se samo iskusiti. *Satori* se uspoređuje s iskustvom prosvjetljenja koje je, sjedeći u meditaciji pod drvetom Bo, dosegao Gautama Buddha, a upravo je dostizanje tog stanja središnji cilj praktikanata zen-budizma. Iskustvo *satorija* blisko je duhovnim iskustvima prosvjetljenja u drugim religijskim tradicijama iz razloga što je dosezanje tog stanja ima preobražavajući snagu na pojedinca. Iskustvo *satorija* postiže se nakon koncentrirane pripreme i dužeg razdoblja meditacije, a može se desiti spontano, iznenadnim uvidom. Vidi: „Satori“, u *Encyclopedia Britannica*, 2017., https://www.britannica.com/topic/Satori, (pristupljeno 11. 4. 2021.).

> Nešto kao *satori* u zenu, kao univerzalistički arhetipski motiv ili kao spomenuto treće očište iz kojega se stvari vide istodobno iznutra i izvana. Od tog trenutka do danas Demuru sve postaje spiralno – njegova umjetnost, život, svijest, intuicija.[618]
>
> (…)
>
> Slikarstvo, performansi i videoperformansi, akcije, projekti, tekstovi-radovi i proglasi neotklonjivo su spiralni jer se izvanvremenska istinitost spirale objavila u mističnom trenutku otkrivenja – događaju tako snažnom i sveprožimajućem da je trajno odredio smjer budućih individualnih avantura.[619]

Estetika motiva spirale, koja je ključna dominanta ciklusa, u interpretaciji Rusa je generirana iz čulnog iskustva umjetnika i kao takva je simbolički implementirana u djelo. Ovdje ćemo nakratko ukazati na pojam „spiritualnosti“ kakvim ga, u svojem kasnijem radu i u kontekstu obnovljenog interesa za temu tijekom osamdesetih, tumači francuski filozof Michel Foucault (1926. – 1984.) u svojim predavanjima koje je držao na *College de France* 1981. – 1982, i objavljenima 1982. u zbirci *Hermeneutika subjekta: predavanja na College de France / 1981. – 1982.* (*L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France, 1981-1982*). Foucault, naime, predavanja objavljuje iste godine kada Demur otkriva motiv spirale, usmjeravajući se prema metaspiritualnom određenju svoje umjetnosti.

Analizirajući relaciju između „subjekta“ i „istine“, Foucault pojmu spiritualnost pridaje epistemološko određenje s obzirom na specifičnost stjecanja znanja o istini, koju termin podrazumijeva, i to na način prakticiranja određenog „rada subjekta na samom sebi“ i svom duhovnom samorazvoju. U razmatranje uvodi pojam „kartezijanskog momenta“ u kojem nalazi trenutak kada se filozofija, determinirana kao forma mišljenja koja subjektu omogućava pristup istini, razišla od spiritualnosti, koja subjektu pristup istini omogućava putem rada na transformaciji svog bića. Pod pojmom spiritualnost/duhovnost podrazumijeva „potragu, praksu, i iskustvo posredstvom kojeg subjekt provodi potrebnu transformaciju sebe kako bi si omogućio pristup istini“[620] i stjecanju znanja:

---

[618] Z. Rus, *Boris Demur*, 144.

[619] Ibid.

[620] M. Foucault, „6 January 1982: First hour“, (Philosophy and Spirituality), [1982.] u Frédéric Gros (ur.), *The hermeneutics of the subject: lectures at the Collège de France,. 1981–1982,* prev. Graham Burchell, New York, Palgrave Macmillan, 2005., 15.

> Skup tih potraga, praksi, i iskustva, koji mogu biti pročišćenja, asketske vježbe, odricanja, konverzije gledanja, modifikacije postojanja, itd., koji su, ne zbog znanja nego zbog subjekta, za samo biće subjekta, cijena koju mora platiti za pristup znaju.[621]

Prema navedenom, Foucault ukazuje na definiciju spiritualnosti koja indicira da istina nije jednostavno dana subjektu, već se ona dostiže disciplinirani radom na modifikaciji „svog postojanja“. Drugim riječima, za Foucaulta spiritualnost podrazumijeva „transformaciju subjekta“ posredstvom prakticiranja nekih od vještina rada na modifikaciji svog bića i postojanja u cilju ostvarivanja pristupa znanju.

Drugi značajan aspekt spiritualnosti, prema Foucaultu, je taj što spiritualna „transformacija subjekta“ može poprimiti „različite forme“, poput odmaka subjekta iz njegovog dotadašnjeg stanja, zatim događaja „kojim istina dolazi do njega i prosvjetljuje ga“. S tim u vezi govori o nužnosti stanja otvorenosti samog subjekta za dosezanje spiritualnog iskustva, kao i o „efektima“ koje istina posljedično ima na subjekta, a naziva ih „odskokom“ („*de retour*“) ili odskocima koji „prosvjetljuju subjekta, uvode ga u stanje „blaženstva“, ispunjavaju ga i „preobražavaju njegovo biće“. Drugim riječima, Foucault pojam spiritualnosti tumači u kontekstu načina stjecanja znanja, a naglasak postavlja na čin/praksu dostizanja istine putem osobnog iskustva koje ima preobražavajući učinak na subjekta, njegovo postojanje, razumijevanje istine, time neminovno i na karakter daljnjeg rada i djelovanja.

U sličnim se uvjetima, prema očitovanju samog Demura, odvijala modifikacija njegova stvaralačkog pristupa. Preorijentacija prema spiritualnom aspektu djela generirana je iznenadnim spoznajnim uvidom u poetiku trenutka iz vanjskog svijeta, koji je sadržao estetsku, oblikovnu i karakteristiku kretnje, te procesualnog trajanja iste. Prisvajanje pojavnosti forme spirale iz prirode, nošene osobnim iskustvom njezine spoznaje, označilo je uvođenje subjekta u produkt umjetnosti. Elementarno oblikovan motiv više nije u funkciji artikulacije formalno konkretnog, ne ikoničkog znaka, s obzirom na impulse čulnog, pa se i umjetničke intervencije i metode slikanja rukama, kapanjem, kretnjom tijela, nanošenje boje metlama, odvijaju u smjeru

[621] Ibid.

mentalnog i tjelesnog rekreiranja iskustva spirale. Razmatrajući u tom svjetlu procedure ritualne repeticije motiva kao postupke reaktivacije osobnog preobražavajućeg iskustva, zaključujemo da se u svakom novom djelu Demurove spiralne umjetnosti odvija transferacija istih informacijskih vrijednosti znaka/motiva koje su mu pripisane još u inicijalnom trenutku njegove uspostave.[622]

Drugim riječima, metaspiritualnost se u Demurovom slučaju ne temelji na vanjskom predlošku (tekstualnom zapisu nekih od duhovnih sistema i ikonografskog simbola ili atributa), nego je riječ o drugostupanjskom govoru s naglaskom na subjektivno i intrinzičnu motivaciju. Pri čemu se intencionalno uspostavlja relacija između intuitivnog, čulnog, subjektivnog, intrinzičnog i ritualno-izvedbenog. Kontekstualizacija metaspiritulanosti time se usmjerava prema pripadajućoj teoriji umjetnika iz koje proizlazi simbolička primjena metafizički određenog motiva spirale, dok se u procedurama izvođenja očituju odrednice ritualno-kontemplativnog i metauratskog karaktera djela.

2.3. Retorika arhetipskog

U literaturi se Demurova tematizacija narativnog i elementarno oblikovanog motiva spirale povezuje s pojmom arhetipa u umjetnosti. Rus, primjerice, spiralu naziva „univerzalističkim arhetipskim motivom“. Šuvaković Demurov interes za dekonstrukciju logocentričnih koncepcija ideologije znaka tumači kao povratak „sublimnom metafizičkom znaku“ kojim umjetnik postiže povezivanje „modernističkog i tradicionalnog sublimnog piktoralnog izraza“. U navedenom nalazi odlike koje spiralni ciklus kao „umjetnost arhetipa“ svrstava u postmoderni klasicizam:[623]

---

[622] Walter Benjamin pojam *aure* veže uz autentičnost predmeta koja je „srž svega onoga što on prenosi od svog postanka; od njegove materijalne ostojanosti do njegove vrijednosti kao povijesnog svjedočanstva“. Otuda se ritualno obnavljanje istih vrijednosti motiva spirale u svakoj njegovoj daljnjoj izvedbi i razradi očituje kao postupak izvedbe auratskog učinka primjenjivog na cjelokupni ciklus spiralne umjetnosti. Cit. prema. W. Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 23.

[623] Pojam postmoderni klasicizam u literaturu je uveo američki teoretičar kulture i arhitekture Charles Jencks (1939. – 2019.), ukazujući na pojavu nove etape „hibridnog“ i „eklektičnog“ klasicizma u arhitekturi i vizualnoj umjetnosti od 1970. godine. Misli se na inačice pojava nove slike na prijelazu 80-ih godina, na simptome anakronističkog citiranja nekih od prevladanih stilova povijesti umjetnosti i simulaciju vizualnog jezika ranijih

> Njegov rad na *spiralnim slikama* ušao je u djelovanje visoko-estetizirane simboličke i retoričke umjetnosti arhetipa i zato, ima sve odlike *postmodernog (neo, para)* klasicizma.[624]

Prema hrvatskoj enciklopediji, pojam arhetip (grč. *ἀρχέτυπον*) definiran je kao „prvotni mitski, obredni, religijski ili simbolički obrazac, uzorak ili struktura, koji se nesvjesno obnavlja u potonjim psihičkim, jezičnim ili književnim očitovanjima“.[625] Idejom arhetipa shvaćenog kao prauzorak, prapočelo, izvor univerzalizma, bavio se u svojoj teoriji o kolektivnom nesvjesnom švicarski psihoanalitičar Carl Gustav Jung (1875. – 1961.).

Jung je postavio nekoliko definicija arhetipa, uglavnom podrazumijevajući pod pojmom arhetipa one psihičke sadržaje koju su povezani s emotivnim očitovanjima i sudjeluju u formulaciji „kolektivne slike“ u okviru iste kulturne sredine, pa se arhetip istovremeno odnosi na sliku/predodžbu koja u određenoj zajednici ima kolektivno značenje, a na nesvjesnoj razini potencira emotivan naboj. Po Jungu, arhetip je „istodobno slika i emocija“,[626] odnosno o pojmu se može govoriti jedino ako su zastupljena oba dva vida. Jung smatra da je čovjek sklon stvaranju simbola, pa nesvjesno objektima pridaje simbolično značenje.[627]

Na raspravu o arhetipima u području povijesti umjetnosti nadovezao se engleski povjesničar i teoretičar umjetnosti, književni kritičar i filozof Herbert Read (1893. – 1968.) koji smatra da je fenomen „neprikladno“ imenovan jer, po Readu, nazivom implicira „teleološko“, skrivajući pritom „materijalističku osnovu koncepcije“ arhetipa. Stoga predlaže ekvivalentan termin

---

epoha, kojima se, prema Jencksu, reinterpretiraju „vječni“ ili „dugovječni“ umjetnički problemi i uspostavlja „kontinuiteta prošlih nastojanja“. Vidi: H. Cumming, „Razgovor s Charlesom Jencksom“, razgovor, *Život umjetnosti*, br. 50, 1991., 96.

[624] M. Šuvaković, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj: živjeti izvan svoje glave: asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, Daf, 2019., 173.

[625] „Arhetip“, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3738 (pristupljeno 18. 1. 2020.).

[626] C. G. Jung, et al., *Čovjek i njegovi simboli*, prev. Marija i Ivan Salečić, Zagreb, Mladost, 1987., 96.

[627] Ibid., 232.

„primordijalni znak“ (*primordial image*),[628] a u području umjetnosti umjesto Jungova slikovno-jezično kognitivnog pristupa upućuje na manje konvencionalan pojam „znaka“ (ili signala). Jednu od Jungovih definicija arhetipa kao „faktora koji određuje ujednačenost i pravilnost naše percepcije“, smatra bliskom teoriji estetskog faktora u percepciji kakva je razmatrana u Gestalt psihologiji.[629] Read Jungovoj determinaciji nadindividualnog i kolektivnog nesvjesnog, kao obilježja arhetipskog, suprotstavlja područje individualnog umjetničkog kreiranja formi.
Smatra da je svaki umjetnički objekt povezan sa stanjem svijesti umjetnika, naročito s estetskom razinom svijesti, te da su svijest i objekt neodvojivi, a umjetnik djelima komunicira na razini svojeg stanja svijesti.[630] Zaključuje da se u umjetnosti ne može govoriti isključivo u kategorijama arhetipskog jer se, ovisno o kvalitativnim aspektima djela, radi o osobnom stilu ili izrazu umjetnika.[631] Prema autoru, fenomeni organskog života pojavljuju se u oblicima u omjerima koji se mogu pronaći posvuda u prirodi, u kretnjama u svemiru, takozvanom „skladu harmonija sfere“, na mikroskopskoj razini atoma i molekula, jer po Readu, „čitav svemir ima uzorke“ pa nije nelogična činjenica da je „psihički“ segment života „u skladu sa sveobuhvatnim fizičkim modelom“.[632]

U tom svijetlu, govor o arhetipskom funkcionira u kontekstu ekološkog utemeljenja Demurove umjetnosti, s obzirom na cjelokupnost koja se na svim razinama izvedbe kontinuirano nastoji postići. Neprekidnim obnavljanjem motiva ne priziva se prošlo, već vibrantnost, kretnja, auratska neponovljivost. Transponiranjem znaka organske primordijalnosti u elementarnost forme individualiziranog jezika istovremeno se cilja na transjezičnost i transkulturalnost kakava je sadržana u univerzalnosti odabranog znaka. Drugim riječima, narativnim, izvedbenim i mentalnim referencijama na fenomene iz vanjskog svijeta prirode Demur gradi autentični umjetnički sustav i to repeticijom i obnavljanjem uvijek istog motiva. Usredotočenošću na

[628] H. Read, *The Forms of Things Unknown: An Essay on the Impact of the Technological Revolution on the Creative Arts*, Cleveland and New York, Meridian Books, The World Publishing Company, 1963., 53–54.
[629] Ibid., 55.
[630] Ibid., 101.
[631] Ibid., 131.
[632] Ibid., 59.

postupke ponavljanja reflektira ideje transdiciplinarnog povezivanja znanosti, koncepata kulture, duhovnosti i suvremene umjetnosti.[633]

O navedenom govori sam Demur kada kaže da su:

> Pretapanje umjetnosti, različitih znanstvenih, duhovnih, parapsiholoških, „paranormalnih“, alternativnih“ i drugih ljudskih (još zapretenih) aktivnosti, prirodni procesi interakcije, globalizacije života civilizacije. Negdje sporiji, negdje brži, ali ipak uz svu dramatiku, neumitni…[634]

2.4. Autoidentifikacija spiritualnog u teoriji umjetnika

Kako je navedeno ranije, unifikacija umjetničke prakse i teorije ključan je aspekt Demurove spiralne umjetnosti. Zdenko Rus, primjerice, Demura smatra „najboljim tumačem“[635] i „najboljim teoretičarem svoje umjetnosti“, a njegovu teoriju prihvaća kao integralnu cjelinu i jednim od „modaliteta“ spiralne umjetnosti.[636]

Demur se nedvosmisleno očituje prema spiritualnom određenju svoje umjetnosti, a spoznajne konstatacije formulira u teorijskim kontekstualizacijama spiralne umjetnosti, primjerice u tezama iz spiralnih proglasa:

---

[633] Nagrađivani rumunjski teoretičar fizike, nominiran za Nobelovu nagradu za mir 2020. godine, Basarab Nicolescu (r. 1942.) smatra da se transdisciplinarnom metodom može uspostaviti dijalog između tehnoznanstvene i duhovne kulture, i pružiti uporište istraživanjima koje povezuju znanost, kulturu i duhovnost. Vidi: B. Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity: Science, Culture, and Spirituality*, Albany, State University of New York Press, Albany, 2014.

[634] B. Demur, „Kronologija…“, 128.

[635] Odnosno, kako navodi: „Demur je doista najbolji tumač svojih radnih, izvedbenih, mentalnih i duhovnih pokreta i ekstenzija“. Cit. prema; Z. Rus, *Boris Demur*, 171.

[636] Demur, naime, svoje tekstove, zapise i proglase naziva tekstovima-radovima, pridajući im status umjetničkog djela kojeg kao takvog nije moguće modificirati. Primjerice, u proglasu: „Ovaj tekst spiralne struje svijesti ne podliježe lekturi ili korekturi bilo koje vrste jer je autonoman umjetnički spiralni tekst-rad. Autentično umjetnički strukturiran, funkcionira po etapama kao spiralno slikarstvo, kiparstvo, ovisno o promjenama semantičkih zona. Ovaj tekst postao je samosvjesno spiralno konceptualno umjetničko djelovanje.“ Cit. prema, B. Demur, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, 121.

Nastojim u svim etapama raditi umjetnost koja se odnosi prema duhovnom.[637]

(…)

Kad se prijeđe na „drugu obalu“ – u područje duhovne sfere, tada specijalističko znanje i informacije ne moraju biti smetnja u duhovnoj komunikaciji između čovjeka i umjetnosti. U mom radu to se manifestira kroz umjetnost „neposredne realnosti“, „autoreferencijalne“ i „samodentifikacijske“ umjetnosti. Takozvane „tautološke umjetnosti“. Takav pristup i umjetničku praksu realiziram kroz motiv spirale koja nosi obilježja navedenih principa.[638]

Ili:

Duhovno je isto spiralno dok se kreće.[639]

(…)

Gdje je duhovno? U „svemu“, a potpuno u onom poslije „svega“.

Kako doći do duhovnog u umjetnosti? Spiralni su putevi do duhovnog u umjetnosti.[640]

Ili:

Vihor ima spiralan oblik, a to je objava Duha Svetog…[641]

Ili:

Promatrajući iz perspektive duhovnog u umjetnosti, intuitivne spoznaje u slikarstvu, umjetnost dotiče i sadrži supstancu tih sfera kao bit ljudskog bića. Prakretanjem doseže daleka sjećanja, prapočela i prirodne spiralne ritmove.[642]

Demurova autodeterminacija spiralne umjetnosti, kao i autodeskripcija umjetničkih postupaka, ukazuju na prisvajanje terminologije iz istočnjačkih filozofsko-religijskih tradicija, ujedno i na aproprijaciju postupaka iz orijentalnih duhovnih sistema, transponiranih u područje umjetnosti. Primjerice, svoje umjetničke procedure naziva „automeditacijama“[643] ili govori o

[637] B. Demur, „Plavi spiralni proglas br. 4“, 1.

[638] Ibid.

[639] Ibid.

[640] Ibid.

[641] Cit. prema: B. Demur, „Kronologija…“ 120.

[642] B. Demur, „Spirale čitanja“, *Život umjetnosti*, br. 52–53, 1992. – 1993., 86.

[643] Ibid., 117.

„automeditativnom spiralnom slikanju“,[644] „autokontemplacijama“,[645] o „energetskim procesima“,[646] „spiralnoj mantri“,[647]„spiralnoj praenergiji“ u umjetnosti,[648] svoje serije slika imenuje „spiralnim *yin-yang* mandalama“,[649] dok procedure transponiranja univerzalistički percipiranog motiva u sustav spiralne umjetnosti naziva „channelingom“. Primjena pojma *channeling* upućuje na samoidentifikacijski postupak u kojem svoj subjektivitet umjetnika postavlja u funkciju medijatora „estetske razine svijesti“.[650] Pritom osjetilne informacije iz morfoloških struktura motiva spirale, koje prepoznaje u pojavama u prirodi, kanalizira u područje umjetnosti. Pa, dok je u ranijoj analitičkoj umjetnosti nazivima svojih djela nedvosmisleno potencirao koncentraciju na doslovnost izvedbe elementarnog slikarskog čina, sada se, deskriptivnom terminologijom koju uvodi, podastire identifikacija umjetničkih procedura u smjeru afirmacije meditativnog procesa u izvedbi djela. Identifikacija vizualnog motiva s pojmom mantre, pak, može upućivati na repeticiju koja je u temeljima spiralnog ciklusa. Na ritmična ponavljanja istog kojima se dostiže viša razina, u ovom slučaju motiva, u cilju zahvaćanja šireg polja spirale, odnosno postizanja auratskog efekta djela.

Posebice, što se repeticija istovremeno odvija na svim razinama spiralne umjetnosti, u slikarskoj, kiparskoj, performativnoj i teorijskoj praksi, te misaonoj aktivnosti. Rus govori o potenciranju principa „multirealnosti“, pri čemu se ritualno-kontemplativan karakter spiralnog ciklusa odražava u određenju spirale kao „vizualna mantre“. Spirala kao „vizualna mantra“ za Demura je, kako sam navodi, „instrumentarij za produbljivanja (auto)kompilacije i pripadajućeg duhovnog putovanja“.[651] Time subjekt umjetnika postaje spona između oblikovnog znaka i njegove kozmološke kontekstualizacije, definirane u teoriji umjetnika.

---

[644] Ibid., 118.

[645] Ibid., 119.

[646] Ibid., 116.

[647] B. Demur, „Kronologija…“ 120.

[648] Ibid., 117.

[649] Vidi: I. Župan, *Spiralne yin-yang mandale*, katalog izložbe, Rijeka, Galerija O. K. – Multimedijalni centar d.o.o., podatci o izložbenim eksponatima, trajanje izložbe i godina održavanja nisu navedeni, nepaginirano.

[650] Vidi: H. Read, *The Forms of Things Unknown: An Essay on the Impact of the Technological Revolution on the Creative Arts*, 53–54.

[651] B. Demur, „Kronologija…“, 120.

Demurovo samoodređenje prema spiritualnoj liniji u umjetnosti nije rijetko u njegovoj teoriji, a očituje se, primjerice, u izjavi „nastojim u svim etapama raditi umjetnost koja se odnosi prema duhovnom.[652] Utoliko se metaspiritualna određenja Demurove umjetnosti potvrđuju iz referenci i samoočitovanja iz njegove teorije. Pripadnost spiritualnom krilu povijesti umjetnosti sugerira i Rus kada kaže da znak spirale za Demura ima:

> (…) značajnost i obuhvatnost Maljevičeva čista kvadrata, Kandinskijeve nepredmetne ili Mondrianove apsolutne kompozicije, a spiralna realnost totalnost suprematističke osjećajnosti, unutrašnje nužnosti ili neoplasticističke univerzalne ljepote.[653]

2.4.a. Postupak identifikacije i samoidentifikacije posredstvom znaka spirale / prijenos motiva iz fenomenološkog svijeta na mentalni i izvedbeni plan

Tematiziranjem istog motiva spirale Demur je cjelokupni opus spiralne umjetnosti usmjerio, kako navodi, prema formiranju „osobne i opće kozmogonije“.[654] Motiv spirale potječe iz općeg, iz vanjskog fenomenološkog svijeta, ali istovremeno funkcionira na mentalnom planu i u svijesti umjetnika. Odnosno, prema Rusu, posrijedi je „proces identifikacije i samoidentifikacije“,[655] realiziran posredstvom znaka spirale. Identifikacija „opće kozmogonije“ odnosi se na kontekstualizaciju znaka spirale kao estetskog koda uočenog u fizičkoj stvarnosti. Odnosno, na egzoterijskoj razini, u vidljivim i nevidljivim manifestacijama u okolišu. Primjerice, projekciju univerzalističkog principa spiralne kretnje kao odraza svejedinstva u prirodi Demur prepoznaje posvuda, u atomskim i sub-atomskim kretnjama, orbitalno, u putanjama planeta, u anatomskoj morfologiji flore i faune, u vrtložnim kretnjama vode i vjetra, u geometrijskoj oblikovnoj motivici prapovijesnih civilizacija, odnosno u globalnoj rasprostranjenosti ornamentalnih izvedenica motiva spirale. Simboličkim piktoralnim i izvedbenim manifestacijama odabranog motiva rekreira koncept simultanosti kojeg

---

[652] B. Demur, „Plavi spiralni proglas br. 4“.

[653] Z. Rus, „Tri teme: novo, putovi redukcije i osobne mitologije“, *Slikarstvo/neslikarstvo*, Zagreb, HS AICA, 2011., 92.

[654] Ibid., 118.

[655] Z. Rus, *Boris Demur*, 148.

prepoznaje u vanjskoj pojavnosti u prirodi. Proces samoidentifikacije otkriva se u korelaciji sa umjetničkim subjektom, mentalnim projekcijama spirale, pa i u činu izvedbe u kojem sudjeluje, kako sam navodi „cijelim bićem uronjenim u proces slikanja spiralnog slikarstva“.[656] Ili prema samoidentifikacijskom iskazu:

> Slikar ulazi slikanjem u dimenzije primarnih mikrokozmičkih i makrokozmičkih kretanja, analogijski se uključujući spiralnim ritmom i ljudskim dimenzijama slike u te procese: postaje njihov sastavi dio i sudjeluje u prapočelima elementarnih energija, harmonije sfera, sudjelujući i dotičući spiralnu povijest i budućnost nebrojenih vremena i prostora, njihovih pretapanja u spiralnom broju dimenzija.[657]

Ili:

> 13/… Tako sam postao spiralna ideja u magli i košmaru iluzija.[658]

Motiv aplicira rukama i tjelesnim kretnjama u formi spirale, spirala je polazište njegove osobne spoznaje kojom gradi hipotetski kozmološki sustav u umjetnosti. Na mikrorazinama nalazi je kao odraz individualne neponovljivosti i jedinstvenosti identiteta manifestiranog u spiralnim otiscima jagodica prstiju. Polazište spiralne umjetnosti počiva na umjetnikovom subjektivitetu i njegovom opažanju, percepciji, tumačenju i izvedbi motiva, prepoznatog kao kôd bezvremenske dinamike holistički shvaćenog kozmosa čijem iskazu su podređeni svi izvedbeni postupci, ili kako sam navodi:

> …spiralne difuzne putanje tog unutarnjeg osobnog intimnog kozmosa… spiralne difuzne kozmogonije kada su sada i ovdje isprepleteni sa uvijek i svuda spiralno…[659]

---

[656] B. Demur, „Kronologija metode slikanja rukama od 1973. do 1998. godine“ u I. Župan, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 151.

[657] B. Demur, „Spirale čitanja“, 86.

[658] Vidi: S. Švrljuga, *Spiralni deterministički kaos mora artmemorije*, katalog izložbe Borisa Demura, Labin, Labin Art Expres XXI, datacija izložbe, godina objave publikacije nedostupni.

[659] B. Demur, „Spiralna fraktalna artmemorija (neki citati od 1964. godine), Zagreb, listopad 2009, citirano u *Boris Demur i Vlado Martek / Artmemorije*, katalog izložbe, 16 slika Borisa Demura iz ciklusa *Spiralna fraktalna artmemorija*, 2009., i 14 kolaža (fotografije, akril, platno) Vlade Marteka, iz serije *Ili laž ili gnijezdo*, 2009., tekst kataloga Ivica Župan, Zagreb, Galerija Vladimir Filakovac, 23. 11. – 10. 12. 2009., 2009., nepaginirano.

Spirala je kôd, formula „arhetipskog modela svemira“ i dominantan aspekt Demurove spiralocentrične umjetnosti, znak koji neiscrpno analizira i reproducira u slikarstvu, izvodi u mediju performansa, videoperformansima, akcijama, projektima, tekstovima-radovima, proglasima i autoreferencijalnoj teoriji. Shemom spirale tumači djela povijesti umjetnosti simbolički razvijajući sustav „spiralne art memorije“.

2.5. Metafizička kontekstualizacija znaka spirale

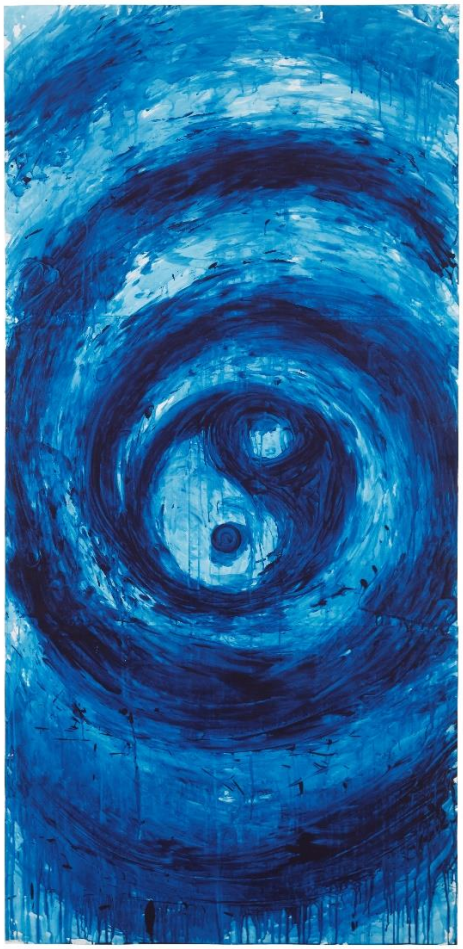
Demurovo autoreferencijalno tumačenje geometrijski ritmiziranog uzorka ukazuje na utemeljenje spiralnog ciklusa, ne na objektivnim i logičnim analizama kao u ranom slikarstvu, već na tendenciji ontološkog pronicanja u funkcioniranje realnosti koji je izvan racionalne spoznaje čovjeka, ali je predmet interesa religijskih i duhovnih sistema istoka i zapada. Pročišćena jednostavnost znaka prirodno se nadovezala na ranija istraživanja u području analitičke umjetnosti, premda odabir arhetipskog motiva ukazuje na usmjeravanje interesa prema području povijesti kulture i civilizacije. Artikulacijom elementarne i geometrizirane estetske forme motiva, fokus umjetnika se izmjestio prema metafizičkom određenju znaka.

Morfologiju spiralne, dinamično pokrenute geometrijske strukture apstrahira iz vanjskog fenomenološkog svijeta i transponira u područje umjetnosti, svodeći je na znak. Kao estetsku činjenicu kontinuirano je ponavlja, neovisno o mediju, odnosno u mediju slike, kiparstva, *land artu*, performansa, ambijentalne umjetnosti i leksičkom artikulacijom. Piktoralni pristup temelji na odmaku od mimetičkog, iluzionističkog, simboličkog i prikazivačkog prema tretmanu motiva kao autentične „spiralne činjenice“,[660] koja se ponavljanjem ne multiplicira, ne umnaža i ne reproducira, odnosno ne blijedi, jer autentičnost znaka ostaje neokrnjena. Autentičnost je

[660] Termin Z. Rusa kojim ukazuje na „linearan, shematiziran, i geometiziran duktus“ spirale koji ništa ne simbolizira, nego je „samosvojna, autentična, spiralna identifikacija i spiralna činjenica“. Cit. Prema. Z. Rus, *Boris Demur: retrospektiva I: ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti, primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo, spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo: 1970. – 2000.*, Zagreb, Moderna galerija, 2004., 43.

za Benjamina temeljno obilježje auratskog, pa se iz tretmana istog kao autentičnog nazire auratsko određenje spiralne umjetnosti.

2.5.a. Formalna organizacija slike, izvedenice motiva, simboli križa i *yina* i *yanga*



Slika 9. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.– 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 5/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

Slika 10. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.– 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 13/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. Ljubaznošću Muzeja.

Najranije spiralno slikarstvo Demur izvodi gestualnim potezima bijele boje u ekspresionističkoj maniri, a motiv kontekstualizira jedino u nazivu djela. Primjerice, akromatska bijela površina slika na papiru iz serije *Bijela manifestacija spirale I-IV* (1988.), neravnomjerno je ispunjena gestualno nanesenim potezima kružnog ili vrtložnog oblika, a kontekst motiva spirale određen

je naslovom. Već od najranijeg spiralnog slikarstva pikturalnu morfologiju motiva aplicira nanoseći boju izravno rukama po platnu, što će postati ustaljeni slikarski postupak i metoda „utiskivanja“ vlastite tjelesnosti u rad. U slici *Spirala II* iz 1983. godine, na površini crno obojenog platna elementarnu formu motiva aplicira rukama umočenima u bijelu boju i to u formalnoj inačici vodoravne spiralno zaobljene zavojnice koja, prateći zadano vertikalno usmjerenje podloge, ispunjava čitavu površinu platna.

Formalna organizacija slike, svedena na primarnu estetiku znaka, strukturalno-dinamičkih karakteristika i monokromatskih kvaliteta, ostat će trajna značajka spiralnog slikarstva. Inačice motiva (spirale ili zavojnice) izvodi kistom ili tjelesno, prvotno koristeći usku paletu boja, u akromatsko bijeloj, monokromatsko ultramarin plavoj varijanti, do onih apliciranih na monokromatski koloriranim podlogama, dok krajem devedesetih spirale izvodi u žutoj, narančastoj i crvenoj boji. Neovisno o izvedenicama slikarskog motiva, riječ je o inicijalno definiranoj slikovnoj konstituciji koju povremeno varira, iako bez pretenzija za njezinom značajnijom promjenom ili tendencijom napuštanja.

Kroz slike, instalacije, ambijente i teoriju, počevši od 1988. godine, formom spirale istražuje genealogiju slikarstva. Često slike realizira u serijama, naziva ih „spiralnim fraktalnim serijama slika“, a postavom u nizovima usko izloženih jednih do druge po zidovima galerija kreira „spiralne ambijente“. Primjerice, od 1990. godine pa u kontinuitetu narednih sedam godina, iako se im se i kasnije često vraća, radi na monokromatskim aspektima slike sa strukturama spirale pretežito ultramarin plavog tonaliteta, na plavim podlogama. Formalizacija slike definirana je usmjerenjem podloge, motiv ispunjava cijelu površinu horizontalno ili vertikalno postavljenog papira, a u središtu centripetalne vrtnje motiva ponekad simbolično implementira znak *yin-yanga*[661] ili križa. Motiv spirale javlja se u inačicama, posebice se javlja struktura

[661] *Yin i yang* su principi iz orijentalne filozofije koji označavaju dvije suprotstavljene komplementarne sile. *Yin* označava ženski princip, zemlju, mrak, pasivnosti i prijemčivost. Prisutan je u parnim brojevima, vodenim elementima, a označava se isprekidanim dvjema linijama. *Yang* označava muški princip, nebo, svjetlo, aktivnost i prodornost. Prisutan je u neparnim brojevima, materiji, a prikazuje se ravnom neprekinutom linijom. Oba principa nužna su za održavanje ravnoteže i sklada, njihovo međusobno djelovanje je uzročno povezano (kad se jedan povećava, drugi se smanjuje i obratno). Princip *yina* i *yanga* ukazuje na procese cikličke izmjene stvaranja i

dvostruke spiralne DNA ili DNK ovojnice, čime se naglašava kontekst proliferacije vitaliteta koji Demur pridaje značenju znaka spirale. Sve navedeno je karakteristika slika iz serije naslovljene *Chaos – art* iz 2001./2002. godine, koja obuhvaća trinaest horizontalnih „fraktalnih“ akvamarin plavo strukturiranih monokromnih slika većih formata, namijenjenih izlaganju u ambijentalnom postavu. Motiv je ovdje izveden u formi spiralnog geometrijskog „širenja“ jer kružna linijska zaobljenja premašuju rubove papira i prostorno „izlaze“ iz formata podloge, dok se centralno ishodište spirale nalazi u samom centru slike. Riječ je o svojevrsnim uvećanjima motiva, a spiralna vrtnja formalno je udvostručena tonalitetima plave, na način da strukturu motiva „prati“ njezina spiralnom „praznina“ nešto svjetlijeg tonaliteta. Pojavljuju se i slike makro planova spiralnih zavojnica koje okomicom prate usmjerenje papira, a okrenute su ili na lijevu ili desnu stranu. Motiv je izveden snažnim gestualnim potezima, kistom ili rukama, pa se na slikama prelijevaju tragovi nanosa boje, cijeđenja boje po papiru ili otisaka ruku.

Uz plave monokromatizirane strukture, tijekom devedesetih (1991. – 1993.) u kontekstu ratnih događanja u Hrvatskoj, posvećuje se izvedbi bijelih spirala na crnoj podlozi platna koje interpretira kao „slikarske reakcije na nametnuti rat u Hrvatskoj“.[662] Riječ je platnima koji dimenzijama premašuju nekoliko metara (platna od četiri i deset metara), a motiv je izveden direktnim nanosima boje tjelesno (rukama i stopalima) po podlozi položenoj na tlo. Specifična je pojava motiva križa kojeg, kao i na primjeru *yin-yanga*, smješta u središte spirale. Opisani ekspresionistički slikarski postupci kulminirati će sredinom devedesetih (1994.) kada, baveći se problemom izvedbe djela, aproprijacijom slikarskih postupaka akcijskog slikarstva Jacksona Pollocka uvodi tehniku „drippinga“ u svoje slikarstvo. Slike realizira na način izlijevanja i špricanja boje po platnu, slikajući formu spirale kružnim pokretima cijelog svog tijela, a

---

nestanka, kako u svemiru, prirodi, tako i u životu čovjeka. Znak *yin-yanga* prikazuje se kao krug sa svijetlom i tamnom polovicom, a u svakom dijelu nalazi se oznaka suprotnog principa (svijetla u tamnom dijelu i obrnuto). Pretpostavlja se da je znak izvorno kineskog podrijetla i datira u 3. stoljeću prije nove ere. Ostavio je snažan svjetonazorski utjecaj na sve aspekte tamošnjeg stjecanja znanja, od astrologije, medicine, umjetnosti i politike, a imao je i divinacijsku ulogu. Prema: „Yinyang / Eastern philosophy“, Uredništvo Enciklopedije Britanice, Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/yinyang (pristupljeno 4. 9. 2021.).

[662] B. Demur, „Kronologija…“, 117.

postupak izvedbe naziva „slikarskim spiralnim plesom“.[663] Uz citatnost slikarskih postupaka apstraktnog ekspresionizma Jacksona Pollocka, prisvaja postupke otiskivanja boje dijelovima tijela i to u ultramarin plavoj boji koji je u ciklusu *Antropometrije* (od 1960.) primjenjivao Yves Klein. Kleinove procedure performativnog ostavljanja otisaka karakteristične plave boje, definirane kao „Internacionalna Kleinova plava“ (IKB, *International Klein Blue*), Demur reafirmira uvođenjem otisaka tjelesnosti vlastitog subjektiviteta po podlozi papira.[664]

Spirale nadalje izvodi povezivanjem slikarskog i performativnog čina, na način mentalne emanacije spirale uz govor o slikarstvu i kiparstvu. Ove postupke naziva „radiofonijsko spiralno slikarstvo i kiparstvo“, „parapsihološko spiralno slikarstvo“, „slikarstvo paralelne realnosti – isprepletenih realnosti“, „energetsko spiralno slikarstvo“, „slikarstvo spiralne materijalizacije i dematerijalizacije.[665]

Paralelno sa spiralama crnog i plavog tonaliteta, sredinom devedesetih, bavi se slikarstvom „spiralnih energetskih polja“, kada uvodi dodatne kromatske kvalitete, pa osim plavih i bijelih, spirale izvodi u žutoj i crnoj boji, ali na crvenim pozadinama.

2.6. Sublimne forme, ambijenti, rad s materijalima nepostojane prirode

Kao hrvatski predstavnik, na 23. Međunarodnom bijenalu u São Paulu 1996. godine izlaže rad naslovljen *Spiralni slikarski ples I-XV*, iz 1995./96. Riječ je o seriji od petnaest spiralnih slika, sve istih formata dimenzija čovjeka, izvedenih u tehnici akrila na platnu, izložbeno postavljenih jedna do druge bez razmaka i poredane u kontinuiran linearan niz, tvoreći trideset metara dugu ambijentalnu cjelinu. Slike su nastale korištenjem tehnike antropometrija Yvesa Kleina, odnosno nanošenjem boje u formi spirale tjelesno, rukama, ovog puta intenzivno kolorističkih kvaliteta, od ultramarin plave, smeđe-žute, crveno-žute, žuto-bijele, žuto-crne i crno-bijele

[663] Ibid., 118.

[664] Za razliku od Kleinovih postupaka otisaka izvedenih dijelovima tijela nagih ženskih modela po površini podloge platna.

[665] B. Demur, „Kronologija…“, 118.

boje. U ambijent se ulazilo s plavom spiralom, a izlazilo sa spiralom u bijeloj boji.[666] Riječ je o kromatskim kvalitetama kojima pridaje značenje „duhovnih kromatika“, pa se iz konkretnosti materije boje ostvaruje tendencija „dematerijalizacije“ ambijentalne cjeline, naglaskom na vibrantnost kolorističkih efekata i „otiscima“ boje izvedbenih postupcima neposrednog tjelesnog slikanja. Slike i ambijent reprezentiraju eteričnu dinamičnost vrtložnih kretnji iz kojih, prema očitovanju Demura, izvire „spiritualnost“:

> U dematerijaliziranom ambijentu nalaze se spiralne jezgre iz kojih izvire spiritualnost. Zatvoreni prostor spiralnog ambijenta dio je otvorenog kozmičkog spiralnog prostora i s njime se transparentno pretapa kroz bijelu, plavu ili ljubičastu duhovnu kromatiku. Prostor vrijeme odbija se na duhovnim razinama.[667]

Od 1997. godine paralelno sa reafirmacijom monokromatski izvedenih spiralnih slika, operacionalizacija istih načela piktoralne slike odvija se u djelima procesualne i *land art* umjetnosti u kojima koristi netradicionalne, nepostojane materijale, poput snijega ili pijeska, kao procedura napuštanja od konzistentnih formi u materijalu i postupaka dematerijalizacije djela. Naglasak je na nastajanju djela, repeticiji osnovne ideje, više nego li na materijalizaciji umjetničkog objekta. U takvim djelima se umjetnička produkcija i reprezentacija odvija paralelno, a proces izvedbe dokumentira se fotografijama u cilju omogućavanja njegove daljnje rekonstrukcije. Odabirom neumjetničkog i nestabilnog materijala iz prirode Demur potencira ideju nepostojanosti stalnosti u prirodi, time i sublimnu narav koncepta spiralne umjetnosti. Primjerice, godine 1996., u Brazilu, na pješčanoj plaži pored Atlantika, realizirao je *land art* naslovljen *Spiral Sea Land Art,* na način upisivanja motiva spirale kružnim kretanjima ruke u vodi, kao nevidljive manifestacije znaka, a zatim prstima u pijesku, ostavljajući vidljivi trag spirale na žalu, na sjecištu kopna i mora. Formalna rubna zaobljenja desetmetarske spirale ulazila su u ocean, pa se ambijentalnom artikulacijom motiva uspostavlja ideja procesualnog

---

[666] Vidi: T. Maroević, „Boris Demur, Croatia, 23nd Internatiomal Biennial of São Paulo 1996.“, katalog izložbe 15 slika iz ciklusa *Spiralni slikarski ples I-XV*, postavljenih u ambijentalnu cjelinu, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1996.; Još i: Z. Rus, „Identitet i analogija“, *Boris Demur: retrospektiva I: ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti, primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo, spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo: 1970. – 2000*., 51.

[667] B. Demur, Demur, „Spirale čitanja“, 86.

prožimanja, sinteze, pa i transparentnog preklapanja prirode i umjetnosti. Znak spirale ovdje nije integriran u ambijent, već se konceptualno uspostavlja kao njegov imanentni dio.

Ključna značajka procesualnog umjetničkog djela njegova je temporalna odrednica, a u slučaju navedenog *land arta* tretman vremena se iskazuje odabirom nepostojanih materijala i uvođenjem postupaka dematerijalizacije djela, uz karakter bezvremenog koji se pridaje inicijalnom konceptu spiralne umjetnosti. Nadalje, specifičnost Demurovog tretmana vremena ogleda se u ideji sinteze inače nemjerljivih temporalnih kvaliteta, koncepata „vječnog" i „sada". Ta se sinteza uspostavlja transponiranjem arhetipske forme spirale kao oznake „primordijalnog", bezvremenog, ahistorijskog znaka u „sada i ovdje" procesualnog umjetničkog djela. „Jednokratna egzistencija"[668] djela *Spiral Sea Land Art* naglašena je izvedbeno, sugeriranjem materijalne manifestacije rukom u ambijent prirode upisani ahistorijski shvaćen znak spirale egzistirao sve dok ga prirodni procesi „plime i kiše nisu izbrisali".[669] Drugim riječima, Demur u radu tematizira metafizičko podrijetlo motiva spirale i to strategijom postupaka direktnog i neposrednog harmoniziranja izvedbene razine djela s procesima prirode. Riječ je o postupcima zadržavanja „autoriteta" i „originala" kao metaauratskim odrednicama, prema Benjaminovoj raspravi o auri, ukorijenjenoj u kontekst tradicije i „vezanoj" uz „ovdje i sada"[670] predmeta, djela ili procesualnog rada. Dok se auratska autentičnost kao „srž svega" što djelo prenosi ne odnosi toliko na trajanje djela, nego na rekreiranje ideje koju djelo autentično svjedoči.

Tome u prilog govori odabir operacionalnih radnji, naime, spomenuti *land art* ne aktualizira materijalizirano, permanentno djelo izvedeno u prostoru, rad nije realiziran na način grube intervencije u prirodi krajolik, nasipanjem ili zadiranjem u njegovu topografiju. Kao što je, primjerice, dvadesetak godina ranije, prilikom izvedbe *land arta Spiral Jetty*, najpoznatijeg djela realiziranog u formi spirale, rad američkog umjetnika Roberta Smithsona iz 1970. godine, u potpunosti izmijenjena panorama obalnog dijela Velikog slanog jezera u saveznoj američkoj državi Utah. Prema konceptualnoj orijentaciji, ekološkom senzibilitetu, ali i sublimnom

---

[668] Prema: W. Benjaminu, „Umjetnost u razdoblju tehničke reprodukcije", 23.

[669] B. Demur, „Kronologija…" 118.

[670] W. Benjamin, 25.

karakteru izvedbe, Demurov rad bliži je ideji neinvazivne komunikacijske korelacije umjetnika i prirode koju su konceptom hodanja kroz krajobraze svijeta, uz fotodokumentaciju tragova izvedbe, početkom sedamdesetih pa nadalje, razvili britanski *land art* umjetnici Richard Long i Hamish Fulton.[671]

U spiralnoj umjetnosti sumira iskustva rada u području primarnog i analitičkog slikarstva. Ali, ne više u kontekstu analize slikarskog medija i postupaka slikanja, već se koncentracija na elementarnu formu spirale odvija u kontekstu uspostave metafizičkog određenja znaka.[672] S promjenom interesa mijenja se i funkcija redukcionističkih i procesualnih postupaka, pa geometrijski pročišćen znak iz sistema analitičkog i elementarnog divergira u formu sublimne umjetnosti. To je ujedno razlog što ciklus spiralne umjetnost nije moguće promatrati isključivo u kontekstu redukcije i rekonstrukcije primarnih oblikovnih postupaka. Drugim riječima, Demur se poziva na antropološko i simboličko određenje motiva. Simbolička primjena znaka spirale sukladna je ideji arhetipa u umjetnosti, dok konotacijom sustava mikrokozmosa i makrokozmosa gradi kozmološki sustav u umjetnosti.

2.7. Kozmološki sistem i njegova simbolička implementacija u djelo (Spirala kao hologramska slika spiralne umjetnosti)

Pojam kozmološki sistem Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* definira kao „metamitološki, simbolički i arhetipski model svemira“ koji umjetnik „stvara i prikazuje djelom“, „istražuje kao oblik simboličke prakse specifične kulture i civilizacije“ ili „uvodi u preobražaj kozmičkog poretka, prirode i svijeta magijskim, alkemijskim i ritualnim postupcima“. Djelo kozmološke umjetnosti je ono koje „otkriva povezanosti likovnog sistema, procesualnog umjetničkog rada, konceptualističkih zamisli i oblika ponašanja umjetnika i

[671] Vidi: „Hodanje kao umjetnost“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 265.

[672] Zdenko Rus u spiralnom slikarstvu prepoznaje kontinuitet postupaka „primarnog, elementarnog, analitičkog, procesualnog slikarstva“ kojim se bavi u najranijoj fazi. Za Demura je motiv spirale znak koji na simboličkoj razini sadrži informaciju o postojanju jedinstva u prirodi, pa spiralnu umjetnost povezuje s kriptografijom, a postupke izvedbe ostvarenjem kriptografije. Vidi: Z. Rus, *Boris Demur*, 156–157.; još i B. Demur, „Kronologija…“ 117.

simboličkih sistema koji se odnose na mikrokozmičke, makrokozmičke i kozmičke pojave (…)“.[673]

U slučaju Demura riječ je o umjetnosti koja objedinjava sve gore navedeno. Spirala je za njega znak holizma iz kojeg razvija svoj kozmološki sustav u umjetnosti, vizualna formulacija kojom iskazuje ideje univerzalizma, kolektivizma, sinkroniciteta, simultanosti i teleološkog jedinstva. Vežući izvedbu znak spirale uz istraživanje „spiralnih prapodrijetla“ ili prapodrijetla spirale, svoje slike naziva „spiralnim kozmogonijama“. Pripadnost podciklusa „spiralnih kozmogonija“ svrstava uz spiritualnu liniju u umjetnosti na što ukazuju uporaba termina „kozmička spiritualnost“,[674] kojim determinira cjelokupnu svoju umjetnost.

Drugim riječima, formu spirale tretira kao informacijsko polje, odnosno hologram, jer je u svaka pojedinačna izvedenica spirale sadrži sva svojstva koncepta spiralne umjetnosti. Ona je njegova osnovna jedinica, hologramska slika, jer je umanjena vizualna informacija cjeline većeg sustava, koji se izvedbeno manifestira repeticijom istog znaka spirale, a očituje u ideji holističkog suodnosa između morfologije odabranog znaka, subjekta umjetnika i svih aspekata njegove spiralne umjetnosti. Svakoj spiralnoj strukturi, koju analogijom pronalazi u prirodi, vidljivim i nevidljivim manifestacijama fizičke stvarnosti, proizvodima ljudske kulture i umjetničkoj produkciji, kao i u svakoj piktoralnoj i izvedbenoj izvedenici spiralne umjetnosti, Demur pridaje status znaka s pohranjenim iskustvom univerzalističkog holističkog načela kojeg nalazi u prirodi. Otuda i postupci repeticije istog elementa i to minimalnim sredstvima, kroz više od tri desetljeća bavljenja jednim te istim znakom.

Motiv tijekom godina ne napušta, niti ga kontinuiranom repeticijom iscrpljuje. Dapače, paralelno s reizvođenjem gotovo istih geometrijsko formaliziranih uzoraka širi se i repertoar analogijom prepoznatih vizualno-kinetičkih manifestacija koje u svojoj teoriji transferira iz fenomenološkog, vidljivog i nevidljivog svijeta u područje vizualne umjetnosti. Pri čemu izvorni, preliminarni koncept u osnovi ne mijenja, već ga kontekstualno produbljuje. Aspektima spiralne kretnje, osim već ranije spomenutih pojavnosti, označava:

---

[673] „Kozmološki sistem“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti,* 321.

[674] B. Demur, „Kronologija…“, 117.

> Galaksije, vremenske crvotočine, kretanje planeta, zvijezda, meteora, energetski valovi, tajfuni, orkani, morske pijavice, kretanje zračnih i morskih struja, vulkanske erupcije i turbulencije magme u Zemljinoj unutrašnjosti, morski valovi, virovi, pješčane dine u pustinji, rast biljaka, puževi, školjke, petroglifi, siva moždana kora (ljudski organizam), spiralno treće oko, mišići oko srca, jajovodi kod žena, položaj fetusa, embrionalne (fetalne) ovojnice, rast kose na tjemenu (vidljiv kod djeteta), ušna školjka, pužnica u uhu, spiralni otisci papilara na prstima (jedan od oblika), dvostruka spirala DNK ili DNA, elektromagnetski valovi – spektar elektromagnetskog zračenja, kretanje subatomskih, elementarnih čestica u akceleratoru, samoorganiziranje materije pomoću spiralnih autovalova (vidljivo jakim elektronskim mikroskopom).[675]

Analizirajući, dakle, formu spiralne kretnje od makrokozmičkih galaktičkih sustava do subatomskih čestica, uočava nebrojene permutacije spiralnih gibanja, a vibracije spiralnih kretnji postavlja u središte svog kozmološkog sustava, kao znak osnovnog principa života u univerzumu.

Simbolička implementacija znaka spirale u djelo nije u funkciji simulacije, već reprezentacije pounutrene ideje univerzalistički i holistički percipiranog realiteta. Iz razloga što je između formalne strukture spirale i njezine manifestacije prepoznate u materijalnoj stvarnosti, postavljen znak ekvivalentnosti, a princip ekvivalentnosti znaka je temelj prezentacije. Upravo na spomenutoj tezi Baudrilllard uspostavlja distinkciju između prezentacije i simulacije, pri čemu simulacija „radikalno negira znak kao vrijednost“ i oduzima mu referentnost.[676] Znak spirale u Demurovoj umjetnosti reprezentira simbolički sadržaj, a postupci neiscrpnog reproduciranja istog motiva ne označavaju njegovu duplikaciju, već daljnju analizu u postupcima ekspanzije istog sustava.

2.8. Neoritualni i metaauratski aspekti izvođenja

Kako je navedeno ranije, pojmovi metaauratskog i neoritualnog u disertaciji se izvede iz Benjaminove rasprave o auri i ritualnoj funkciji umjetničkog djela, a primjenjuju u analizi

[675] U govornim i tekstualnim proglasima spiralne umjetnosti Demur je često naglašavao široko rasprostranjenu formu spirale u prirodi i dovodio je u kontekst svoje umjetnosti. Vidi: B. Demur, „Kronologija…“, 120.

[676] J. Baudrillard, *Simulakrumi i simulacija*, [1985.], prev. Frida Filipović, Novi Sad, Svetovi, 1991., 9–10.

Demurove ritualno-repetitivne izvedbe metafizički determiniranog znaka te postupaka reafirmacije kontemplativnih i sublimnih aspekata u umjetnosti, kao odrednice metaspiritualne umjetničke prakse.

Repeticiju smo izdvojili kao temeljni postupak izvedbe u cjelokupnom ciklusu, kojem su podređeni svi aspekti spiralne umjetnosti. Osim neiscrpnog ponavljanja elementarnog znaka spirale i metoda njegove izvedbe, ponavlja se formalna organizacija slike, procedura artikulacije boje na podlogama, opetuju se aspekti monokromatskog i akromatskog slikarstva, narativni aspekt, umnožavaju se kontekstualne pojavnosti motiva iz fenomenološkog svijeta. Ponavljaju se izvedbene radnje, tjelesne kretnje, koncept i koloritet djela, ali ne na način umnažanja, multiplikacije ili replikacije, već se procedurama repetitivnog ritualnog izvođenja postiže zahtjev za autentičnošću svakog pojedinog izvedenog djela. Ritualnost se iskazuje gestualnim slikarskim i tjelesnim ponavljanjem motiva, a ritualno-kontemplativnom funkcijom izvođenja motiv se usmjerava prema postizanju auratskog efekta.

U smjeru auratskih učinaka funkcionira i vibrantnost slikarske površine koju Demur ostvaruje neoekspresionističkim slikarstvom, energičnim potezima geste u izvedbi motiva, postupcima slikanja sa tragovima curenja boje, naročito slikanjem rukama, odnosno direktnim utiskivanjem forme spirale po podlozi (papira/platna), rukama umočenima u boju, akcijskim slikanjem i *dripping* tehnikom, odnosno izvođenjem „spiralnog plesa“. Radnje analogne „spiralnom plesu“ nalazimo kod „okrećućih“ derviša iz reda Melvevije koji se tijekom obreda (*zikr*) u formi spirale ritualno vrte oko svoje osi radi dosezanja transcendentalnog iskustva, a formom vrtnje ujedno zrcale kretnje nebeskih planeta.

Iz izvedbene aktivacije kontekstualnih aspekata proizlazi egzistencijalno prožimanje subjektiviteta umjetnika s materijalnim i duhovnim komponentama djela, s materijom boje i platna/papira u neposrednosti izvođenja motiva. Izvedbenost je temeljna karakteristika, ne samo neoritualne spiralne umjetnosti, već cjelokupnog Demurova stvaralaštva uopće, uspostavljena od najranijih neoekspresionističkih slika, o čemu svjedoči autoreferencijalan iskaz iz 1975.:

> Nisam slikao zemlju, nego sam je donio.
> Nisam slikao ljutnju, nego sam poderao papir.
> Nisam slikao rasap i ekspresiju, nego sam prolio boju, natrljao sliku pijeskom, 20 minuta trljao jednu boju po platnu.
> Nisam slikom „pričao priču“, nego sam napisao riječi.[677]

Iz navedenog proizlazi da je formalni rezultat produkcije djela određen procesu izvedbe. Analogno navedenom, u spiralnoj umjetnosti naglasak nije na slikanju znaka, već na učešću ritualiziranih radnji, kontekstualizaciji, i aktivaciji svog subjekta u izvedbenoj aktualizaciji motiva. Otuda i ritualno-kontemplativan karakter spiralne umjetnosti, naročito aspektiran krajem devedesetih kada nastaje „automedativno spiralno slikarstvo“ ili metoda automeditativnog slikanja.

Vraćajući se aspektima monokromatske slikovne organizacije, uglavnom ultramarin plave ili akromatsko bijele boje, Demur krajem devedesetih, realizira slike koje naziva „sredstvima“ ili „tablama za meditaciju“. Repetitivna izvedba motiva za Demura je ritualan i subjektivno determiniran meditativan postupak, što se posebno potvrđuje principom automeditativnog slikanja. Proces nastanka slike umjetnik nedvosmisleno dovodi u kontekst meditativnog procesa. Ali, ne na način dugotrajnog, fokusiranog, introspektivnog rada na slici, nego ponavljanjem kretnji i pokretima tijela kojima se uspostavlja integracija tjelesnog s vizualnom koncepcijom metafizički određenog znaka. Prema očitovanju samog umjetnika, odigrava se „pretapanje“ osobne „kozmogonije (autoidentiteta)“ s „općom kozmogonijom“, pa se funkcija ovih djela usmjerava prema neoritualnim i metaauratskim odrednicama.

Među postupcima izvedbe kojima se najdirektnije očituje metaauratsko određenje djela, definitivno je metoda slikanja rukama koju koristi još od ekspresionističkih postupaka razmazivanja boje, grebanja podloge, trljanja, kolažiranja, u razdoblju ranih sedamdesetih (1973. – 1975.). U spiralnom slikarstvu je primjenjuje već od najranijih djela. Počevši od akromatsko bijelih spirala (1983.) koje izvodi na podlogama položenima na tlu ili pričvršćenima na zid, dok ustaljena slikarska procedura, paralelna sa uvriježenim slikanjem

[677] B. Demur, bilješke iz 1975., cit. prema Z. Rus, *Retrospektiva I / Retrospective I*, 22.

jednim kistom, ili izvođenjem djela u području proširenog slikarstva,[678] postaje od 1989. godine. Riječ je postupcima taktilnog, tjelesnog, spacijalnog, upisivanja vlastitog subjekta u djelo, predmetnim akcentiranjem ekspresionistički izvedenog znaka, kojim se motiv iz simboličke ili formalno-estetske, samooznačavajuće funkcije preusmjerava prema ritualno-kontemplativnom utemeljenju svoje oblikovne pojavnosti.

Demur postupcima taktilnog izvođenja djela kontekstualno pripisuje evokaciju iskustva paleolitske, pećinske umjetnosti. Otisak ruku shvaća kao čin aktivacije senzornog, nagonskog, refleksivnog, podsvjesnog iskaza vitaliteta, pa je slikanje rukama za njega „instrumentarij" stimulacije mentalne, spacijalne, osjetilne, estetske i duhovne percepcije. Neposrednim uključivanjem svoje tjelesnosti u slikarski proces konotira tendencije ondašnjeg čovjeka za realizacijom slike, pa i ritualno-magičnu funkciju koja se pripisuje tim crtežima.[679] Mentalno sjedinjenje s iskustvima paleolitskog umjetnika odvija se dekonstrukcijom racionalnog određenja tijeka vremena, u cilju idejnog preklapanja konteksta ondašnje tradicije s konceptom spiralne umjetnosti. Metaauratsko se time odnosi na implikaciju obredno-ritualne funkcije djela, ali i na postupak izvođenja i koncipiranja djela koje je fokusirano na esencijalnu formu znaka koja je istovremeno tipizirana i autentična.

Svakim novim izvođenjem motiva spirale ritualno se rekreira preliminarno uspostavljen koncept spiralne umjetnosti, ujedno iznova ispoljava metaauratska odrednice djela. Repeticijama se motiv kontiniurano obnavlja, ali se ne osiromašuje jer se ispoljava ne kao krajnji produkt, već kao iskaz autentičnosti. Što se podudara s Benjaminovom tezom o kriteriju autentičnosti djela koje se nikada „ne iscrpljuje" u „dokazivanju autentičnosti" iz razloga što „kopija aure ne postoji".[680]

---

[678] Demur, naime, ponašanje smatra „ekvivalentom jezičnoj strukturi rada", ponašanje u umjetnosti za njega je „jezik", ekvivalentan jezičnim strukturama u mediju slikarstva, performansa, kiparstva, akcija, videoumjetnosti, fotografiji, tekstualnim zapisima. Vidi: „Kronologija metode slikanja rukama od 1973. do 1998. godine" 124.

[679] Vidi: H. Read, *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, New York, Schocken Books, Harvard University Press, drugo izdanje, 1965., 27.

[680] W. Benjamin, 25.

VII. ZAKLJUČAK

Doktorska disertacija na temu metaspiritualne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća zasnovana je na teorijskom istraživanju metaspiritualne umjetnosti, te na primjeni provedenog istraživanja u studijama slučajeva hrvatskih umjetnika Borisa Demura i Mirka Zrinšćaka. Navedeni metodološki postupak ujedno omogućuje razumijevanje rekontekstualizacije spiritualnog u umjetnosti postavangarde i postmodernizma, s naglaskom na hrvatsku umjetničku produkciju druge polovine 20. stoljeća.

Provedeno istraživanje pokazuje da u hrvatskoj umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća postoje umjetničke pojave koje se u literaturi dovode u kontekst (meta)spiritualnog i mogu se vezati uz metaspiritualnu umjetničku praksu, premda se neujednačeno tumače. Studija konkretnih slučajeva pokazuje da se asamblažni i kiparski opus Mirka Zrinšćaka može svrstati u metaspiritualnu umjetnosti, dok se metaspiritualnost u radu Borisa Demura očituje u kasnijem ciklusu posvećenom tematiziranju motiva spirale (od 1982./83.). Metaspiritualnost se u oba slučajeva zasniva na ritualno-kontemplativnoj praksi izvođenja djela, interpretaciji arhetipskog, estetici nevidljivog, kontekstualizaciji kozmičkog i narativnoj artikulaciji spiritualnih aspekta rada. U disertaciji su kao svojevrsne novotvorbe i doprinos istraživanju teme uvedeni pojmovi „metaauratska umjetnost“ i „neoritualna funkcija djela“, kojima se specificiraju temeljna svojstva izvedbene prakse metaspiritualne umjetnosti s iskazanim interesom za mitsko, ritualno, nagonsko, antropološko, etnološko, prapovijesno i arhetipsko, a primijenjeni su na analizi metaspiritulnosti u ritualno-kontemplativnoj praksi izvođenja djela u kiparskom radu Zrinšćaka i spiralnoj umjetnosti Demura. Riječ je o terminima koji su izvedeni iz pojmova „aure“ umjetničkog djela“ i „ritualne funkcije“ umjetnosti u djelu njemačkog teoretičara i filozofa Waltera Benjamina i u disertaciji su kao jezične novotvorbe (neologizmi) primijenjeni u teorijskoj artikulaciji metaspiritualne umjetnosti.

Primarni cilj istraživanja bio je konstatirati pojave metaspiritualne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti, pri čemu se teorijski metaspiritualna umjetnost izvodi na osnovu djela navedenih hrvatskih umjetnika. S obzirom da tema u nacionalnoj povijesti i teoriji umjetnosti nije bila sustavno istraživana, provedena su temeljna istraživanja postojećih referenci u svjetskoj i

hrvatskoj literaturi koja su u poveznici s temom, te su izvedena fundamentalna istraživanja teorijske platforme modernizma i postmodernizma radi uspostave teorijskog interpretativnog okvira metaspiritualne umjetnosti i njegove daljnje primjene u studiji istovjetnih pojava u domaćoj povijesti umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća, u drugom dijelu disertacije. Time su artikulaciju hrvatske metaspiritualne umjetnosti usmjerile postojeće studije međunarodnih znanstvenika, ključne za obradu teme. Konzultacijom referentnih izvora međunarodnih znanstvenika u disertaciji su temeljni pojmovi spiritualna i metaspiritualna umjetnost, kao i ostali termini značajni za klasifikaciju podvrsta metaspiritualnosti (transcendentalni konceptualizam, mistički konceptualizam, umjetnost kozmološkog sistema, arhetip u umjetnosti, ritualna i kontemplativna umjetnička praksa, umjetnost i zen, mandala u umjetnosti, tehnospiritualno, hologram u umjetnosti i drugi) korišteni na način kako su definirani u teorijskoj literaturi, ponajprije u radu teoretičara Miška Šuvakovića, te Tomaža Brejca i Renata Barillija.

Temeljno polazište u definiranju teme disertacije činila je teorijska literatura Miška Šuvakovića, u kojoj nalazimo uspostavljenu determinaciju i klasifikaciju nekih od podvrsta metaspiritualne umjetnosti. Šuvakovićevom teorijskom distinkcijom termina metaspiritualno/spiritualno u literaturi je uvedena diferencijacija postupaka postavangardne i postmoderne umjetnosti od postupaka moderne umjetnosti, s obzirom na učešće pojavnosti tragova istočnih i zapadnih heterodoksnih filozofsko-religijskih sustava učenja u područje vizualne umjetnosti. Time su uspostavljeni osnovni parametri za tumačenje metaspiritualnosti u radu onih umjetnika koji kao orijentire za konstituiranje teorijskih, misaonih ili izvedbenih aspekata svog rada nalaze u pojedinim konceptima, strukturama, simbolima, retorici, izvedbeno ritualnim ili obrednim aspektima pojedinih kulturnih i historijskih filozofsko-spoznajnih duhovnih tradicija. U postmodernoj metaspiritualnoj umjetnosti karakteristične su procedure citiranja, kolažiranja ili simulacije drugostupanjske razine tragova tih sistema.

Pojava ove vrste umjetnosti nije sustavno znanstveno istraživana kao zaseban fenomen, stoga izostaje iz većine dominantnih pregleda kako hrvatske, tako i svjetske povijesti i teorije umjetnosti. Za razliku od današnjeg fonda znanja o pojavi spiritualnog u umjetnosti, rijetke studije metaspiritualne umjetnosti koncipirane su uglavnom oko analiza pojedinačnih slučajeva

i najčešće u poveznici obradom drugih problema u umjetnosti. Iz postojećih studija, koje čine temeljno polazište disertacije, proizlazi stav da je fenomen spiritualnosti podređen formalnim, konceptualnim, proceduralnim, procesualnim ili drugim značajkama umjetničkog djela.

Iz svega navedenog, iz recepcije hrvatske umjetničke produkcije druge polovine dvadesetog stoljeća u disertaciji su izlučeni tekstovi domaćih i međunarodnih teoretičara koji uključuju neke od aspekata spiritualnosti, posebice u poveznici s hrvatskom umjetničkom praksom. Time se ujedno ukazalo na izvore koji su u doticaju s temom, kao i na umjetničku produkciju koja se u literaturi dovodi u kontekst ove značajne, ali nedovoljno istražene teme. Temeljem analize postojećih znanstvenih istraživanja teme, ponajprije teorijskih uporišta u postuliranju metaspiritualne umjetnosti, uključujući istraživane opuse hrvatskih umjetnika u doticaju s temom, uspostavljen je interpretativan okvir za teorijsko izvođenje teme u studijama slučajeva u drugom dijelu disertacije. Time je ujedno omogućena potvrda postavljenih hipoteza: 1.) U hrvatskoj umjetnosti druge polovine dvadesetog stoljeća postoji značajan broj umjetničkih pojava koje se mogu povezati s metaspiritualnim praksama, ali se s obzirom na nedovoljnu istraženost teme nesustavno i neujednačeno tumače. 2.) Hrvatski umjetnici Mirko Zrinšćak i kasniji Boris Demur artikulirali su metaspiritualne značajke svog umjetničkog izričaja kroz estetiku nevidljivog, interpretaciju arhetipskog, kontekstualizaciju kozmičkog i ritualni pristup u izvedbi umjetničkih djela. 3.) Kiparski opus hrvatskog umjetnika Mirka Zrinšćaka u cjelini se može svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi, pri čemu se metaspiritualno izvodi iz postupaka repetitivnog, kontemplativnog i ritualnog rada u obradi materijala, kao i upotrebi arhetipskih oblika u kreiranju kiparske forme. 4.) Ciklus posvećen tematiziranju motiva spirale hrvatskog umjetnika Borisa Demura se, prema odabiru i kontinuiranoj repeticiji arhetipskog motiva spirale, kao i narativnim referencijama njegove vizualne pojavnosti u teoriji umjetnika, može svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi.

Iz definiranih problema disertacije i odabira metodologije znanstvenog istraživanja proizašla je dvodijelna struktura disertacije. U prvom dijelu je, uz uvod i determinaciju ključnih pojmova disertacije (spiritualno/metaspiritualno), podastrijet pregled dosadašnjih istraživanja u hrvatskoj i svjetskoj literaturi te teorijska aktivnost vezana uz artikulaciju (meta)spiritualne umjetnosti u radu međunarodnih i domaćih povjesničara i teoretičara umjetnosti, uključujući

saznanja znanstvenika koji djeluju izvan znanstvenog polja povijesti i znanosti o umjetnosti. Obimom najopsežnije poglavlje prve cjeline bavi se postuliranjem teorijske platforme metaspiritualnosti, istražene su teorije moderne i postmoderne umjetnosti čime je uspostavljen teorijski interpretativni okvir za analizu studija slučajeva, u drugom dijelu disertacije. U drugom dijelu se, primjenom teorijskog interpretativnog okvira, metaspiritualna umjetnost izvela na primjerima umjetničke prakse hrvatskih umjetnika Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura.

U prvom dijelu disertacije istražene su znanstvene reference teme u svjetskoj i hrvatskoj literaturi, od uspostave termina spiritualnosti u okviru dijela teorija modernog apstraktnog slikarstva, preko začetaka istraživanja teme tijekom 1960-ih, pa do šireg i intenzivnijeg zahvaćanja teme na međunarodnoj sceni tijekom 1980-ih, uključujući recentne studije međunarodnih znanstvenika na temu. Također, i analize izvornika drugih znanstvenih polja, koji su u doticaju s temom. Usustavljivanje različitih pregleda i dosadašnjih spoznaja u povijesti i teoriji umjetnosti omogućilo je kontekstualizaciju hrvatske metaspiritualne umjetničke produkcije. Pokazalo se da je pojava spiritualnosti u vizualnoj umjetnosti kontinuirano prisutna, premda su se njezine značajke tijekom vremena mijenjale ovisno o dominantnoj megakulturnoj paradigmi epohe u kojoj se pojavljuje. Iz navedenog su u radu uvedene tri dominantne distinkcije spiritualnosti; spiritualno predmoderne, moderne i postmoderne paradigme. Spiritualnoj impostaciji u predmodernoj umjetnosti pridali smo obilježje sakralne spiritualnosti, modernoj autoreferencijalne spiritualnosti, a postmodernoj transdiciplinarne metaspiritualnosti. U postuliranju teorijske platforme istražene su teorijske matrice modernizma i postmodernizma radi diferencijacije postupaka metaspiritualne od postupaka spiritualne umjetnosti, i radi uspostave teorijske aparature za njezinu verifikaciju. Posebna pažnja pridana je doprinosu Waltera Benjamina za razumijevanje modernog pojma spiritualnosti te postmoderne mu inačice metaspiritualnosti, s naglaskom na pojmove „aure“ i „ritualne funkcije“ umjetničkog djela iz kojih se izvodi determinacija postmoderne metaauratske i neoritualne metaspiritualne umjetnosti, radi primjene u analizi studija slučajeva.

Iako je utemeljena u teorijama jednog dijela modernog apstraktnog slikarstva, spiritualna umjetnost uporište svojoj teorijskoj konkretizaciji nije pronašla u okviru hijerarhije vodećih materijalistički orijentiranih teorija i logocentrične analitičke estetike 20. stoljeća. Razlozi

izostanka teme u ranijim znanstvenim istraživanja počivaju primarno na njezinoj rubnoj pojavnosti u odnosu na dominantne tendencije toga vremena, na ispoljivanju ne kao autonoman fenomen, već uvijek u poveznici s drugim, „vidljivijim“ aspektima u umjetnosti, odnosno iz razloga izmicanja njezine racionalne utvrdivosti. Izraženija aktualizacija teme u povijesti i teoriji umjetnosti javlja se tek nakon šezdesetih godina, a intenzivira se tijekom osamdesetih, kada se s pojavom kulturološki orijentiranih studija u proces recepcije, razumijevanja i interpretacije djela uključuju saznanja iz oblasti kulture, psihoanalize, lingvistike, analitičke filozofije i drugih znanstvenih metodologija. Istovremeno kada se u umjetnosti uočava pojačani interes za antropološko, prapovijesno, ritualno, magijsko, arhetipsko, primordijalno, ali i izrazitiji upliv koncepata iz orijentalne filozofije, duhovnosti i kulture, sporadično prisutan još od početaka moderne umjetnosti. Iz svega navedenog, pokazalo se da se tumačenje teme spiritualnosti veže uz onu tradiciju mišljenja koja izvore nalazi u teorijama njemačkih teoretičara, povjesničara umjetnosti Abyja Moritza Warburga i filozofa i teoretičara kulture Waltera Benjamina. Posebice jer se rekontekstualizacija spiritualnog u umjetnosti visokog modernizma i postmodernizma u Americi i Europi javila s pojavom obnovljenog senzibiliteta za sublimno i „neiskazivo“, kao i interesom za spoznajne sisteme mističnih, filozofsko-religijskih sustava učenja, napose orijentalne kulturne provenijencije, i to samo u jednom dijelu umjetničke prakse i uvijek u poveznici s drugim problemima u umjetnosti. Pokazuje se da je transdisciplinarni karakter ove umjetnosti, koji je proizašao iz determinante interdisciplinarnosti kao temeljne odrednice spiritualne umjetnosti, omogućio proširivanje područja zapadne vizualne umjetnosti i teorije od šezdesetih godina dvadesetog stoljeća na dalje i otvorio mogućnost za njezinu teorijsku verifikaciju. U kontekstu postmodernog stanja i paradigmatske dekonstrukcije velikih narativa i metapripovijesti, spiritualnost je zadržala svoju opstojnost, preusmjerenjem religijsko-mitskog na iskustveno-spoznajni aspekt stvarnosti.

Za razliku od spiritualnog u teorijama modernog apstraktnog slikarstva, metaspiritualno se ostvaruje u pluralizmu umjetničkih medija, aparatura, pristupa i procedura u umjetnosti, u širokom rasponu slike, proširenom poimanju skulpture, instalacijama, ambijentalnoj umjetnosti, umjetnosti performansa, *happeningu*, *land artu*, pa sve do dematerijaliziranih djela (predočenja nevidljivog) i umjetnosti proširenog polja.

Diferencijacijom postupaka spiritualne/metaspiritualne umjetnosti u radu se ukazalo na postupak minimalizacije vizualnog jezika koji je u temelju neprikazivačkog karaktera spiritualnosti u umjetnosti. Počevši od tradicije apstrahiranja u modernom apstraktnom slikarstvu s pripadajućim teorijama umjetnika, preko reduktivne estetike monokromnog i akromatskog bespredmetnog slikarstva i svođenja djela na misaone procese i oblike ponašanja u dijelu neoavangarde, ali sada kao drugostupanjska refleksija spiritualnosti. Pa sve do pojave radikaliziranih postupaka dematerijalizacije umjetničkih sredstava, istraživanja nevizualnih fenomena i stanja svijesti, nastalih pripajanjem različitih iskustava, u djelima konceptualne, ambijentalne i postkonceptualne umjetnosti i teorije. Postmodernu metaspiritualnu umjetnost odlikuju procedure citatnosti i simulacije pa se u studijama konkretnih slučajeva, u drugom dijelu disertacije, postupci apstrahiranja forme dovode u kontekst govora o arhetipskom.

Analiza cjelovitih teorijskih studija u kojima nalazimo artikulaciju nekih od pojava u okviru teme disertacije u autorstvu znanstvenika s područja bivše države (Slovenije i Srbije) pokazala je izrazitu teorijsku aktivnost vezanu uz postuliranje pojava ove umjetničke prakse u bivšoj državi, počevši od ranih 70-ih (Tomaž Brejc) i naročito tijekom 80-ih godina (Susovski, Koščević, Zajednica za istraživanje prostora, posebice Šuvaković). Osim ranije spomenutog pojma „transcendentalni konceptualizam“ koji Tomaž Brejc uvodi u literaturu radi deskripcije „specifičnog djelovanja slovenske grupe OHO u periodu 1970. – 1971. godine“, detaljno su analizirana istraživanja znanstvenika okupljenih oko časopisa *Mentalni prostor* koji je sredinom osamdesetih objavljivala neformalna teorijska i istraživačka grupa *Zajednica za istraživanje prostora* (1982. – 1989.). Obradom izvornika u navedenom časopisu u disertaciji su prikazana teorijska izvođenja pojave na primjerima umjetničkih praksi, proizašla iz rezultata istraživanja teme u radu filozofa, umjetnika i teoretičara Miška Šuvakovića, Nenada Miščevića, Zorana Belića, Mirka Radojčića, Marka Pogačnika i Nenada Petrovića. Teorijski model tumačenja spiritualnosti/metaspiritualnosti koji je u okviru sintagme „prelaženje formalizma“ Šuvaković postulirao sredinom osamdesetih, pružio je polazišno utemeljenje za teorijsku artikulaciju teme disertacije. Primjenu analize na studijama slučajeva nalazimo i u Šuvakovićevu članku „Metaspiritualnost“ iz 1989.

Istraživanje hrvatske metaspiritualne umjetnosti provedeno je na temelju dostupnih tekstova povjesničara i teoretičara umjetnosti, uglavnom koncentriranih oko studije slučajeva, uključujući monografske studije, teorijske rasprave, eseje u katalozima izložbi, razgovore s umjetnicima, odnosno znanstvenu i stručnu literaturu, u doticaju s temom i objavljenu u drugoj polovini dvadesetog stoljeća pa do danas. Istraživanje pokazuje postojanje heterogenih umjetničkih pojava u Hrvatskoj koje se u rasponu od dijela neovangarde, transavangarde i postmoderne umjetnosti i teorije u literaturi vežu uz neke od aspekata ove umjetnosti, kakvi su se u okviru svjetske umjetnosti dijelom formirali i na našem području. Najdosljednija artikulacija metaspiritualne umjetničke prakse u Hrvatskoj, u literaturi je prepoznata u opusu Vladimira Dodiga Trokuta i u slikarskoj praksi Željka Kipkea. Dodigove izložbe priređene početkom osamdesetih u prostoru Studio Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu (današnji Muzej suvremene umjetnosti) vremenski korespondiraju s pojavom izraženijeg interesa za teme spiritualnosti u europskim i svjetskim muzejima, te u znanstvenoj literaturi (*Amuleti, čini, arkane*, 1980. i *Solve*, 1982., kustos i autor eseja u katalozima izložbi je Marijan Susovski).

U raspravama o apstraktnom slikarstvu u domaćoj literaturi, počevši od početaka pedesetih, do prvih valorizacija apstraktnog slikarskog izraza kod nas, sredinom šezdesetih, nalazimo rijetka spominjanja spiritualne umjetnosti i neujednačenost u njezinom tumačenju. Pojam „spiritualizam“ koji filozof, psiholog i sociolog Rudi Supek uvodi u literaturu početkom pedesetih, suprotstavljajući mu termin „pragmatični funkcionalizam“, proizašao je iz polemičke rasprave koju je uputio članovima grupe EXAT ’51 („Konfuzija oko astratizma / (Povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec), 1953.)“, tumačeći dijalektičku složenost materijalnog i duhovnog aspekta apstraktnog slikarstva povijesnih avangardi. Iako to nije bila primarna intencija autora, Supekova teorijska interpretacija spiritualnih aspekta apstraktne umjetnosti historijskih avangardi pripada ranijim artikulacijama spiritualnog u teoriji i povijesti zapadne umjetnosti uopće.

Iz analize studija povjesničara umjetnosti Božidara Gagre i Igora Zidića koje su objavljene krajem šezdesetih (*Život umjetnosti,* br. 7/8, 1968.) podastire se prepoznavanje spiritualne linije modernog apstraktnog slikarstva u poveznici sa značajem pokreta teozofije na njezino formiranje.

Aspekti spiritualnog naročito se u literaturi vežu uz rad neovangardne i protokonceptualne umjetničke skupine Gorgona, pri čemu se formiranje umjetničkog svjetonazora grupe dovodi u kontekst europske intelektualne tradicije šezdesetih i pripadajućeg probuđenog interesa za orijentalnu filozofiju. Obrada studija povjesničara umjetnosti i teoretičara, ponajprije Nene Dimitrijević, Zdenka Rusa, Marijana Susovskog i Ješe Denegrija, pokazala je da se pojam spiritualno primjenjuje u tumačenju karaktera djelovanja skupine, ali i slikarstva grupe, naročito slikarskih postupaka Julija Knifera. Govori se o „spiritualnom mentalitetu" grupe (Denegri, 2013.) te „spiritualnom karakteru slikarstva" članova skupine (Dimitrijević, 1977.), među kojima su izdvojena „spiritualna i metafizička" svojstva Kniferovih meandara (Denegri, 2012.), a vežu se uz sintagmu „nova spiritualnost" (Paić, 2017.) ili determiniraju kao „'višak spiritualnoga' u ideji slike kao antislike" (Paić, 2017.), pri čemu tumačenje Kniferovih postupaka u kontekstu spiritualnosti proizlazi iz autoreferentnog očitovanja samog umjetnika o uspostavi „spiritualne koncepcije slike" (Knifer, 1989.). Pojava spiritualnog u djelovanju skupine u literaturi identificira se u zastupanju misaonog u umjetnosti, bavljenju konceptima slučajnosti, prostora i praznine kao estetskim kategorijama, i posredstvom jezičnih referenci i upotrebi citata iz orijentalne literature. Na izvedbenoj i estetskoj razini očituje se u postupcima redukcije umjetničkih sredstava, minimalizacije vizualnog jezika, apstrahiranju slikarskog na monokromno i akromno, te u zastupanju misaonog u umjetnosti.

Prvi dio disertacije obuhvatio je četiri poglavlja u kojima se kroz razradu dosadašnjih spoznaja i analizu doprinosa u domaćoj i svjetskoj literaturi, te napose kroz analizu teorijskog korpusa moderne i postmoderne umjetnosti, ukazalo na status spiritualnog u paradigmama epohe modernizma i postmodernizma u vremenu svoje pojavnosti, na postupke operacionalizacije koju ga formuliraju, kao i na teorijska uporišta u njegovoj artikulaciji, radi primjene u analizi konkretnih slučajeva u radu Zrinšćaka i Demura. Studije slučajeva navedenih umjetnika analizirana su u dva poglavlja.

U drugom dijelu disertacije pojam metaspiritualnog teorijski se izvodi na primjerima asamblažnog, tekstualnog i kiparskog opusa Mirka Zrinšćaka u cjelini i kasnijeg Borisa Demura, razdoblje posvećeno tematiziranju znaka spirale (od 1982./83. na dalje).

Utemeljenje pretpostavci da se opus/ciklus Zrinšćaka i Demura mogu svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi pružila je analiza ranije prikupljenih tekstova koje su o radu ovih umjetnika pisali eminentni hrvatski povjesničari i teoretičari umjetnosti. U oba primjera metaspiritualan rad proizlazi iz tekstualnih zapisa umjetnika i praktičnog rada, a očituje se u interpretaciji arhetipskog, estetici nevidljivog, kontekstualizaciji kozmičkog i repetitivno-ritualnom pristupu u izvedbi umjetničkih djela.

U disertaciji smo teorijsko izvođenje specifičnosti rada navedenih umjetnika u kontekstu teme temeljili na elaboraciji ritualno-kontemplativne prakse izvođenja djela, pri čemu je naglasak postavljen na pojmove „metaauratska umjetnost“ i „kontemplativna-neoritualna“ funkcija djela. Kako je navedeno ranije, riječ je o pojmovima koji su izvedeni iz teza „o auri umjetničkog djela“ i „ritualne funkcije“ umjetnosti u djelu njemačkog teoretičara i filozofa Waltera Benjamina, a u disertaciji je pojam „metaauratska umjetnost“ primijenjen u determinaciji onih strategija metaspiritualnog rada koje su utemeljene u suvremenim kontemplativnim i neoritualnim umjetničkim praksama. Time smo metaauratskim djelima pripisali obilježje neoritualnog karaktera koji se zasniva na intrinzično motiviranom radu i kontemplativno-repetitivnim radnjama u postupcima izvedbe umjetničkih djela. Kod Mirka Zrinšćaka nalazimo ga u postupku dugotrajnog rada na obradi materijala u procesu izvođenja djela, dok kod Demura u postupku permanentnog, ritualnog i repetitivnog bavljenja jednim te istim znakom, pri čemu se fokus s obrade materijala ili obnavljanja motivu premješta na izvođenje auratskog efekta djela. Impostaciju metaauratskog time smo pripisali polju djelovanja s usmjerenjem na nastajanje i postojanje djela, odnosno na postizanje metaauratskog efekta, a ne na vizualno predočivom u umjetničkoj produkciji.

Istraživanje opusa Mirka Zrinšćaka u kontekstu teme disertacije temelji se na analizi značajki izvedbenog procesa kiparskog opusa u cjelini. Temeljna pretpostavka glasila je da se kiparski opus hrvatskog umjetnika Zrinšćaka može svrstati u korpus metaspiritualnih umjetničkih praksi, koje se izvode iz postupaka repetitivnog, kontemplativnog i ritualnog rada u obradi materijala, kao i upotrebi arhetipskih oblika u kreiranju kiparske forme. Postupak provjere navedene pretpostavke primjenom teorijskog interpretativnog okvira na analizi značajki opusa, prema teorijski postulaciji iz prvog dijelu disertacije. Uporište za kontekstualizaciju značajki

Zrinšćakova opusa u kontekstu teme, pružila je analiza tekstova koje su o njegovom radu pisali povjesničari i teoretičari umjetnosti, među kojima, Vanda Ekl, Berislav Valušek, Nataša Lah, Tonko Maroević, Goran Milovanović, Radovan Vuković i Igor Zidić. Naglasak je postavljen na analizi formalnih, značenjskih i izvedbenih osobina u kritičkoj recepciji djela, uz autorefleksivne iskaze samog umjetnika kakve nalazimo u publiciranim razgovorima s Zrinšćakom i katalozima izložbi.

S obzirom da je u recepciji Zrinšćakova rada identificirano zajedničko načelo koje prožima sva njegova djela i imanentno je njegovu opusu u cjelini, analizom su obuhvaćene teze navedenih autora iz kojih se ukazuje na kontekstualna obilježja na kojima umjetnik gradi svoj izričaj, a povezuju se s aspektima spiritualnosti. U tom smislu analiziran je kontekst radne i životne sredine, tretman materijala drva ili upotreba rabljenih predmeta, kontekstualizacija kategorije vremena, uloga „nedohvatljivog", učešće leksika u vizualnoj reprezentaciji i potenciranju kriptične asocijativnosti, kao i karakter subjektivnog te kontemplativan karakter djela, koji se u literaturi predlažu tumačiti kao konstitutivni elementi Zrinšćakovih skulptura. Riječ je o značajkama koje determiniraju formalno-estetsku, ali i sadržajnu razinu umjetničke produkcije, doprinoseći ujedno njezinom spiritualnom karakteru.

Analizom su obuhvaćene kontekstualne značajke opusa u cjelini, oprimjerene na analizi pojedinačnih radova, od najranijih skulptura (*Crani opor*, 1988.) i asamblaža (*We are the Cosmic Series*, 1990.) u kojima smo uočili integraciju različitih umjetničkih pojava (talijanske transavangarde, *arte povere* i pojavu nove skulpture), pa sve do novijeg ciklusa (*Budi zadovoljan da forma nema kraja!*, 2007.). U potonjem ciklusu Zrinšćakov rad se zasniva na ritualno-repetitivnim postupcima dugotrajne, manualne obrade drvenog materijala čime postiže afirmaciju kontemplativnog aspekta umjetničkog djela.

Metaauratski karakter njegovih skulptura uočen je još od najranijih asamblaža, realiziranih korištenjem pronađenih i u djelo implementiranih elemenata uporabnih predmeta kojima, inzistirajući na estetici potrošenog, odbačenog, trošnog, recikliranog, pridaje kulturološko određenje. Strukturiranim uslojavanjem recikliranog materijala drva, željeza, pčelinjeg voska, raznih *ready-made* predmeta, te crteža, na drvenim ili podlogama papira i u formi slike,

razvidna je afirmacija starog i trošnog, te proces starenja materijala. Riječ je o postupcima koji otkrivaju načine mišljenja autora u smjeru uključivanja svog subjektiviteta u polje susreta prirode, memorije lokaliteta, njegovih slojeva kulture i oblikovne estetike, evocirajući u djelima arhetipske forme nedefiniranih slojeva značenja. U izvedbi djela naglasak nije postavljen na proizvođenju umjetnine, već na recikliranju predmeta neumjetničkog podrijetla koji postaju nositelji referentnog značenja i prijenosnici retoričkog efekta skulpturalnih ostvarenja. Iz opisanih postupaka izvodi se metaauratska odrednica djela. Jer, dok je po Benjaminu upotreba neumjetničkog, industrijski proizvedenog predmeta u tradiciji dadaističke umjetnosti bila usmjerena na dekonstrukciju čulne funkcije umjetničkog predmeta, a time i aure, kod Zrinšćaka govorimo o reafirmaciji čulnog i kontemplativnim svojstvima umjetnine, koja proizlaze iz bavljenja materijalom. U kontekstu interesa obnove auratskih svojstava umjetničkog djela, analizirana je i instalacija *We are the Cosmic Series* iz 1990., realizirana uporabom materijala organskog i anorganskog podrijetla u *arte poverijanskom* duhu. Metaauratska praksa ovdje je zasnovana na simulaciji obredno-ritualne funkcije predmeta i koncentracijom na supstancijalna svojstva materijala.

Neoritualni aspekti djela u disertaciji su pripisani procedurama ritualizacije u izvedbi kontemplativnog karaktera metaspiritualne umjetnosti, a u Zrinšćakovom opusu razmatrani su na primjeru apstraktnih skulpturalnih formi koje datiraju iz sredine devedesetih. U njima su iščezli asocijativni elementi i *ready-made* predmeti, a očituje se usredotočenje na ritualno-kontemplativnu praksu u procedurama manualne obrade i dugotrajnog rada s materijalom drva. Neoritualni karakter izvedbe analiziran je na primjeru ciklusa četrnaest skulptura izduženih biomorfnih oblika naglašenih dimenzija i ambijentalnih karakteristika, naslovljenog *Budi zadovoljan da forma nema kraja!* (2007.).

Analiza metaspiritualnosti u slučaju Borisa Demura obuhvatila je period njegova kasnijeg stvaralaštva, razdoblje tridesetogodišnjeg tematiziranja motiva spirale, počevši od 1982./83. godine. Obuhvaćeni su svi aspekti Demurova ciklusa spiralne umjetnosti (spiralno slikarstvo, spiralno kiparstvo, performativna izvođenja djela, akcije, ambijenti, tekstovi-radovi, knjige-radovi, spiralni zapisi i proglasi), a naglasak je postavljen na analizi ritualno-kontemplativne prakse izvođenja djela kojom se Demurov spiralni ciklus dovodi u kontekst teme disertacije.

Uporište analizi pružila je Demurova teorija, napose zapis *Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine*, ali i ostali teorijski tekstovi umjetnika iz koje postaje razvidna simbolička primjena metafizički određenog motiva spirale u kontekstu formiranja kozmološke kao metaspiritualne umjetnosti. U analizi su korišteni tekstovi povjesničara i teoretičara umjetnosti koji su pisali o Demurovom radu, naročito tumačenja Zdenka Rusa koji pronalazak motiva spirale i formiranje spiralne umjetnosti veže uz subjektivni čulni doživljaj umjetnika i interpretira ga u kontekstu spoznajnih iskustava orijentalnih duhovnih tradicija. U disertaciji je ukazano na kontinuitet procedura iz ranijeg elementarnog i analitičkog slikarstva u spiralnom ciklusu, ali i na promjenu retoričke funkcije koja se uvođenjem elementarnog, geometrijskog motiva spirale u njegov rad preusmjerava prema uspostavi ritualno-kontemplativnog karaktera djela.

Primjenom ranije uspostavljenog teorijskog interpretativnog okvira, razmatrana je retorika arhetipskog znaka spirale, njegova metafizička kontekstualizacija, Demurov identifikacijski i samoidentifikacijski postupak prijenosa motiva iz vanjskog svijeta prirode na mentalni i izvedbeni aspekt rada. Analiziran je pojam kozmološkog sistema u umjetnosti i njegova simbolička implementacija u djelo, te pojam holograma u umjetnosti pri čemu je ukazano na motiv spirale kao hologramske slike. Posredstvom autoidentifikacijskih termina kojima Demur obilježava svoje umjetničke postupke, poput „automeditacija“, „autokontemplacija“, „spiralna mantra“, „vizualna mantra“, „spiralne *yin-yang* mandale“, ukazano je na autodeskripciju umjetničkih postupaka u poveznici s terminologijom koja je posuđena iz orijentalnih spoznajno-religijskih duhovnih tradicija.

Postupak repeticije izdvojen je kao temeljna procedura pri uspostavi ritualno-kontemplativne razine djela, a analizira se u slikarskoj, kiparskoj, performativnoj i teorijskoj praksi, te misaonom aspektu ciklusa, kako bi se ukazalo da je formalni rezultat umjetničke produkcije podređen ritualiziranom procesu izvedbe. Identifikacija umjetničkih procedura prema neoritualnom aspektu djela izvodi se afirmacijom Benjaminove terminologije, s obzirom na kontekst izmicanje težišta sa vizualno oblikovne morfologije osnovnog motiva na njegovu, repeticijom postignutu, višu razinu, kojom se polje materijalizacije i formalizacije nadilazi postizanjem auratskog efekta djela. Ponavljanjem se autentičnost znaka ne iscrpljuje, već se izaziva auratsko, zasnovano na nastajanju i postojanju djela. Metaauratske odrednice dodatno su analizirane na primjerima metode slikanja rukama, kao postupcima taktilnog, tjelesnog,

spacijalnog, upisivanja vlastitog subjekta u produkt djela. Pri čemu se ukazuje na postupke simulacije obredno-ritualne funkcije djela. Procedure ritualne repeticije motiva protumačene su kontekstu strategije postizanja metaauratske odrednica djela, pri čemu se svakim novim izvođenjem znaka spirale simulira ista informacijska vrijednost koja je narativno pripisana cjelokupnom ciklusu.

Istraživanjem su potvrđene polazišne hipoteze disertacije; potvrdnom se pokazala osnovna pretpostavka o postojanju broja pojava u hrvatskoj umjetnosti koje se mogu povezati s metaspiritualnim praksama, iako se u literaturi iz razloga nedovoljne istraženosti teme neujednačeno tumače, kao i hipoteze o pripadnosti kiparskog opusa Mirka Zrinšćaka i spiralnog ciklusa Borisa Demura metaspiritualnoj umjetnosti.
Doprinos znanstvenog istraživanja disertacije označava sustavno povezivanje raznorodne interdisciplinarne građe u okviru metodologije znanstvenog istraživanja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti. Izvedena je analiza tekstova domaćih istraživača u kontekstu metaspiritualnosti. Time je omogućeno znanstveno utemeljenje hrvatske umjetničke scene na globalnoj karti metaspiritualnih praksi druge polovine 20. stoljeća i priključivanje hrvatske metaspiritualne umjetničke prakse istovjetnim praksama šireg zapadnog kruga. U disertaciji su uvedene pojmovne novotvorbe metaauratska i neoritualna umjetnost, primjene u artikulaciji strategija metaspiritualnosti u radu Mirka Zrinšćaka i Borisa Demura.

Daljnji istraživački razvoj teme moguć je u smjeru analize i znanstvenog utemeljenja suvremenih umjetničkih praksi drugih domaćih umjetnika u kontekstu metaspiritualnosti, nadasve artikulaciji pojava u recentnoj hrvatskoj umjetnosti.

LITERATURA I DRUGI KORIŠTENI IZVORI

Monografije, studije, disertacije, znanstveni i stručni članci:

1. Ades, Dawn, Baker, Simon, *Undercover Surrealism / Georges Bataille and DOCUMENTS*, Cambridge. Massachusetts, The MIT Press, 2006.
2. Adorno, Theodor W., *Aesthetic theory*, 1970., London, New Delhi, New York, Sydney, Bloomsbury, 2013.
3. Adorno, Theodor, W., „Letters to Walter Benjamin“, London, 18. ožujak 1936., u Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politic*, London, Verso, 1980., 110–134.
4. Adorno, Theodor, W., „Theses against Occultism“, u *The Stars down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, London – New York, Routledge, 1994., 128–134.
5. Argan, Giulio Carlo „Umjetničko i estetsko“, [1978.], prev. Željka Čorak, *Život umjetnosti*, br. 78/79, 2006., 66–71.
6. Artaud, Antonin, *Tarahumare i druga djela*, prev. s francuskog Marija Bašić, Zagreb, Literis, 2003.
7. Baas, Jacquelynn i Jacob, Mary Jane, *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.
8. Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities : A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 2002.
9. Baljković, Nena, „Grupa šestorice autora“, u Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa, Dokumenti 3 – 6,* Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 29–35.
10. Barker, Victoria, „Postmodernism and the Logic of Esoteric Thought“, *Sydney Studies in Religion*, 2008., n. pag.
11. Barilli, Renato, „Dva lica konceptualizma“, u N. Miščević i M Zinaić (ur.), *Plastički znak, zbornik tekstova iz teorije vizualnih umetnosti*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, 1982., 265–282.
12. Baroni, Helen Josephine, *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York, Rosen Publishing Group, 2002.

13. Barthes, Roland, „Mit danas“, *Mitologije*, prev. s francuskog Andrija Filipović, Karpos, 2013., 183–227.
14. Barthes, Roland, „Od djela do teksta“, [1971.], u M. Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, prijevod Miroslav Beker, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999., 202–207.
15. Baudriliard, Jean, *Simbolička razmena i smrt*, [1976.], prev. s francuskog Miodrag Marković, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.
16. Baudriliard, Jean, *Simulacija i zbilja*, Zagreb, Hrvatsko sociološko društvo, Jesenski i Turk, 2013.
17. Bauduin, M. Tessel, „Introduction: Occulture and Modern Art“, *Aries*, br. 13, 2013., 1–5.
18. Bauduin, M. Tessel, „The Occult and the Visual Arts“, u Christopher Partridge (ur.), *The Occult World*, New York, Routledge, 2015., 429 – 445.
19. Bauduin, M. Tessel, Johnsson, Henrik, „Introduction: Conceptualizing Occult Modernism“, u Tessel M. Bauduin i Henrik Johnsson (ur.), *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*, Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 2018., 1–31.
20. Bašičević, Dimitrije, „Jezik apstraktne umetnosti : Povod izložba astratista u Zagrebu“, u Lj. Kolešnik (ur.), *Hrvatska likovna kritika 50-ih : izabrani tekstovi / Croatian Art Criticism of the 1950's : selected Essays*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999., 137–149.
21. Bataille, Georges, „Base Materialism and Gnosticism,“ u A. Stoekl (ur.), prev. A. Stoekl, C. R. Lovitt and D. M. Leslie, Jr., *Georges Bataille: Visions of Excess Selected Writings, 1927-1939* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985., 45–53.
22. Bataille, Georges, „Inner Experience“, u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 35–119.
23. Bataille, Georges, „On Nietzsche: The Will to Chance“, u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 330–343.
24. Bataille, Georges, „The Pineal Eye“, u A. Stoekl (ur.), prev. A. Stoekl, C. R. Lovitt and D. M. Leslie, Jr., *Georges Bataille: Visions of Excess Selected Writings, 1927-1939* (Theory and History of Literature, vol. 14), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985., 79–91.

25. Bataille, Georges, et. al., *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary & Related Texts*, London, Atlas Press, 1995.
26. Baudrillard, Jean, „Prozirnost zla. Ogled o ekstremnim fenomenima“, *Simulacija i zbilja*, prev. Gorgana V. Popović, Zagreb, Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2013, 191–233.
27. Bodrijar, Žan [Jean Baudrillard], *Simulakrumi i simulacija*, prev. Frida Filipović, Novi Sad, Svetovi, 1991.
28. Belić, Zoran, W., „Naučna i umetnička istina“, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 22–42.
29. Belić, Zoran W., „Predgovor“, *Mentalni prostor*, br. 2., 1986., 7–18.
30. Belić, Zoran W. i Miško Šuvaković, „Uvodna beleška“, *Mentalni prostor*, br. 2., 1984., 2–3.
31. Belić, Zoran, W., „Uvodni seminar, Kulture Istoka – vizuelna umetnost zapada XX veka“, *Mentalni prostor*, br.. 3, 1986., 5–6.
32. Belić, Zoran, W., „Zapad-Istok“, *Mentalni prostor*, br. 3, 1986., 7–11.
33. Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009.
34. Belting, Hans, *Slika i kult / Historija slike do epohe umetnosti*, prijevod s njemačkog Branka Rajlić, Novi sad, Goethe Institut, 2014.
35. Benjamin, Walter, „Allegory and Trauerspiel“, „*The Origin of German Tragic Drama*, 1963., London /New York, Verso, 1998., 159–235.
36. Benjamin, Walter, „Epistemo – Critical Prologue“, *The Origin of German Tragic Drama*, 1963., London /New York, Verso, 1998., 27–57.
37. Benjamin, Walter, *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974.
38. Benjamin, Walter, „On the Concept of History“, 1938–1940, u Howard *Eiland*, *Michael W. Jennings* (ur.), *Selected Writings: Volume 4*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003.
39. Benjamin, Walter, „Paralipomena to 'On the Concept of History'“, u Howard *Eiland* and *Michael W. Jennings* (ur.), *Selected Writings*, vol. 4, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003., 401–411.
40. Benjamin, Walter, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 1936., *Život umjetnosti*, br. 6., 1968., 22–32.

41. Bezzola, Tobia, Kurzmeyer, Roman (ur.), *Harald Szeemann with by through because towards despite / catalogue of all Exhibitions 1957-2005*., Zürich, Beč, New York, Edition Voldemeer, Springer, 2007.
42. Białostocki, Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, prijevod Zdravko Malić, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1986.
43. Blavatsky, Helena Petrovna, *Collected Writing*s *1889-1890.*, vol. XII, Wheaton, *Illinois*, Theosophical Publishing House, 1982.
44. Bodrijar, Žan [Baudrillard, Jean], *Simbolička razmena i smrt*, 1976., Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.
45. Bois, Yve Alain, Krauss, Rosalind E., *Formless, a Users's guide*, New York, Zone Books, 1997.
46. Bonito Oliva, Achille, „Manirizam i neomanirizam“, *Život umjetnosti*, br. 78–79, 2006., 128–129.
47. Brejc, Tomaž, *Milenko Matanović, David Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1969.
48. Brejc, Tomaž, „Modernizam poslije postmodernizma?“, u D. Ugren (ur.), *Hijatusi modernizma i postmodernizma: jedna teorijska kontraverza*, Projekart, br. 11–15, Novi Sad, 2001. 16–21.
49. Brejc, Tomaž, „Teorija modernizma, praksa postmodernizma“, *Polja*, br. 287, Novi sad, 1983., 20–23.
50. Brejc, Tomaž, Transcedentalni konceptualizam, 1970–1971., OHO Kao umetnička pojava. Grupa OHO, 1966–1971., katalog izložbe, Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti, 1979.
51. Brejc, Tomaž, „Transcedentalni konceptualizam, 1970–1971. / OHO Kao umetnička pojava. Grupa OHO, 1966–1971.“, u M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 14–19.
52. Brejc, Tomaž, „Transcedentalni konceptualizam, 1970–1971.“, *OHO Kao umetnička pojava. Grupa OHO, 1966–1971*., katalog izložbe, Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti, 1979.
53. Brejc, Tomaž, „Obitelj iz Šempasa“, u M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966.-1978.*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 19–20.

54. Briski Uzelac, Sonja, *Vizualni tekst - studije iz teorije umjetnosti*, Zagreb, CVS – Centar za vizualne studije, 2008.
55. Budanec, Goran, „Ritualno, obredno i ezoterično u hrvatskoj performativnoj umjetničkoj praksi“, *Život umjetnosti,* vol. 91, br. 2, 2012., 54–67.
56. Burio, Nikola, *Relaciona estetika*, Beograd, Centar za savremenu umetnost, 2001.
57. Bürger, Peter, *Theory* of the *Avant-Garde*, prev. Michael Shaw, Minneapolis, Manchester University Press, University of Minnesota Press, Theory and History of Literature, vol. 4, 1984.
58. Bürgin, Victor, *The End of Art Theory*,: *Criticism and Postmodernity*, Houndmills, Bsingstoke, Hampshire i London, Macmillan, 1986.
59. Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1971
60. Cacciari, Massimo, „Futuristička religioznost“, *Polja*, časopis za književnost i teoriju, br. 377/378, 1990., 263–263.
61. Călian, George–Florin, „Alkimia Operativa and Alkimia Speculativa / Some Modern Controversies on the Historiography of Alchemy“, u Katalin Szende, Judith A. Rasson (ur.), *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 16, 2010., 166-191.
62. Cassirer, Ernst, *The Warburg Years (1919–1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*, New Haven, London, Yale University Press, 2013.
63. Celant, Germano, *Art Povera*, New York, Praeger Publishers, 1969.
64. Cerovac, Branko (ur), *Inovacije – akvizicije: Suvremeni hrvatski umjetnici, djela iz fundusa*, katalog skupne izložbe, Rijeka, Moderna galerija Rijeka – Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002.
65. Cerovac, Branko (ur.), *Boris Demur, Željko Jerman : Kaos - umjetnost = Chaos – art*, katalog izložbe u sklopu 15. međunarodne izložbe crteža, Rijeka, Moderna galerija Rijeka – Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 4. 1. – 25. 1. 2002., 2002.
66. Cerovac, Branko, „Mirko Zrinšćak i njegov umjetnički Atlantis“, *Rival*, Rijeka, br .1–2, 1989., 174–176.
67. Cerovac, Branko, *Vladimir Dodig Trokut, Wunderkammer - studio slobodne misli*, Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, katalog izložbe, Mali salon, 18. 5. – 31. 5. 2004., 2004.

68. Cerovac, Branko; Štokelj, Bojan; Gorenec, Bojan; Fičor, Edo; et al, *Pogled u kaos*, katalog izložbe, *Pogled u kaos*, katalog izložbe, selekcija i tekst kataloga Branko Cerovac, Rijeka, Moderna galerija, 1991.
69. Charles, Daniel, „S onu stranu aleatornog (John Cage)“, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, br. 377/378, 1990., 277–279.
70. Cowan, Bainard, „Walter Benjamin's Theory of Allegory“, *New German Critique*, br. 22 (specijalno temstko izdanje – Modernizam), 1981., 109–122.
71. Cumming, Hugh, „Razgovor s Charlesom Jencksom“, razgovor s teoretičarem Charlesom Jencksom,, *Život umjetnosti*, br. 50, 1991., 96–98.
72. Čačinović, Nadežda, „Neizbježni materijalizam estetike“, u B. Mikulić, M. Žitko (ur.), *Inačice materijalizma / Radovi okruglog stola Odsjeka za filozofiju*, Zagreb, Filozofski fakultet, 2016., 30–39.
73. Čolak, Tode (ur.), *Kulture Istoka – časopis za filozofiju, književnost i umetnost Istoka,* br. 0, 1984.
74. Dalai Lama, *The Universe in a Single Atom: The Convergence of Science and Spirituality*, New York, Morgan Road Books, 2005.
75. Danto, Arthur C., „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual meeting, Vol. 61, br. 19, 1964., 571–584.
76. Danto, Arthur C., „Filozofija i suvremena umjetnost“, *Život umjetnosti*, br. 67/68, 2002., 124–127.
77. Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Zagreb, Kruzak, 1997.
78. Danto, Arthur C., „Upper West Side Buddhism“, u Jacquelynn Baas, Mary Jane Jacob (ur.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2004., 48–59.
79. Davey, Nicholas, "Art, religion, and the hermeneutics of authenticity", u S. Kemal, I. Gaskell (ur.), *Performance and authenticity in the arts*, Cambridge, Cambridge University Press 1999., 66–95.
80. Debus, Allen G., *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Science History Publications, 1977.

81. DeConick, A. D., „Introduction: Religion in the Margins“, u A. D. DeConick (ur.), *Religion: Secret Religion*, Farmington Hills, Macmillan Reference USA, Gale, Cengage Learning, Macmillan interdisciplinary handbooks, 2016., xv-xxxviii.
82. Dedić, Nikola, „O vrijednosti: rekonstrukcija pojma nakon 'smrti' estetike“, *Ars Adriatica*, br. 5., 2015., 211–222.
83. Deleuze, Gilles, *Diference & Repetition*, [1968.], prev. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994.
84. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tisuću Platoa: kapitalizam i shizofrenija 2*, prev. Marko Gregorić, Zagreb, Sandorf & Mizantrop, 2013.
85. Delez, Žil [Deleuze, Gilles], *Razlika i ponavljanje*, prev. Ivan Milenković, Beograd, Fedon, 2009.
86. Demur, Boris, „Bilješka o proširenju slikarstva“, u Župan, Ivica, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 127–128.
87. Demur, Boris, *Boris Demur : Spiralni vihor*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija proširenih medija, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Dom hrvatskih umjetnika, 31. 5. – 18. 6. 1995., 1995.
88. Demur, Boris, *...Jedino ja odgovaram za svoju umjetnost – spiralno – etički – životno...*, Zagreb, Horetzky, 2007.
89. Demur, Boris, „Kronologija kiparskog djelovanja od 1975. do 1998. godine“, u Župan, Ivica, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 123–127.
90. Demur, Boris, „Kronologija metode slikanja rukama od 1973. do 1998.“, u Župan, Ivica, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 122.
91. Demur, Boris, „Kronologija umjetničkog djelovanja od 1973. do 1998. godine“, u Župan, Ivica, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999., 116–121.
92. Demur, Boris, „Spirale čitanja“, *Život umjetnosti*, br. 52–53, 1992.–1993., 86–87.
93. Demur, Boris, „Plavi spiralni proglas br. 4“, *Bijelo-plava spiralna instalacija*, tekst (letak) uz izložbu, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Galerija Proširenih medija, 1985.
94. Demur, Boris, „Spiralni proglas br. 3“, *Bijelo-plava spiralna instalacija*, tekst (letak) uz izložbu, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Galerija Proširenih medija, 1985.

95. Demur, Boris, *...Tako sam postao spiralna ideja u magli i košmaru iluzija...*, Zagreb, Horetzky, 2005.
96. Demur, Boris, Martek, Zlatko, *Artmemorije*, katalog izložbe B. Demura i V. Marteka, tekst Ivica Župan, zagreb, Galerija Vladimir Filakovac, 23. 11. – 10. 12. 2009., 2009.
97. Denegri, Ješa, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, 2 : Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, Split, Logos, 1985.
98. Denegri, Ješa, *Bijenale u Veneciji / Šest etapa kroz umetnost / prirodu; priroda umetnosti*, Umetnost, br. 61–62, Beograd, 1978., 20–24.
99. Denegri, Ješa, „Gorgona i poslije [1986.]“, u M. Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002., 68–71.
100. Denegri, Ješa, *Exat 51 i Nove tendencije : umjetnost konstruktivnog pristupa*, Zagreb, Horetzky, 2000.
101. Denegri, Ješa, „Pojave umjetnosti početka osamdesetih godina / podaci o talijanskim prilikama“, *Život umjetnosti*, br. 33–34, 1982., 46–56.
102. Denegri Ješa, *Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja*, Zagreb, Horetzky, 2003.
103. Denegri, Ješa, „Primjeri povijesne radikalne apstrakcije“, u A. Medić (ur.); *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneity*, katalog izložbe, Zagreb, Klovićevi dvori, 2012., 59–65.
104. Denegri, Ješa, „Teme moderne i postmoderne umjetnosti“, u Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005., 19–27.
105. Denegri, Ješa, „Vidici minimalnog“, *Život umjetnosti*, br. 48–49, 1991., 114–117.
106. Denegri, Ješa, *Željko Kipke*, katalog izložbe, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1991.
107. Derrida, Jacques, „Semiologija i gramatologija (Razgovor s Juliom Kristevom)*“, Pitanja 7*, br. 7–8., Zagreb, Centar za društvene djelatnosti omladine republičke konferencije Saveza omladine Hrvatske, 1975., 44–51.
108. Derrida, Jacques, „White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy“, *New Literary History*, vol. 6, br. 1 (On Metaphor), 1974., 5–74.
109. Dickie, George, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1974.
110. Dickie, George, „Defining Art“, *The American Philosophical Quarterly 6*, br. 3, 1969.,

253–256.

111. Didi-Huberman, Georges, „The Supposition of the Aura: The Now, The Then and Modernity“, u Andrew E. Benjamin (ur.), *Walter Benjamin and History*, New York, Continuum, 2005., 3–18.

112. Dimitrijević, Nena, “Gorgona – umjetnost kao način postojanja“ [1977.], u M. Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002., 52–67.

113. Dodig Trokut, Vladimir, pozivnica za izložbu *Solve*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 9. 9. – 2. 10. 1982., 1982.

114. Dodig Trokut, Vladimir, *505 s crtom, Á camera*, vol. 2, katalog izložbe, Zagreb, Fundacija Anti-muzej V. D. T., Moderna galerija, 1995.

115. Dragun, Maja, „Konzumeristička obilježja današnje sinkretičko-eklektičke duhovnosti“, *Društvena istraživanja*, vol. 17, br, 6, 2008., 1047–1068.

116. Eco, Umberto, *„Intentio lectoris*. Napomene o semiotici recepcije“, u B. Mikulić (ur.), *Sukob interpretacija*, Treći program hrvatskog radija, br. 47, 1995., 21–31.

117. Eco, Umberto, „Interpretation and history“, U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, S. Collini (ur.), *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992., 23–45.

118. Eco, Umebrto, „Overinterpreting texts“, U. Eco, R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, S. Collini (ur.), *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992., 45–67.

119. Eco, Umberto, „Poetics of the Open Work“, *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989., 1–24.

120. Eco, Umberto, „Lo zen e l'Occidente“, *Opera aperta* [1962.], Milano, Bompiani, 1997., 210–234.

121. Ekl, Vanda, *Mirko Zrinšćak (slike, skulpture, crteži) : C.M.I.V.U.*, katalog izložbe, Opatija, Fond za kulturu općine Opatija, Umjetnički paviljon Juraj Šporer, 19.VII. – 17.VIII. 1991., 1991.

122. Elezović, N., „Concept and Representation of the Invisible in 20th-Century Art - Some Examples”, u N. Lah, M. Šuvaković, N. Miščević (ur.), *Lik slike / Imaging the image*,

Zbornik radova s područja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti, Rijeka, Filozofski fakultet u Rijeci, Sveučilište u Rijeci, 2019., 111–119.

123. Elezović, Nadežda, „Sacred in Modern Abstract Art“, u M. Vicelja-Matijašić (ur.), *IKON – časopis za ikonografske studije* (Ikonoklazam i ikonofilija), br. 11, Rijeka, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, 2018., 153–162.
124. Elezović, N., „Spiritual in Contemporary Art of Southeastern Europe: Marina Abramović, Tomislav Ćurković, Marko Pogačnik, Damir Stojnić, Vladimir Dodig Trokut, Igor Zlobec“, u Nemanja Radulović, Karolina Maria Hess (ur.), *Studies on Western Esotericism in Central and Eastern Europe*, Szeged, JATEPress, 2019.
125. Elkins, James, „Four Ways of Measuring the Distance Between Alchemy and Contemporary Art”, *Hyle* 9, br. 1, 2003., 105–118.
126. Elkins, James, *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York, Routledge, 2004.
127. Ely, Bonita, „Change and Continuity: the Influences of Taoist Philosophy and Cultural Practices on Contemporary Art Practice“, doktorska disretacija, University of Western Sydney, 2009.
128. Erjavec, Aleš, „Sublimno in aura“, *Filozofski vestnik*, br. 14, vol, 1, 1993., 9–19.
129. Fingesten, Peter, "Spirituality, Mysticism and Non-Objective Art", *Art Journal*, br. 1, Vol. 21, 1961., 2–6.
130. Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Abingdon, Routledge / Taylor & Francis e-Library, 2008.
131. Fritz, Darko, „Nove tendencije“, *Oris*, br. 54, 2008., 176–191.
132. Freud, Sigmund, „A Note upon the ´Mystic Writing-Pad`“, u *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923–1925): The Ego and the Id and Other Works*, preveo i uredio James Strachey, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, 1961., 227–234.
133. Foucault, Michel, „6 January 1982 : First hour“, (Philosophy and Spirituality), u Frédéric Gros (ur.), *The hermeneutics of the subject : lectures at the Collège de France, 1981–1982*, prev. Graham Burchell, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
134. Gagro, Božidar, „Sudbina apstrakcije“, *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 5–16.

135. Galbreath, Robert, „ A Glossary of the Spiritual and Related Terms“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art : abstract painting 1890-1985,* New York, Abbeville Press, 1986., 367–393.
136. Gamulin, Grgo, „Zarobljeni oblici (I)“, Zagreb, *Vjesnik, br*. 2092/XII, 25.1.1952, 5.
137. Gamulin, Grgo, „Zarobljeni oblici (II)“, Zagreb, *Vjesnik* , br. 2094/XII, 27.1.1952.
138. Gattin, Marija, (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002.
139. Gay, Peter, *Weimarska kultura: Isključenik kao uključenik,* V. Visković, A. Feldman, M. Šarac (ur.), Zagreb, Konzor, 1999.
140. George, David, „On Origins: Behind the Rituals“, *Performance Research: On Ritual*, vol. 3 , br. 3, 1998., 1–14.
141. Goldberg, RoseLee, *Performance : Live Art since the 60s*, London, Thames & Hudson, 2004
142. Goldberg, RoseLee, *Performance : Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1979.
143. Goldman, Alvin, „What Can Psychology Do for Epistemology? Revisiting Epistemology and Cognition“, *Philosophical Topics* (Epistemology and Cognition), vol. 45, br. 1, 2017., 17–32.
144. Goodman, Nelson, *Načini svjetotvorstva*, prijevod Damjan Lalović, Zagreb, Disput, 2008.
145. Gosarič, Samo, „Šetnja kroz hodaće performanse skupine OHO (1965—70)“, u *Frakcija: Časopis za izvedbene umjetnosti*, Zagreb, Centar za dramsku umjetnost & Akademija dramske umjetnosti, br. 51/52., 2009, 14–38.
146. Gordon, Donald E., „Ekspresionizam : umjetnost antiteze“, prev. Gordana Slabinac, *Život umjetnosti*, 37/38, 1984., 15–24.
147. Grabenhorst-Randall, Terree, *Jung and Abstract Expressionism: The Collective Image Among Individual Voices*, katalog izložbe, Hempstead, NY, Hofstra Museum, Emily Lowe Gallery, Hofstra University, 1986.
148. Grakalić, Marijan M., *Duhovnosti novog doba : historiozofska monografija*, Zagreb, Arkadia, 1994.

149. Greenberg, Clement, „Avant-Garde and Kitsch“, u Clement Greenberg (ur.), *Art and Culture / Critical Essays*, Beacon press Boston, 1989., 3–22.
150. Grynsztejn, Madeleine et al., *Sacred Images in Secular Art*, katalog izložbe, New York, New York, Whitney Museum of American Art, 1986.
151. Haberkorn, Christine, „Transforming the Invisible The Postmodernist Visual Artist as a Contemporary Mystic: A Review“, *Journal of Conscious Evolution*, br. 3., vol. 3, 2018.
152. Habermas, Jürgen, Brewster, Philip i Howard Buchner, Carl, „Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin“, *New German Critique*, br. 17, Specijalni broj posvećen Walteru Benjaminu, Duke University Press, 1979., 30–59.
153. Hallward, Peter, Bosteels, Bruno, „Beyond formalization“, razgovor s Alain Badiouom, Pariz, 2. srpanj, 2002., *Angelaki, Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 8, br. 2., 2003., 111–136.
154. Hammer, Olav, „The New Age“, u G. A. Magee (ur.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016., 344–356.
155. Heelas, Paul et al., *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, Oxford, Blackwell, 2005.
156. Henderson, Linda Dalrymple, „Editor's Statement: Mysticism and Occultism in Modern Art“, *Art Journal*, Vol. 46, br. 1, 1987., 5–8.
157. Hanegraaff, Wouter J., *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, Cambridge, Cambridge University, 2012..
158. Henderson, Linda Dalrymple, „A New Facet of Cubism: „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry“, *Art Quarterly*, 34, 1971., 410–433.
159. Henderson, Linda Dalrymple, „The Artist, 'The Fourth Dimnesion' and Non-Euclidean Geometry 1900–1930: A Romance of Many Dimnesions“, doktorska disretacija, Yale University, 1975.
160. Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

161. Hoppál, Mihály, *Shamans and Symbols, Prehistory of Semiotics in Rock Art*, Budimpešta, International Society for Shamanistic Research, 2013.
162. Horvat Pintarić, Vera, „Romantici iz podzemlja“, *Od kiča do vječnosti*, Zagreb, Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1979., 148–149.
163. Huang, Alfred, *Sveobuhvatni JI Đing / Definitivni prevod taoističkog majstora*, prev. D. Paripović, G. Bojić, Beograd, Babun, 2009.
164. Humphreys, Chiristmas,
165. Hundić, Anđelko, *Boris Demur, radovi 1971. – 1977.*, katalog samostalne izložbe, Zagreb, Galerija Društvenog doma Trešnjevka, 13. 1. – 14. 2. 1986., 1986.
166. Huxley, Aldous, *Perenijalna filozofija*, Zagreb, Jesenski i Turk, 2012..
167. Idziak Smoczynska, Urszula,"The theological turn of postmodernity: to be alive again", *Approaching Religion*, vol. 3, br.1, 2013., 36-47.
168. Ilić, Vlatko, „Kako pišemo Umjetnost? / Problemi ne-čitkosti umjetničkog djelovanja u epohi novih medija“, *Filozofska istraživanja*, 120, god. 30., sv. 4, 2010., 635–648.
169. Imanse, Geurt, „Occult literature in France“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, New York, Abbeville Press, 1986., 355-361.
170. Jameson, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", u Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle. Bay Press, 1983., 111–125.
171. Jelača, Matija, „O umjetnosti i estetici kod Gillesa Deleuzea“, u Ziherl, Jerica (ur.), *Ususret dijalogu: zbornik posvećen Mirjani Benjak*, Novigrad-Cittanova, Pula, Ljubljana, Muzej Lapidarium, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019., 252–267.
172. Jencks, Charles, „Postavangarda“, *Život umjetnosti*, br. 78/79, 2006., 136–141.
173. Jung, Carl Gistav, et al., *Čovjek i njegovi simboli*, prev. Marija i Ivan Salečić, Zagreb, Mladost, 1987.
174. Kandiski, Vasilij, „O duhovnom u umjetnosti“, *u Duh apstrakcije, Vasilij Kandinski i Wilhelm Woringer*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999.
175. Kandinski, Vasilij, „Über die Formfrage“, u *Der Blaue Reiter*, München, R. Piper, 1912., 74–101.

176. Katz, Steven T., „Diversity and the Study of Mysticism“, u S Jakelic, L. Pearson (ur.), *The Future of the Study of Religion: : Proceedings of Congress 2000*, Leiden, Brill, 2004., 189–210.
177. Kauzlarić, Goran, „New age duhovnost i kultura neoliberalizma: modusi hegemonije“, neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka, 2021.
178. Kessler, Herbert L., *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
179. Kolešnik, Ljiljana, „Conflicting Visions of Modernity and the Post-war Modern Art“, u Lj. Kolešnik (ur.), *Socialism and Modernity. Art, Culture Politics 1950–1974*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti & Institut za povijest umjetnosti, 2012., 107–175.
180. Kolešnik, Ljiljana, „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“, u Lj. Kolešnik, P. Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2012., 260–288.
181. Kolešnik, Ljiljana, „Približavanje hrvatske umjetnosti europskom *mainstreamu* (1955. – 1957.)“, u Lj. Kolešnik, *Između Istoka i Zapada / Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006., 257–289.
182. Kolešnik, Ljiljana, „Problem recepcije geometrijske apstrakcije u hrvatskoj umjetnosti 50-ih godina“, *Život umjetnosti*, br. 71/72, 2004., 119–122.
183. Koščević, Želimir, „Kiparstvo u Hrvatskoj 1950. – 1990.“, *Život umjetnosti*, br. 56/57, 1995., 4–9.
184. Koščević, Želimir, „Sedamdesete godine“, *Život umjetnosti*, br. 31., 1981., 14–27.
185. Koščević, Želimir, *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti 1919.–1941.*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 9.12. 1982. - 2.1. 1983, 1983.
186. Koščević, Želimir, „Umjetničke grupe u poslijeratnoj umjetnosti u Hrvatskoj“, *Život umjetnosti*, br 43/44, 1988., 79–86.
187. Kovač, Leonida, „(lm)possible Photographs“, u M. Đurić (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia*, 1918-1991, Cambridge, Massachusetts ; London, England: The MIT Press, 2003., 270-292.

188. Krauss, E. Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1985.
189. Kuspit., D., „Concerning the Spiritual in Art“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art : abstract painting 1890–1985*, New York, Abbeville Press, 1986., 313–355.
190. Lah, Nataša, „How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time“, Ars & humanitas, god. 9, br. 2, 2015., 215–230.
191. Lah, Nataša, „Leta Atlas“, u N. Lah, N. Mišković, M. Šuvaković (ur.), *Lik slike / Imaging the image*, Filozofski fakultet u Rijeci, 2019., 351–361.
192. Lah, Nataša; Briski Uzelac, Sonja; Purgar, Krešimir, *Nove kritike slike*, Rijeka, Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, 2020.
193. Lah, Nataša, „Očevidni identitet slike. Supremacija i morfé kod Julija Knifera“, u K. Purgar (ur.), *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb, Centar za vizualne studije (CVS), 2017., 359–379.
194. Lah, Nataša, „Redundancy and unsignified in hyperrealism / Zalihost i neoznačeno u hiperrealizmu“, *New Theories*, br. 1, 2019., 62–81.
195. Lee, Sherman E. „Zen in Art: Art in Zen“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 59, no. 9, Cleveland Museum of Art, 1972, 239–59.
196. Levine, Gregory P. A., *Long Strange Journey: On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007
197. Lewitt, Sol, „Sentences on Conceptual Art“, *Art-Language*, Vol 1, br. 1, Coventry, 1969.
198. Lippard, Lucy, „Gardens: Some Metaphors for a Public Art,” u *Art in America 69*, br. 11, 1981.
199. Lippard, Lucy, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.
200. Lippard, Lucy, R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, California, London, University of California Press, 1997.
201. Lippard R., Lucy, „Andres Serrano : The Spirit and the Letter“, *Art in America*, 1990., 238–45.

202. Lipsey, Roger, (ur.), „The correspondence of Thomas Merton and Ad Reinhardt“, u *Merton Annual*, br 18., Louisville, Fons Vitae Publishing, 2005., 260–312.
203. Long, Rose-Carol Washton, „Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future“, *Art Journal*, br. 46, no. 1, 1987., 38–45.
204. Long, Rose-Carol Washton, „Kandinsky and Abstraction: The Role of the Hidden Image“, *Artforum*, vol. 1, br. 10, 1972., 42–49.
205. Long, Rose-Carol Washton, "Vassily Kandinsky, 1909–1913: Painting and Theory", doktorska disertacija, Yale University, 1968.
206. Lučić, Mladen, *Boris Demur*, katalog izložbe, Zagreb, Studio Galerije suvremene umjetnosti, 5. 2. – 20. 2. 1985., 1985.
207. Luke, R., Megan, „An Art History of Intensive Intentions“, u G. Phillips, P. Kaiser (ur.), *Harald Szeemann*: *Museum of Obsessions*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018., 182–199.
208. Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje* : *Izvještaj o znanju*, prev. Tatiana Tadić, Zagreb, Ibis grafika, 2005.
209. Lyotard, Jean-François, *Šta je postmoderna*, Beograd, Kiz „Art press“, 1995.
210. Lyotard, Jean-François, „The Sublime and the Avant Garde“, *Paragraph, The Journal of the Modern Critical Theory Group*, Edinburgh University Press, vol. 6, 1985., 1–18.
211. Lyotard, Jean-François, „Trenutak, Newman“, *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 268–269.
212. Maharsi, Valmiki, *Yoga Vsištha, Vedski spis*, prijevod Zlatko Novak, Rade Sibila, Treća knjiga, Utpattipraktikaranam, O izvoru kreacije, Zagreb, Nebo na Zemlji d.o.o., 1999.
213. Majstorović, Božo, *Boris Demur*, kartalog izložbe, Split, Fundacija Ivana Meštrovića, Galerija Ivana Meštrović, Podrumi Dioklecijanove palače, listopad – studeni 1996., 1996.
214. Maković, Zvonko, „Nova slika, hrvatsko slikarstvo osamdesetih godina“, u Željka Čorak (ur.), *Nova slika. Slikarske tendencije osamdesetih godina*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu (Centar za povijesne znanosti — Odjel za povijest umjetnosti), 1982., 7–20.

215. Maković, Zvonko, „Odsutnost“, *XXXVI Annale / Odsutnost*, katalog izložbe, Poreč, Narodno sveučilište Poreč, Istarska sabornica 12. 7. − 31. 8., 1996.; Zagreb, HDLU− Hrvatski dom likovnih umjetnika, listopad 1996., 1996.
216. Markschies, Christoph, *Gnoza i kršćanstvo*, prev. Alen Kristić, Rijeka, Ex libris, 2013
217. Matejić, Bojana, „Oktobar: ispitivanje (motiva) postavljanja heterologije“, *Život umjetnosti*, br. 94, 2014., 50–59.
218. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologija percepcije*, 1945., Sarajevo, Logos, Veselin Masleša, 1978.
219. Maračić, Antun, *Kozmička intuicija, znanje i pamćenje*, katalog izložbe Borisa Demura, razgovor s Borisom Demurom, Zagreb, Galerija Zvonimir, 1993.
220. Maračić, Antun, *Boris Demur : praporijeklo starohrvatskog pletera i glagoljice / slike i crteži*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija Zvonimir, MORH, 1993.
221. Maračić, Antun, „Slike transcenedncije“, *Requiem in Cratia – tuba mirum – prema W. A. Mozartu*, katalog samostalne izložbe Borisa Demura, Zagreb, Kulturno informativni centar, srpanj 1992., 1992.
222. Maračić, Antun, „Umjetnik, zemlja i svemir“, *Život umjetnosti*, br. 52/53, 1992/1993.
223. Markočić, Vlasta, „Sublimno v postmoderni vizualni umetnosti in kulturi“, magistarski rad, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične studije, 2021.
224. Maroević, Tonko, *Boris Demur, Croatia, 23nd Internatiomal Biennial of São Paulo 1996.*, katalog izložbe, Zagreb, Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 1996.
225. Maroević, Tonko, „Šime Perić“, *Život umjetnosti*, br. 14, 1971., 138–140.
226. Maroević, Tonko, „Priručnici za nedohvatno / Nekoliko premisa o djelu Mirka Zrinšćaka“, u *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak, XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia, Padiglione Croato,* Venezia, katalog izložbe, Campiello Barozzi, 08. 06.– 15. 10. 1995., Zagreb, Moderna galerija, 1995., 101–105.
227. Marx, Karl, „Prilog kritici Hegelove filozofije prava“, *Karl Marx i Friedrich Engels, Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1961., 81–96.
228. Matičević, Davor, „Zagrebački krug“, u M. Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 21–28.

229. McBride, James, „Marooned in the Realm of the Profane: Walter Benjamin's Synthesis of Kabbalah and Communism“, *Academy of Religion*, Vol. 57, br. 2, Oxford University Press,1989., 241–266.
230. Mcevilley, Thomas, „Yves Klein i ideje Rozenkrojcera“, *Polja, časopis za književnost i teoriju*, br. 377/378, 1990., 270–276.
231. Medić, Ana, „Druga *apstrakcija* i kontekst modernizma“, u A. Madić (ur.), *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneity*, katalog izložbe, Zagreb, Klovićevi dvori, 2012., 31–38.
232. Meillassoux, Quentin, *Poslije konačnosti. Esej o nužnosti kontingencije*, prev. Vladimir Šeput, Zagreb, Multimedijalni institut, 2016.
233. Meštrović, Matko (ur.), *Nove tendencije 2*, katalog izložbe, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1.8. – 15.9. 1963., 1963.
234. Meštrović, Matko, „Osobitost i univerzalnost: Jedan pogled u jugoslavensko slikarstvo posljednjeg decenija“, [1963.], *Od pojedinačnog općem*, Zagreb, Mladost, 1967., 76–81.
235. Miler, Tajrus, „Teodor V. Adorno“, u M. Šuvaković, A. Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, Vujičić kolekcija, 2009., 205–233.
236. Milovanović, Goran, *Mirko Zrinšćak: Skuplture*, katalog izložbe, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, 2015.
237. Mišćević, Nenad, „Kako je znanost relevantna za filozofsku analizu“, *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 10–14.
238. Miščević, Nenad, „O ideji 'historijskog vremena'“, *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, vol. 1., br. 1., 1989.
239. Moffitt, *John F., Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, New York, State University of New York Press, 2003.
240. Moore, Sally Falk, Myerhoff, Barbara G., „Introduction: Secular ritual: Forms and Meanings“, u S. F. Moore, B. G. Myerhoff (ur.), *Secular Ritual*, Assen, Amsterdam, Van Gorcum, 1977., 3–25.

241. Motak, Dominika, „Postmodern Spirituality and the Culture of Individualism“, T. Ahlbäck, B. Dahla (ur.), *Postmodern Spirituality*, Åbo, Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 2009., 129−139.
242. Munsterberg, Hugo, „Zen and Art“, *Art Journal*, vol. 20, br. 4, 1961., 198−202.
243. Nicolescu, Basarab, *From Modernity to Cosmodernity : Science, Culture, and Spirituality*, Albany, State University of New York Press, Albany, 2014.
244. Newman, Charles , "The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation", *Salmagundi*, br. 63/64, Skidmore College, 1984., 3−199.
245. Newman, William R., *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago, Chicago University Press, 2006.
246. Orelj, Ksenija, *Mirko Zrinšćak: Budi zadovoljan da forma nema kraja!*, deplijan izložbe M. Zrinšćaka, Rijeka, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, 5. 4. – 28. .4. 2012., 2012.
247. Paić, Žarko, „Obrisi višeslojne mistike: Povijest i vrijeme slike. Paul Klee, *Angleus Novus*“, *Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, God. 95, br. 2., 2014.,78–95.
248. Paić, Žarko, „Ponavljanje kao razlika / O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije“, K. Purgar (ur.) *Slika i antislika. Julije Knifer i problem reprezentacije*, Zagreb, Centar za vizualne studije (CVS), 2017., 167–189.
249. Paić, Žarko, „Walter Benjamin: Slike raspada, montaža snova“, *Zeničke sveske - Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, br. 26, 2017., 40–84.
250. Pajić, Dušan, „Kulture Istoka (1984–1992)“, *Filozofija i društvo*, XXIV, 2, 2013., 33–43.
251. Panofsky, Erwin, *IDEA / Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, prev. Irena Martinović, Boris Nikšić, Zagreb, Golden marketing, 2002.,
252. Pasi, Marco, „Esotericism Emergent: The Beginning of the Study of Esotericism in the Academy“, u A. D. DeConick (ur.), *Secret Religion: Gnosticism, Esotericism and Mysticism*, Macmillan, 2016., 143–154.
253. Pejić, Bojana, „Umjetnost i ne- vidljivo“, *Polja, časopis za književnost i teoriju,* br. 377/378, 1990., 250–255.

254. Perica, Blaženka, „Mit u suvremenoj njemačkoj umjetnosti (Joseph Beuys i njegovi utjecaji)“, *Život umjetnosti*, br. 48-49, 1991.
255. Perlmutter, Dawn, „The Subjugation of the Spiritual in Art“, u D. Perlmutter, D. Koppman (ur.), *Reclaiming the Spiritual in Art / Contemporary Cross-Cultural Perspectives*, New York, State University of New York Press, 1999., 7–19.
256. Petrović, Nenad, „Prva skica o „transformacionom prostoru“ ili o trećem stadiju prostora umetnosti“, u Zajednica za istraživanje prostora (ur.), *Mentalni prostor*, br. 2, 1984., 4–6.
257. Petrović, Nenad, „Transformacioni procesi u umetnosti; o odnosu umetnosti i filozofije“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 201–218.
258. Pirotta, Sebastiano, „Vertikalno oko. Ili kako oboriti modernizam i / The Vertical Eye. Or How to Overturn Modernism and“, *Stvar / časopis za teorijske prakse*, br. 2, Novi sad, Klub studenata/studentkinja filozofije Gerusija, 2011., 59–67.
259. Popović, Ana, „Metode slučaja Cagea i Cunninghama u umjetničko pedagoškoj praksi: *Kontakte mit Bewegung*“, *Tonovi – časopis glazbenih i plesnik pedagoga*, br. 74/75, 2020., 66–75.
260. Purgar, Krešimir, „Nulti stupanj reprezentacije: Umjetnost, tehnika i slikovno pojavljivanje“, *Ars Adriatica*, br. 6, 2016., 241–252.
261. Putar, Radoslav, „Izložba - akcija šestorice“, *Spot*, Revija za fotografiju, br. 7, 1975.
262. Rabin, J., Sheila, *Scientific Revolution: Renaissance and Reformation, Oxford Bibliographies Online Research Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
263. Radojičić, Mirko, „Crte i tačke – za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca, od Klodela do Barta“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 155–157.
264. Read, Herbert, *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, New York, Schocken books, Harvard University Press, drugo izdanje, 1965.
265. Read, Herbert, *The Forms of Things Unknown : An Essay on the Impact of the Technological Revolution on the Creative Arts*, Cleveland and New York, Meridian Books, The World Publishing Company, 1963., 53-54.

266. Reberski, Ivana, „Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća u svjetlu znanstvenih istraživanja“, u Milan Pelc (ur.), *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti,* Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2004., 247–253.
267. Richter, Vjenceslav, „Zarobljene teorije. Povodom Članka 'Zarobljeni oblici' prof. G. Gamulina u Vjesniku", *Krugovi*, br. 1/I, siječanj 1952., 84–91
268. Ringbom, Sixten, „Art in 'The Epoch of the Great Spiritual': Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Warburg Institut, 29., 1966., 386–418.
269. Ringbom, Sixten, *Abstract Art & The Rediscovery of the Spiritual*, Art & Design, vol. 3, No 5/6, 1987.
270. Ringbom, Sixten, *Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Acta Academiae Aboensis, ser. A. XXXVIII, Åbo, Finland, Åbo Akademi, 1970.
271. Ringbom, Sixten, „Transcending the visible: the generation of the abstract pioneers / Replacing the missing object“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art : abstract painting 1890-1985,* New York, Abbeville Press, 1986., 131–155.
272. Roob, Alexander, *Alchemy & Mysticism: The Heremetic Museum*, Köln, Taschen, 2001.
273. Rukavina, Katarina, „Istina u umjetnosti / Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti“, *Filozofska istraživanja*, 115, sv. 3., 2009., 567–586.
274. Rukavina, Katarina, „*Mimesis* i apstraktna umjetnost. Prilog o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti“, *Metodički ogledi : časopis za filozofiju odgoja,* vol. 18., br.. 2, 2011., 91–102.
275. Rus, Zdenko, „Antiumjetničke tendencije i stvarnost“, *Život umjetnosti*, br. 24/25, 1976., 73–90.
276. Rus, Zdenko, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 1 : slikarstvo : egzistencija : apstrakcija***,** Split, Logos, 1985.
277. Rus, Zdenko, *Boris Demur*, Zagreb, Art magazin Kontura, Moderna galerija, 2011.
278. Rus, Zdenko, „Identitet i analogija“, *Boris Demur : retrospektiva I : ekspresionizam kao realnost života i realitet umjetnosti, primarno, analitičko, elementarno, procesualno slikarstvo i kiparstvo, spiralno slikarstvo i spiralno kiparstvo : 1970. – 2000.*, Zagreb, Moderna galerija, 2004.

279. Rus, Zdenko, „Herbert Read: Henry Moore, Jugoslavija, Beograd, 1970.“, *Život umjetnosti*, 1971., 15–16.
280. Rus, Zdenko, „Nestanak sakralnoga iz umjetnosti?“, *Bogoslovska smotra*, vol. 74, no. 4, 2004., 1169–1176.
281. Rus, Zdenko, „Tri teme: novo, putovi redukcije i osobne mitologije“, *Slikarstvo / neslikarstvo*, Zagreb, HS AICA, 2011.
282. Rus, Zdenko, „Slikarstvo Šime Perića“, *Život umjetnosti*, br. 21, 1974., 4–16.
283. Schechner, Richard, *The future of ritual: Writings on culture and performance*, London, New York, Routledge, 1993.
284. Schwindt, Christian, „Teologija, kršćanska“, u K. S. Hombach (ur.), *Znanost o slici : discipline, teme, metode*, Zagreb, Antibarbarus, 2006., 149–160.
285. *Slika – hermetična ikona Novog doba / Image – hermetic Icon of New age*, katalog izložbe, Zadar, Sveučilište u Zadru – Odjel za izobrazbu učitelja i odgajatelja, 30.5. – 8.6.2009., 2009.
286. Spektorov, Bette, „Utjecaj megalitskih pejzaža na modernu umjetnosti“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, br. 4., 1987., 229–232.
287. Spretnak, Charlene, *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art History Reconsidered, 1800 to the Present*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
288. Stanton Guion, David, „A Study of Spirituality in Contemporary Visual Art and Foundations Funding“, neobjavljena doktorska disertacija, The Ohio State University, 2008.
289. Steiner, George, „Introduction“, u W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 1963., London /New York, Verso, 1998., 7–24.
290. Steiner, Rudolph, *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Chicago, New York, Rand, McNally & company, 1910.
291. Stephenson, Barry, „Ritual as Action, Performance, and Practice“, u R. Uro, J. J. Day, R. Roitto i R. E. DeMaris, Oxford, *The Oxford Handbook of Early Christian Ritual*, Oxford, Oxford University Press, 2018., 38–55.

292. Stipančić, Branka, *Mišljenje je forma energije: Eseji i intrevjui iz suvremene hrvatske umjetnosti*, Zagreb, Arkzin & Hrvatska sekcija AICA, 2011.
293. Stipančić, Branka, "Riječi i slike", u B. Stipančić (ur.), *Riječi i slike*, Zagreb, Soros centar za suvremenu umjetnost, Muzej suvremene umjetnosti, 1995., 11–36.
294. Supek, Rudi, „Konfuzija oko astratizma / (Povodom izložbe Kristl, Picelj, Rašica i Srnec)", u LJ. Kolešnik, *Hrvatska likovna kritika 50-ih : izabrani tekstovi / Croatian Art Criticism of the 1950's : selected Essays*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999., 149–163.
295. Supek, Rudi, „Psihologija modernizma", u LJ. Kolešnik, *Hrvatska likovna kritika 50-ih : izabrani tekstovi / Croatian Art Criticism of the 1950's : selected Essays*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1999., 207–247.
296. Susovski, Marijan, „Artists Nature, Gesture and Performance in Croatian Art", izlaganje na 29. simpoziju godišnje konferencije *AICA*-Painting (u svojstvu i moderatora sekcije Performance in Contemporary Art), Macao – Hong Kong kanton, Kina, 1995., 1–4.
297. Susovski, Marijan, „Slike spiralne energije", *Boris Demur : Slike spiralne energije,* katalog izložbe, Slavonski Brod, Muzej Brodskog Posavlja, lipanj 1996., 1996.
298. Susovski, Marijan, „Uvod" u Marijan Susavski (ur.), *Nova umjetnička praksa, Dokumenti 3 – 6*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978., 3–5.
299. Susovski, Marijan, *Vladimir Dodig Trokut* : *Amuleti, čini, arkane,* katalog izložbe Vladimira Dodiga Trokuta, Zagreb, Studio Galerije suvremene umjetnosti, 14. 11. –7. 12. 1980., 1980.
300. Susovski, Marijan, „Vladimir Dodig Trokut", katalog izložbe, *Vladimir Dodig Trokut / Solve*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 9. 9. – 2. 10. 1982., 1982.
301. Suzuki, Daisetsu Teitarō, *Uvod u zen budizam*, prev. Zdenka Sajko, Zagreb, Biovega, 1998.
302. Suzuki, Daisetsu Teitarō, *Studies in Zen*, u Christmas Humphrey (ur.), London: Rider & Company, 1955.
303. Szeemann, Harald, *Harald Szeemann / Museum of Obsessions*, (katalog izložbe, 13. 10.2018 – 20.01. 2019), Kunsthalle Düsseldorf, 2018.

304. Szeemann, Harald, „Tendency toward the gesamtkunstwerk“, u D. Chon et. al. (ur.), *Harald Szeemann, selected writings*, Los Angeles, The Getty research Institute, 2018., 134–140.
305. Šegota Lah, Nataša, „Bezvremena harmonija: Mirko Zrinšćak“, *Likovne kronike / Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011*., Split, redak, 2012., 372–374.
306. Šegota Lah, Nataša, „Ucrtavanje sebe na prazan papir društvene općenitosti : Boris Demur i Željko Jerman“, *Likovne kronike / Nova čitanja kritika, eseja i prikaza pisanih u razdoblju od 1989. do 2011*., Split, redak, 2012., 78–79.
307. Šegota Lah, Nataša, „Učenje pobuni kao kvaliteti života : Autointervju / Vladimir Dodig Trokut, vršilac dužnosti Trokuta likovnog umjetnika“, razgovor s umjetnikom V. D. Trokutom, *Autogram*, pretisak razgovora (Novi list, kulurni prilog Mediteran, 4. ožujak 1995.), Rijeka, Društvo povjesničara umetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja / Adamić, 2004., 212–219.
308. Šelig, Fridrih Vilhelm Jozef, [Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von], *Filozofija umetnosti*, prev. Danilo N. Basta, Beograd, Nolit, 1984.
309. Šuvaković, Miško, *Asimetrični drugi. Knjiga o umetnicima i konceptima*, Novi Sad, Prometej, 1996.
310. Šuvaković, Miško, „Conceptual Art“, u D. Djurić, M. Šuvaković (ur.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge, Massachusetts; MIT Press, 2006., 210–243.
311. Šuvaković, Miško, „Dijagrami teorije“, u N. Lah, N. Miščević, M. Šuvaković (ur.), *Lik slike / Imaging the image*, Rijeka, Filozofski fakultet u Rijeci, 2019., 21–29.
312. Šuvaković, Miško, „Funkcije i polje teorije u umjetnosti (diskurs kao struktura i granica spoznaje polja umjetnosti)“, u *Mentalni prostor*, br. 2, 1984., 18–25.
313. Šuvaković, Miško, *Konceptualna umetnost*, Novi sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
314. Šuvaković, Miško, „Materijalistička teorija avangarde i neoavangarde“, Ars Adriatica 10/2020, 2020., 225–240.
315. Šuvaković, Miško, „Metaspiritualnost“, u M. Šuvaković (ur.), *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990*, katalog izložbe,

autor izložbe, uvodnog teksta i kataloga M. Šuvaković, ULUS 10.–27. travanj 1989., Beograd, Udruženje likovnih umetnika Srbije, 1989., 133–151.

316. Šuvaković, Miško, *Neoavangarda i konceptualna umjetnost u Hrvatskoj : živjeti izvan svoje glave : asamblaž povijesnih, teorijskih i filozofskih dispozitiva*, Zagreb, Daf, 2019.
317. Šuvaković, Miško, „Preko formalizma – rubna područja formalističkog rada: rasprave polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka“, u Zajednica za istraživanje prostora (ur.), *Mentalni prostor*, br. 3, 1986., 11–34.
318. Šuvaković, Miško, „Preko mita vizualne umetnosti i mitska struktura – nacrti“, u Z. Glušević, E. Kulenović–Grujić (ur.), *Umetnost i mit*, Beograd, Estetičko društvo Srbije, Književne novine, sv. 6., 1987., 113–123.
319. Šuvaković, Miško, „Thomas Merton i Ad Reinhard“, u Zajednica za istraživanje prostora (ur.), *Mentalni prostor*, br. 3, 1986., 114–117.
320. Šuvaković, Miško, „Uvod: Polje rasprave / Analiza – tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, br. 4, 1987., 4–11.
321. Šuvaković, Miško, *3E. Estetika, epistemologija, etika spekulativnih i De Re medija*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2020.
322. Šuvaković, Miško, Erjavec, Aleš (ur), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd, Atoča, Vujičić kolekcija, 2009.
323. Švrljuga, Sanja, *Spiralni deterministički kaos mora artmemorije*, katalog izložbe Borisa Demura, Labin, Labin Art Expres XXI, trajanje izložbe i vrijeme održavanja neoznačeno.
324. Tacey, David, *The Spirituality Revolution : The Emergence of Contemporary Spirituality*, Hove, New York, Brunner-Rouledge, 2005.
325. Tarrant, Neil James; Campbell, Andrew; Gianfrancesco, Lorenza, „Introduction: Alchemy and the Mendicant Orders of Late Medieval and Early Modern Modern Europe“, *Ambix*, vol. 65, br. 3, 2018., 1–9.
326. Taylor, Mark C., *Disfiguring At, Architecture, Religion*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1986.

327. Terree, Grabenhorst Randall, *Jung and Abstract Expressionism: The Collective Image Among Individual Voices*, katalog izložbe, Hempstead, NY, Hofstra Museum, Emily Lowe Gallery, Hofstra University, 1986.
328. Therborn, Göran, „Frankfurtska škola“, prev. Alen Sućeska, *Čemu: časopis studenata filozofije*, god. x, br. 20, 2011., 18–48.
329. *Time, Space, Existence*, Venice Architecture Biennial 2021, katalog izložbe, Venecija, European Cultural Centre, 2021., 192–193.
330. Tremlett, Paul-Francois, „(Post)structuralism“, u M. Stausberg, S. Engler (ur.), *The Oxford Handbook of the Study of Religion*, Oxford, Oxford Univerity Press, 2016., 220–235.
331. Tuchman, Maurice, „Hidden Meanings in Abstract Art“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art : abstract painting 1890–1985*, New York, Abbeville Press, 1986., 17–63.
332. Turner, Victor, *Od rituala do teatra*, prev. Gordana Slabinac, Zagreb, August Cesarec, 1989.
333. Valušek, Berislav, *Mirko Zrinščak*, deplijan izložbe, Zavičajni muzej grada Rovinja / Museo civico della Citta'di Rovigno, 5. – 30. 9. 2000., 2000.
334. Valušek, Berislav, *Zrinšćak*, katalog izložbe, Rijeka, Moderna galerija, 16. 02. – 28. 02. 1989., 1989.
335. Vattimo, Gianni, *Dopo la cristianità, Per un cristianesimo non religioso*, Milano, Garzanti, 2002.
336. von Stuckrad, Kucku, „Esoteric discourse and the European history of religion: in search of a new interpretational framework“, *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 20, 2008., 217–236.
337. Vukmir, Janka (ur.), *Grupa šestorice autora*, Zagreb, Institut za suvremenu umjetnost, 1998.
338. Vuković, Radovan, „Vrijeme i prostor – tvarno i osobno iskustvo“, u *Mirko Zrinšćak : oblici prostora / forms of space*, katalog izložbe, Zagreb, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 28. 2.– 22. 3. 2008., 2008., 6–13.
339. Zabel, Igor, (ed.), *OHO Retrospektiva*, Moderna Galerija Ljubljana, 1994.

340. Zidić, „Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu 1951/1968. / bilješke“, *Život umjetnosti*, br. 7/8, 1968., 51–91.
341. Zidić, Igor, „Na Učki, u svemiru / Zrinšćakovo iskustvo“, u *Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinšćak, XLVI Esposizione internazionale d'arte La biennale di Venezia, Padiglione Croato,* katalog izložbe, Venezia, Campiello Barozzi, 08. 06.– 15. 10. 1995., Zagreb, Moderna galerija, 1995., 93− 99.
342. Zidić, Igor, „Na učki, u svemiru (Zrinšćakovo iskustvo) / odlomci 1994/1995“, u *Mirko Zrinšćak / We are Cosmic series / 1990−1994*., katalog izložbe, Zagreb, Moderna Galerija (30. 3.− 18. 4. 1995.), 1995., 2− 6.
343. Zrinšćak, Mirko, *Mirko Zrinšćak: C.M.I.V.U.* [Centar za multimedijalna istraživanja Veprinac, Učka], tekst i fotografije Mirko Zrinšćak, Rijeka, Mirko Zrinšćak (vlastita naklada), Grad Rijeka, 1997., nepaginirano.
344. Žižek, Slavoj, *O vjerovanju: Nemilosrdna ljubav*, Zagreb, Algoritam, 2004.
345. Žižek, Slavoj, *The Fragile Absolute: Or, why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, New York, Verso, 2001.
346. Žmegač, Viktor, „Putevi apstrakcije“, u A, Medić (ur.), *Apstrakcija – modernizam i suvremenost / Abstraction – Modernism and Contemporaneity*, katalog izložbe, Zagreb, Klovićevi dvori, 2012., 11–31.
347. Župan, Ivica, *Spiralne yin-yang mandale*, katalog izložbe, Rijeka, Galerija O. K. – Multimedijalni centar d.o.o., trajanje neoznačeno, godina izdavanja nenavedena.
348. Župan, Ivica, „Boris Demur: spiralno putovanje“, *Forum : mjesečnik Razreda za književnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, godište LIII, knjiga LXXVI, siječanj-ožujak 2014., 322–330.
349. Župan, Ivica, *Boris Demur : spiralni ciklus*, Zagreb, Meandar, 1999.
350. Župan, Ivica, „Slike i tekstovi“, *Boris Demur, Vlado Martek : Slike i tekstoovi*, katalog izložbe B. Demura i Z. Marteka, Šibenik, Galerija sv. Krševana Šibenik, 10. 7. – 24. 7. 2009., 2009.
351. Župan, Ivica, „Spiralno putovanje spiralnim plesom“, *Ars Adriatica*, br. 4, 2014., 409–418.

352. Welsh, Robert P., „Mondrian and Theosophy,“ u *Piet Mondrian, 1872–1944: A Centennial Exhibition*, katalog izložbe, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1971., 35–52.
353. Welsh, Robert P., *Piet Mondrian 1872–1944*, katalog izložbe, Toronto, Art Gallery of Toronto, 1966.
354. Welsh, Robert P., *Piet Mondrian 1872–1944: A Continental Exhibition*, katalog izložbe, New York, Solomon R Guggenheim Museum, 1971., 35–52.
355. Wightman, Ian, „The Landscapes of Richard Long: Perspectives on History, Space and Sculptural Form“, Doktorska disertacija (neobjavljena), University of Plymouth, 1999.
356. Wilson, Ian, „Konceptualna umjetnost“, u Zajednica za istraživanje prostora: Z. Belić, D. Đurić i M. Šuvaković (ur.), *Mentalni prostor*, br. 4, Beograd, Studentski kulturni centar, 1987., 157–159.
357. Wittgenstein, Ludwig Josef Johann, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921., Sarajevo, Veselin Masleša, Svjetlost, 1987.
358. Worringer, Wilhelm, „Apstrakcija i uživljavanje“, u M. Bačić (ur.), *Duh apstrakcije: Apstrakcija i uživljavanje - O duhovnom u umjetnosti / Wilhelm Worringer (i) Vasilij Kandinski*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
359. *46. esposizione internazionale d'arte, La biennale di Venezia, 1895/1995, Centenario*, katalog izložbe 46. venecijanskog bijenala, Venecija, Marsilio editori, 1995.

Online enciklopedije, leksikoni, pojmovnici, časopisi i ostali izvori:

1. Ajanović-Malinar, Ivana, „*Fröbe Ivan“, Hrvatski biografski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1998.,* http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6430 (pristupljeno, 19. 2. 2020.).
2. „Arhetip“, Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=3738 (pristupljeno 18. 1. 2020.).
3. „Aura“, *Enciklopedija.hr*, https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4641 (pristupljeno, 16. 12. 2020.).
4. „Aura“, *Merriam-Webster*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/aura (pristupljeno, 16. 12. 2020.).

5. Aurola“, *Enciklopedija.hr,* https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4652 (pristupljeno, 16. 12. 2020.).
6. Arya, Rina, „Spirituality and Contemporary Art“, *Oxford Research Encyclopedia of Religion,* https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-209 (pristupljeno 2.1. 2021).
7. „Bernard iz Clairvauxa, sv.“, *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=7160 (pristupljeno 15. 4. 2021.).
8. Blakemore, Colin i Jennett Shelia Jennett, „Holism“, u *The Oxford Companion to the Body. Encyclopedia.com.,* https://www.encyclopedia.com/medicine/diseases-and-conditions/pathology/holism#holism (pristupljeno 03. 03. 2021.).
9. Bonito Oliva, Achille, „The Italian Trans-Avantgarde“, *Flash Art,* br. *92-93,* 1979., https://flash---art.com/article/the-italian-trans-avantgarde/ (pristupljeno 11.2.2021.).
10. Cage, John„ John Cage: An Autobiographical Statement“, [John Cage webpage] https://johncage.org/autobiographical_statement.html (pristupljeno, 23. 1. 2020.).
11. „Crani“, *Medical Dictionary*, 2009., https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/crani- (pristupljeno 20. veljače, 2021.).
12. Demur, Boris, *Spiralni artantropoloski proglas broj 211*, Zagreb, 2000./2003., u *Grupa 3/6 : Recentni radovi*, katalog izložbe B. Demura, V. Marteka; Ž. Jermana, 24. 3. – 12. 4. 2003., 2003., zagreb, Narodno sveučilište Dubrava, https://ns-dubrava.hr/2020/03/25/grupa-3-6/ (pristupljeno, 11. 8. 2021.).
13. Denegri, Ješa, „Gorgona nekad i danas“, predavanje u održano u Muzeju moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku, 9. srpnja 2013., *Virtualni muzej avangardne umjetnosti*, https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-gorgona-nekad-i-danas-croatian~no6414/ (pristupljeno 23.5.2021.).
14. Denegri, Ješa, „Grupa šestorice autora“, *Virtualni muzej avangarde*, http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicigrupa-sestorice-autora~pe4571/ (pristupljeno, 20. 8. 2021.).

15. Denegri, Ješa, „Nove tendencije“, *Virtualni muzej avangarde*, https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-nove-tendencije-croatian~no6484/ (pristupljeno, 15. 3. 2021.).
16. Denegri, Ješa, „Željko Kipke“, *Oko*, Nova revija, br. , Zagreb, 17. svibnja 1990., citirno prema: Denegri, Ješa, „Željko Kipke“, *Virtualni muzej avangarde*, https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-zeljko-kipke-croatian~no6474/ (pristupljeno 18. 1. 2020.).
17. „Descartes and the Pineal Gland“, u *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/pineal-gland/ (pristupljeno, 20.2.2021.).
18. Didi-Huberman, Georges, „Sampling Chaos. Aby Warburg and the Photographic Atlas of the Great War“, *Études photographiques*, br. 27, 2011., 1–21., https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3463 (pristupljeno 26. 12. 2020.).
19. *Digitaizacija ideja*, [web site], http://digitizing-ideas.org (pristupljeno 2. 7. 2018.).
20. Fox, Dan, „Believe It or Not: Religion versus Spirituality in Contemporary Art“, *Frieze*, frieze.com, br. 135, 2010., https://www.frieze.com/article/believe-it-or-not (pristupljeno 10.4.2021.).
21. Groys, Boris, „Religion in the Age of Digital Reproduction“, *e-flux Journal*, br. 4, 2009., https://www.e-flux.com/journal/04/68569/religion-in-the-age-of-digital-reproduction/ (pristupljeno, 8. 7. 2020.).
22. „Hermetica“, *Embassy of the Free Mind*, https://embassyofthefreemind.com/en/library/collecting-areas/hermetica-en (pristupljeno, 2.12.2020.).
23. „Hermes Trismegistos“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje,* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020., http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=25159 (pristupljeno, 1. 12. 2020.).
24. „History of Hermetic Philosophy and Related Currents“, https://ash.uva.nl/content/research-groups/history-of-hermetic-philosophy-and-related-currents/history-of-hermetic-philosophy-and-related-currents.html?1579369775820 (pristupljeno, 18. 1. 2020.).

25. „Ikonogrfaska kolekcija“, *Fundacija Eranos*, http://www.eranosfoundation.org/page.php?page=19&pagename=iconographic%20collection (pristupljeno 18. 1. 2020.).
26. „Introduction to Medical Terminology“, *Openmd dictionary*, https://openmd.com/guide/medical-terminology (pristupljeno 20. veljače, 2021.).
27. „Konfucijanizam“, u Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, *Enciklopedija.hr*, https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32782 (pristupljeno 30. 1. 2022.).
28. „Konfucije“, u Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, *Enciklopedija.hr*, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32783 (pristupljeno 17. 7. 2021).
29. Khatib, Sami, „Where the Past Was, There History Shall Be / Benjamin, Marx, and the 'Tradition of the Oppressed'“, *Anthropology & Materialism: A Journal of Social Research* [*online*], Special Issue I, 2017., https://journals.openedition.org/am/789 (pristupljeno 27. 12. 2020.).
30. Lah, Nataša, „Retorika forme i retorika znaka: značajne platforme i pojave u hrvatskom slikarstvu od petog do osmog desetljeća dvadesetog stoljeća“, Sarajevske sveske, br. 51, 2017., http://sveske.ba/en/content/retorika-forme-i-retorika-znaka-znacajne-platforme-i-pojave-u-hrvatskom-slikarstvu-od-petog- (pristupljeno, 20.7.2019.).
31. Lichty, Patrick, „Really Fake, or Faking Reality? Simulacra, Fake Art, and Breaking the Frame“, razgovor s Claudiom Hart. 24. 3. 2017., https://www.furtherfield.org/really-fake-or-faking-reality-simulacra-fake-art-and-breaking-the-frame-a-conversation-between-patrick-lichty-and-claudia-hart/ (pristupljeno 2. 1. 2021.).
32. Lyotard, Jean-François, „Presenting the Unpresentable: The Sublime“, *Artforum*, br. 8, vol. 20, 1982., https://www.artforum.com/print/198204/presenting-the-unpresentable-the-sublime-35606 (pristupljeno 18.01.2021.)
33. „Melatonin“, *Farlex Partner Medical Dictionary*, 2012., https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/melatonin (pristupljeno 3. 1. 2020).
34. Melton, J. Gordon, „New Age movement“, *Encyclopedia Britannica*, April 7, 2016., https://www.britannica.com/topic/New-Age-movement (pristupljeno, 30. 1. 2022.).

35. „Misticizam“, u *Hrvatska enciklopedija Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41204, (pristupljeno 10. 01. 2020.).
36. Muzej suvremene umjetnosti Istre, Izložba „Tu smo 3“, Međunarodne izložbe vizualnih umjetnosti, Pula, 11. 09. – 23. 09. 2012., http://www.msu-istre.hr/program/ (pristupljeno, 8. 12. 2020.).
37. „Nedeterminacija“, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43214 (pristupljeno, 16. 7. 2021.).
38. Yves Klein, *Attendu que / Manifest du Chelsea Hotel*, 1961., http://www.yvesklein.de/manifesto.html (pristupljeno 14. 3. 2020).
39. „Okultizam“, *Hrvatski jezični portal,* http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search (pristupljeno, 28. 12. 2019.).
40. „Okultan“, *Hrvatski jezični portal,* http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=eFpuWhA%3D (pristupljeno, 28. 12. 2019.).
41. „Okultizam“, u *Hrvatska enciklopedija,* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44976 (pristupljeno, 15. 1. 2020.).
42. „Paracelsus“, *Enciklopedija.hr.*, https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=46577 (pristupljeno, 10. 03. 2021.).
43. „Pineal“, *Miller-Keane Encyclopedia and Dictionary of Medicine, Nursing, and Allied Health, Seventh Edition*, 2003)., https://medicaldictionary.thefreedictionary.com/pineal (pristupljeno 3. 1. 2020).
44. Post, Paul, „Ritual studies“, u *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, Oxford University Press, 2015., https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefore-9780199340378-e-21 (pristupljeno, 31.3.2021.).
45. Potter, David, „Hermes Trismegistus“, *Oxford Classical Dictionary*, online, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.3039 (pristupljeno 1. 12. 2020.).
46. Rajchman, John, „Gilles Deleuze: Čista imanencija: Eseji o životu – predgovor Johna Rajchmana“, *Fenomeni*, https://fenomeni.me/gilles-deleuze-cista-imanencija-eseji-o-zivotu-predgovor-johna-rajchmana/ (pristupljeno, 5.3. 2021.).

47. Reiter, Russel i Vaughan, Mary K., „Pineal Gland“, u S. M. McCann (ur.), *Endocrinology. People and Ideas*, New York, Springer, 1988., 215-238. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-7436-4_9 (pristupljeno, 3. 1. 2021.).
48. „Rudolf Steiner“, *Encyclopedia Britannica*, 26 Mar. 2021, https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Steiner (pristupljeno 9.2. 2022.).
49. Rus, Zdenko, „Živjeti spiralno : U sjećanje na Borisa Demura (1951. – 2014.)“, Vijenac, br. 530, 26. lipnja, 2014., https://www.matica.hr/vijenac/530/zivjeti-spiralno-23412/ (pristupljeno, 11. 8. 2021.).
50. „Satori“, u *Encyclopedia Britannica*, 2017., https://www.britannica.com/topic/Satori (pristupljeno 11.4.2021.).
51. „Spritualan“, u *Hrvatski jezični portal*, http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search (pristupljeno 10. 01. 2020.).
52. Stimilli, Davide, „Aby Warburg's *Impresa*“, *Images Re-vues [En ligne]*, Hors-série 4, 2013., 1–26.„ https://journals.openedition.org/imagesrevues/2883 (pristupljeno 18. 1. 2021.).
53. „Swastika“, *Encyclopaedia Britannica*, https://www.britannica.com/topic/swastika (pristupljeno 14. 12. 2020.).
54. „Tu smo 3“, Međunarodna izložba vizualnih umjetnosti, Pula, 11.09. – 23.09.2012., http://www.msu-istre.hr/program/ (pristupljeno, 8. 12. 2020.).
55. *The real fake* [website], online izložba i projekt, 2016., http://www.real-fake.org/information.html (pristupljeno 2. 1. 2021.).
56. *The Warburg Institute*, [website], 2018., https://warburg.sas.ac.uk/ (pristupljeno 17. 01. 2020.).
57. Žerovc, Beti., „The OHO files, Updated“, *Art margins online*, http://www.artmargins.com/index.php/oho-homepage (pristupljeno 15.07.2018).
58. „Walter Benjamin“, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2011., *https://plato.stanford.edu/entries/benjamin/* (pristupljeno 13. 12. 2020.).
59. „391“, *Monoskop.org*, https://monoskop.org/391 (pristupljeno 7.3. 2021.).
60. „Yinyang / Eastern philosophy“, Uredništvo Enciklopedije Britanice, *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/topic/yinyang (pristupljeno 4. 9. 2021.).

Online opća periodika:

1. Bunjevac, Lana, „Boris Demur: 'Uz Kleina radim i na povezivanju s Maljevičem i Julijem Kniferom'“, *Jutarnji list*, online izdanje. objavljeno 24. rujan 2012., https://www.jutarnji.hr/kultura/art/uz-kleina-radim-i-na-povezivanju-s-maljevicem-i-julijem-kniferom-1561194 (pristupljeno, 14. 03. 2020.).
2. Kiš Terbovc, Patricia, „Mirko Zrinšćak: Ja u izolaciji živim od svoje tridesete, otkad sam se odlučio ozbiljno baviti umjetnošću“, razgovor s Mirkom Zrinšćakom, *Jutarnji list*, on-line izdanje objavljeno 30. 11. 2020., https://www.jutarnji.hr/kultura/art/ja-u-izolaciji-zivim-od-svoje-tridesete-otkad-sam-se-odlucio-ozbiljno-baviti-umjetnoscu-15034013 (pristupljeno 8. 12. 2020.).
3. Peritz, Romina, "Umjetnički paviljon kao atelje: Boris Demur 'Svoje divovske spirale sada ću slikati metlama!'“, razgovor s Borisom Demurom, *Jutarnji list*, 28. studeni 2013., https://www.jutarnji.hr/kultura/boris-demur-svoje-divovske-spirale-sada-cu-slikati-metlama-923585 (pristupljeno, 11. 4. 2021.).
4. Valerjev Ogurlić, Nela, „Mirko Zrinšćak: Moj se posao ne razlikuje od mog života“, razgovor Mirkom Zrinšćakom, *Novi list*, on-line izdanje objavljeno 23. travnja 2012., https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/izlozbe/mirko-zrinscak-moj-se-posao-ne-razlikuje-od-mog-zivota/?meta_refresh=true (pristupljeno 2.12.2020.).
5. „Fotografija kao svjedok 'spiralne seanse'“, *Glasnik-SSN, Informativno glasilo Samobora i Svete Nedjelje*, 24. 09. 2012., potpisano incijalima K. S., http://www.samoborskiglasnik.net/kult.asp?datum=20120924&tempg=2012 (pristupljeno 14. 3. 2020.).

Enciklopedije, leksikoni, pojmovnici, rječnici:

1. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (ur.), *Rječnik simbola : mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1983.
    a. „Os“, u J. Chevalier, A Gheerbrant (ur.), *Rječnik simbola : mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, 464.-465.

b. „Svastika“, u J. Chevalier, A Gheerbrant (ur.), *Rječnik simbola : mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, 661.

2. „Egg“ u H. B., Werness, *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art,* New York, London, The Continuum International Publishing Group Inc., 2006., 157.
3. Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.
    a. „Alkemija“, *Rječnik stranih riječi*, 49.
    b. „Aureola“, *Rječnik stranih riječi*, 120.
    c. „Spiritualan“, *Rječnik stranih riječi*, 1257.
    d. „Teofanija“, *Rječnik stranih riječi*, 1340.
4. „Hermetizam, alkemija, magija i šamanizam u modernizmu i postmodernizmu“, u M. Šuvaković, *Postmoderna,* Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 1995., 48– 50.
5. Pasi, Marco, „Okultizam“, u Kucku von Stuckrad (ur.), *The Brill Dictionary of Religion*, Leiden, Brill, 2007., *1364–1368.*
6. Schechner, Richard, „Ritual and Performance“, u Tim Ingold (ur.), *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*, New York, Routledge, 1994., 613–647.
7. „Spiritualan“, u *Filozofski rječnik*, treće dopunjeno izdanje, Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1989., 311.
8. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, 2005.
    a. „Fluksus“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 227.
    b. „Hodanje kao umjetnost“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 265.
    c. „Konceptualna umetnost“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 376.
    d. „Kozmološki sistem“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 321.
    e. „Metaspiritualna umjetnost“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. 370.
    f. „Mistički konceptualizam“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. 376.
    g. „Nova britanska skulptura“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 416–417.
    h. „Tehnospiritualnost“, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 610.
    i. „Transcendentno“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 636.
9. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011.
    a. „Alegorija“, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 56.−57.

b. „Arhetip“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 91.
c. „Holizam“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 313.
d. „Konceptualna umjetnost“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 374.
e. „Metaspiritualna umjetnost“, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 436.
f. „Transavangarda“, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 727.
g. „Transcendentno u umjetnosti“, *Pojmovnik teorije umjetnosti*, 729.
h. „Transformacija“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 730.

10. „Teofanija“, u Filipović, Vladimir, (ur.), *Filozofijski rječnik*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1965., 399.
11. Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre; R van den Broek; Jean-Pierre Brach (ur.), *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, Leiden, Boston, Brill, 2005.
    a. Broek, Roelof van den, „Gnosticism I: Gnostic Religion“, 413–417.
    b. Broek, Roelof van den, „Hermetism“, 559–570.
    c. Rousse-Lacordaire, Jérôme „Mysticism“, 818−819.
    d. Santucci, James A., „Theosophical Society“, 1114–1123.
    e. Hanegraaff, Wouter J., „Ocult/Occultism“, 884–889.

Dokumentarni film:

Bilješka s trake nastala za snimanja dokumentarnog filma *Samotnjak s Učke − Mirko Zrinšćak* u produkciji HTV − Zagreb 1992., Režija Bogdan Žižić, Tekst Igor Zidić, Kamera: Željko Guberović, trajanje 28'.

Arhivska građa:

1. Muzej moderne i suvremene umjetnosti:
    1.a. zbirka slikarstva
    1.b. zbirka kiparstva
    1.c. zbirka medija, videa i filma,
    1.e. biblioteka muzeja – knjižnična kataloška građa

SAŽETAK

Doktorska disertacija na temu metaspiritualne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti druge polovine 20. stoljeća zasnovana je na teorijskom istraživanju metaspiritualne umjetnosti, te na primjeni provedenog istraživanja u studijama slučajeva hrvatskih umjetnika Borisa Demura i Mirka Zrinšćaka. Navedeni metodološki postupak ujedno omogućuje razumijevanje rekontekstualizacije spiritualnog u umjetnosti postavangarde i postmodernizma, s naglaskom na hrvatsku umjetničku produkciju druge polovine 20. stoljeća. Provedeno istraživanje pokazuje da u hrvatskoj umjetnosti postoje umjetničke pojave koje se u literaturi dovode u kontekst metaspiritualnog, premda se u neujednačeno tumače. Studija konkretnih slučajeva pokazuje da se kiparski opus Mirka Zrinšćaka u cjelini može svrstati u metaspiritualnu umjetnost, dok se metaspiritualnost u radu Borisa Demura očituje u kasnijem ciklusu spiralne umjetnosti (od 1982./83.). Tijek istraživanja i odabir znanstvene metodologije proizašao je iz provjere hipoteza disertacije, od temeljne pretpostavke koja je podrazumijevala postojanja značajnog broja umjetničkih pojava koje se mogu povezati s metaspiritualnim praksama, ali se s obzirom na nedovoljnu istraženost teme nesustavno i neujednačeno tumače. Izvedena su opsežna temeljna istraživanja teorijske platforme metaspiritualne umjetnosti, uz izvore dosadašnjih istraživanja teme u svjetskoj i hrvatskoj povijesti i teoriji umjetnosti, uključivši saznanja iz drugih znanstvenih polja. Dvodijelna struktura disertacije proizašla je iz odabira znanstvene metodologije i postupaka provjere polazišnih hipoteza, a ukupno obuhvaća pet poglavlja. U prvom dijelu disertacije, nakon uvodnog poglavlja i navođenja razloga, svrhe, ciljeva i hipoteza znanstvenog istraživanja, te definiranja temeljnih pojmova, pregledno su iznesena saznanja o dosadašnjim istraživanjima teme u svjetskoj i hrvatskoj literaturi. Pokazuje se da je na prostoru bivše Jugoslavije, od 1970-ih pa tijekom 1980-ih, postojala izrazita teorijska aktivnost na temu metaspiritualne umjetnosti. Slovenski teoretičar Tomaž Brejc u literaturu je uveo termin transcendentalni konceptualizam, vežući ga uz specifično djelovanje slovenske grupe OHO u periodu 1970. – 1971. Neformalna teorijska i istraživačka grupa Zajednica za istraživanje prostora (1982. – 1989.) u brojevima 3. i 4. časopisa *Mentalni prostor* (1986. i 1987.) iznosi prijedloge pristupa u teorijskom izvođenju metaspiritualnosti. U Hrvatskoj, početkom1980-ih, povjesničar umjetnosti Marijan Susovski u prostoru Studio Galerije suvremenih umjetnosti pripremio je dvije izložbe umjetnika Vladimira Dodiga Trokuta (1980.

i 1982.), upućujući u tekstu kataloga na metaspiritualno određenje Dodigovih djela. Od posebnog značaja za postuliranje teme disertacije je teorijski rad Miška Šuvakovića, s obzirom na postojanje determinacije spiritualnog, diferencijacije spiritualnog/metaspiritualnog i klasifikacije metaspiritualne umjetnosti. Naročito Šuvakovićev model tumačenja aspekata spiritualnosti, apostrofiran sintagmom „Prelaženje formalizma“, i objavljen u časopisu *Mentalni prostor 3* (1986.), te članak „Metaspiritualnost“ iz 1989. Od iznimnog značaja za definiranje temeljnih pojmova disertacije je *Pojmovnik teorije umjetnosti*, odnosno *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, te *Postmoderna*, istog autora. U trećem poglavlju disertacije istražena je recepcija apstraktne umjetnosti u hrvatskoj umjetnosti, počevši od 1950-ih, pa do kraja stoljeća. Među hrvatskim umjetnicima koji su najdosljednije afirmirali metaspiritualnu praksu prepoznati su Dodig Trokut i Željko Kipke. Najopsežnije poglavlje disertacije bavi se teorijskim postuliranjem metaspiritualne umjetnosti, pri čemu su istražene teorije modernizma, te posebice postmodernizma koje temu znanstveno postuliraju u drugu polovinu 20-stoljeća. Iz teorijske platforme u disertaciji se izvodi teorijsko interpretativni okvir radi njegove primjene na studije slučajeva, u drugom dijelu disertacije. Drugi dio disertacije obuhvaća teorijsko izvođenje metaspiritualne umjetnosti na studijama konkretnih slučajeva, Borisa Demura i Mirka Zrinšćaka. Zasnovano je na provjeri hipoteze da se cjelokupni kiparski opus Zrišćaka i spiralni ciklus Demura mogu svrstati u korpus metaspiritualne umjetničke prakse, a navedeni umjetnici značajke ove umjetnosti artikulirali kroz estetiku nevidljivog, interpretaciju arhetipskog, kontekstualizaciju kozmičkog i ritualni pristup u izvedbi djela. Uporište u potvrđivanju teza pružila je kritička recepcija. U oba primjera, u disertaciji se metaspiritualno izvodi iz ritualno-kontemplativne izvedbe djela, uz primjenu pojmova metaauratska umjetnosti i neoritualna funkcija djela. Riječ je o novotvorbama koje su proizašle iz termina o „auri“ i „ritualnoj funkciji umjetnosti“ njemačkog filozofa Waltera Benjamina. Repetitivnoj izvedbi u obradi umjetnine i tretmanu materijala kod Zrinšćaka, te repeticiji istog motiva u spiralnom ciklusu Demura, pripisali smo obilježje neoritualne umjetničke prakse kojom se težište s rada na materijalu (Zrinšćak) ili motiva (Demur) izmješta na razinu postizanja auratskog efekta.

Ključne riječi: metaspiritualna umjetnosti, neoritualna umjetnost, metaauratska umjetnost, Boris Demur, Mirko Zrinšćak

SUMMARY

The dissertation on metaspiritual art in Croatian art of the second half of the 20th century is based on theoretical research on metaspiritual art and on research conducted on case studies of Croatian artists Boris Demur and Mirko Zrinšćak. Such a methodological approach allows at the same time an understanding of the recontextualization of the spiritual in the art of the post-avant-garde and post-modernism, focusing on Croatian art production in the second half of the 20th century. The research conducted shows that in Croatian art were artistic phenomena related to the (meta-)spiritual in literature, although they are not uniformly interpreted. Specific case studies show that the sculptural works of Mirko Zrinšćak can be classified overall as metaspiritual art, while metaspirituality manifests itself in the works of Boris Demur in the later period of Spiral Art (from 1982/1983). The research process and scientific methodology were based on hypothesis testing, starting from the fundamental assumption that there are a considerable number of artistic phenomena that can be associated with metaspiritual practices, but which are interpreted in an unsystematic and inconsistent way due to the lack of research on the subject. Extensive basic research was conducted on the theoretical platform of metaspiritual art, using existing research on the subject in global and Croatian art history and theory, as well as findings from other scientific fields. The division of the dissertation into two parts results from the choice of scientific methodology and the procedure for testing the initial hypotheses and comprises a total of five chapters. The first part of the dissertation, after the introduction and elaboration of the reasons, purpose, objectives and hypotheses of the scientific research, as well as the definition of the basic terms, contains an overview of the current scientific research on this topic in the world and Croatian literature. It can be seen that, on the territory of the former Yugoslavia, since the 1970s and in the 1980s, there was extensive theoretical activity related to the articulation of metaspiritual art. The Slovenian theorist Tomaž Brejc coined the term transcendental conceptualism and associated it with the specific activities of the Slovenian group OHO in the period 1970-1971. The informal and research group Zajednica za istraživanje prostora (1982-1989) provides in issues 3 and 4 of the journal *Mentalni prostor* (1986 and 1987) its proposals for the approach to the theoretical representation of metaspirituality. In Croatia, in the early 1980s, art historian Marijan Susovski prepared two exhibitions of the artist Vladimir Dodig Trokut (1980 and 1982) in the studio of

the Gallery of Contemporary Art and referred in the catalog to the metaspiritual in Dodig's art. Of particular importance for the formulation of the subject of this dissertation is the theoretical work of Miško Šuvaković, considering the determination of the spiritual, the distinction between spiritual and metaspiritual art, and the classification of metaspiritual art. In particular, Šuvaković's model of interpreting spiritual aspects, called "Crossing Formalism," published in *Mentalni prostor 3* (1986), and his 1989 article "Metaspirituality." *Pojmovnik teorije umjetnosti*, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, and *Postmoderna* by the same author are of extraordinary importance for the definition of the basic concepts of this dissertation. The third chapter of the dissertation deals with the reception of abstract art in Croatian art, beginning in the 1950s until the end of the century. Among the Croatian artists who most consistently affirmed metaspiritual practice were Dodig Trokut and Željko Kipke. The most extensive chapter of the dissertation deals with the theoretical formulation of metaspiritual art, exploring theories of modernism and especially postmodernism, that postulate the subject in the second half of the twentieth century. The theoretical and interpretive framework is derived from the theoretical platform of the dissertation and applied to case studies in the second part of the dissertation. The second part of the dissertation includes theoretical studies of metaspiritual art on concrete case studies of Boris Demur and Mirko Zrinšćak. All of Zrinšćak's sculptural work and Demur's spiral works can be classified as metaspiritual art practices, and these artists have articulated the characteristics of this art through the esthetics of the invisible, the interpretation of the archetypal, the visualization of the cosmic, and the ritual approach to performance. The basis for the confirmation of this thesis was the critical reception. In both cases, the metaspiritual in this dissertation is derived from ritual and contemplative art performance, using the terms meta-auratic art and neoritual function. These are neologisms derived from the terms “aura” and “ritual art function” by the German philosopher Walter Benjamin. The repetitive performance in the treatment of the artwork and material in Zrinšćak's work and the repetition of the same motif in Demur's spiral works have been attributed the characteristics of a neoritual art practice, in which the emphasis on the work on the material (Zrinšćak) or on the motif (Demur) is shifted to the level of achieving an auratic effect.

Key words: Metaspiritual art, neoritual art, meta-auratic art, Boris Demur, Mirko Zrinšćak

PRILOG 1 – POJMOVNIK

Antropozofija − (od grč. *antropo* i *sophia*, ljudska mudrost) prema pojmu koji datira u 16. i 17. stoljeće koji se upotrebljavao za značenje „ljudske mudrosti“, austrijski filozof, odgajatelj, pisac Rudolp Steiner (1861. − 1951.) je početkom 20. stoljeća formirao sistem okultnog učenja koje je nazvao antropozofija ili spiritualna znanost (*Geistewissenschaft*). Steiner je antropozofiju definirao kao „put znanja“ kojom se postiže duhovni rast čovjeka. Svoje filozofsko-religijsko učenje temeljio je na pretpostavci intelektualne sposobnosti komunikacije s duhovnim u svijetu. Odabir nazivlja učenja temeljio se kontrastiranja s učenjem teozofije, s obzirom da je Steiner prethodno bio dominantna figura teozofskog pokreta, ali početkom 20. stoljeća radi neslaganja oko koncepcije učenja istupa iz pokreta i osnova vlastiti duhovni i kozmološki sustav učenja za koji je smatrao da je na intelektualnoj razini dostupan iskustvu čovjeka, uz prethodno poticanje razvoja viših kognitivnih sposobnosti. Antropozofija je sinkretističko učenje koje uključuje znanja iz oblasti gnosticizma, učenja teozofskog pokreta (poput karme i reinkarnacije, kozmičke evolucije) uz Steinerova originalne ideje, na čije je formiranje naročito utjecao njemački književnik i mislilac Wolfgang von Goethe (1749. – 1832.) i epistemiološki pristup objektivnog idealizma. Steiner je opisao tri razvojna stupnja koje učenik mora proći u dosezanju duhovnog rasta; pripremnu fazu, prosvjetljenje i inicijaciju. Ova tri stupnja odgovaraju imaginativnoj, inspirativnoj i intuitivnoj spoznaji. Pripremna faza odnosi se na pročišćenje karaktera i razvoj moralnih kvaliteta i učenje osnovnih praktičnih vještina. Inicijacijska razina odnosila se na iskustva osobnog preporoda. Steiner je smatrao kako se evolucija ljudske svijesti sadrži sedam stupnjeva koji odgovaraju fazama razvoja kozmičke svijesti. Iz njegovog rada proizašao je pokret Waldorfske škole, brojni terapijski pristupi, znanstveno-matematički istraživački centri, škole drame, govora, slikarstva i kiparstva.

Lit.: „Rudolf Steiner“, u *Encyclopedia Britannica*, 26 Mar. 2021, https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Steiner (pristupljeno 9.2. 2022.).; Galbreath, Robert, „A Glossary of spiritual and realted terms“, u M. Tuchman, J. Freeman (ur.), *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, New York, Abbeville Press, 1986., 367-393.

Aura − (prema grč. *αὔρα*, dah, zrak, vjetar) pojam se primjenjuje u medicini za senzorno i psihičko stanje koje prethodi epileptičkom napadaju, a u širokoj je upotrebi u literaturi iz područja misticizma, naročito antropozofije i teozofije. U mističnoj literaturi pojam aure

označava nadosjetilnu pojavu koja se analogno pojavama u fizičkom svijetu opisuje kao svjetlosni ili koloristički eterični o omotač oko ljudskog tijela koji emanira i proizlazi iz vitalne energije čovjeka. U tradiciji zapadne umjetnosti iz razloga označavanja svjetlosnog zračenja oko tijela može se povezati s prikazima svetokruga oko glave ili aureole, ili kao tjelesni omotač sa srednjevjekovnih prikaza bademastog oblika koji uobličava likove Krista i Bogorodice, odnosno mandorle ili „aureole posebnog tipa“ u zapadnoj ikonografiji. Mandorla se ponegdje u literaturi naziva kršćanska aura. Pojam aure u teoriji umjetnosti je inaugurirao njemački filozof i teoretičar umjetnosti Walter Benjamin kako bi istaknuo svojstva originalnog (izvornog) umjetničkog djela u odnosu na njegove reprodukcije, sve u posljedičnom ozračju tehnološke reproduktivnosti tijekom 20. stoljeća i promijenjenog estetskog iskustva u kulturi umnažanja. Pojam „aure djela“ definira njegovo utemeljenje u „ovdje i sada“ ritualne funkcije stvaranja umjetnosti, potvrđujući autentičnost umjetničkog djela.

Lit.: „Aura“, *Enciklopedija.hr*, https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4641, (pristupljeno 16. 12. 2020.).; „Aura“, *Merriam-Webster*, https://www.merriam-webster.com/dictionary/aura, (pristupljeno 16. 12. 2020.).; „Aureola“, u B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 120.; W. Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“, 1936., *Život umjetnosti*, br. 6., 1968.

Alkemija – naziv za srednjevjekovnu (sve do 17. stoljeća) praksu izvođenja istraživačkih pokusa koji su imali za cilj pretvaranje običnih metala u zlato i srebro, pomoću takozvanog „kamena mudraca“, koji ne postoji u prirodi, i pronalaženja univerzalnog eliksira protiv bolesti. U alkemijskim istraživanjima otkriven je čitav niz kemijskih elemenata i spojeva pa se alkemija smatra pretečom kemije. Treba napomenuti kako se u novijim znanstvenim studijama, nastalim u posljednjih tridesetak godina, uočava izmijenjen pristup prema alkemiji, pa se ona više ne smatra pseudoznanošću, već se danas istražuje u području povijesti prirodnih znanosti. Utoliko je odbačeno ranije stajalište o njezinoj povezanosti s religijskim, napose mističnim učenjima. Na oblikovanje takove recepcije, smatra se, naročito je utjecala interpretacija alkemije u devetnaestom stoljeću, posebice tada raširena teza o prakticiranju alkemije u cilju postizanja duhovnih pročišćenja. Ta je interpretacija osnažena analizama u spisima psihoanalitičara Carla Gustava Junga, koji je alkemiju povezao s procesima transformacije psihološkog sadržaja. Alkemija kao religijska duhovna praksa razmatrana je u djelima rumunjskog povjesničara kulture Mircee Eliadea. U kontekstu tradicije zapadnog ezoterizma razmatrana je u djelima

Antoinea Faivrea, a kao hermeneutička praksa u teoriji Umberta Eca. Novije studije, naročito u studijama američkog povjesničara znanosti Williama R. Newmana, ukazuju na važnost operativne razine i znanja iz oblasti alkemije na razvoj kemije, ali i predmoderne medicine. Alkemija se danas istražuje i društveno-povijesnom kontekstu.

Lit.: „Alkemija“ u B. Klaić, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984., 49.; Newman, William R., *Atoms and Alchemy: Chymistry and the Experimental Origins of the Scientific Revolution*, Chicago, Chicago University Press, 2006.; Călian, George–Florin, „Alkimia Operativa and Alkimia Speculativa / Some Modern Controversies on the Historiography of Alchemy“, u K. Szende, J. A. Rasson (ur.), *Annual of Medieval Studies at CEU*, vol. 16., 2010., 166–191.; Tarrant, Neil James; Campbell, Andrew; Gianfrancesco, Lorenza, „Introduction: Alchemy and the Mendicant Orders of Late Medieval and Early Modern Europe“, *Ambix*, vol. 65., br. 3, 2018., 1–9.; Rabin, J., Sheila, *Scientific Revolution: Renaissance and reformation, Oxford Bibliographies Online Research Guide*, Oxford, Oxford University Press, 2010., 20.

Gesamtkunstwerk – (njem.), ideju o sveukupnosti umjetničkog djela u teoriju je uveo njemački kompozitor Richard Wagner, reafirmirajući ideju o povezivanju svih umjetnosti, poezije, glazbe, plesa, izvedbene i vizualne umjetnosti, radi „pojačavanja senzorne svijesti“ (teorijski spisi *Umjetničko djelo budućnosti / Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849.). Ideju sinteze svih umjetnosti Wagner je razvio u cilju povećanja pozornosti kod publike, oslobađanje misli od svakodnevice te rasterećenje od utjecaja tehnološkog napretka i drugih pritisaka tadašnjeg vremena smatrao je preduvjetom za potpunije „uranjanje“ u djelo. Wagnerov koncept *gesamtkunstwerka* u teoriji umjetnosti je reafirmirao švicarski povjesničar umjetnosti Harald Szeemann. Szeemanov koncept izložbe *Sklonost ka sveukupnom umjetničkom djelu: Europske utopije počevši od 1800,* prikazane u prostoru *Kunsthaus Zürich,* 1983. godine, uključio je razmatranje pojave utjecaja mističnih i simboličkih sustava na zapadnu umjetnost. Ukazao je da se individualna umjetnička opredjeljenja prema spiritualnom mogu nazrijeti u ideji ostvarivanja „sveukupnosti umjetničkog djela“. Izložbom se odstupilo od linearnog, evolucijskog poimanja umjetnosti u povijesti umjetnosti. Ideja cjelovitosti umjetničkog djela reafirmirana je uključivanjem kinematografskih, plesnih, performativnih i audio umjetničkih ostvarenja, zajedno s djelima vizualne umjetnosti, povezanih idejom vizije u mogućnost socijalne promjene posredstvom umjetnosti. Obuhvaćena su djela brojnih značajnih umjetnika 20. stoljeća; instalacija Josepha Beuysa, glazbena partitura Johna Cagea, slika Vasilija Kandinskog, ali i makete i arhitektonski modeli, poput modela *Goetheanum* (1910. – 1913.)

Rudolfa Steinera, modela *Idealne palače* (1879. – 1912.) koju je francuski poštar Ferdinand Cheval gradio prema snu i vlastitim rukama tijekom 30 godina, rekonstrukciju *Merzabau* ambijenta (1920. – 1936) Kurta Schwittersa, i *Hram talijanskih pobjeda (Vittoriale degli Italiani)* Gabrielea D'Annunzia. Ideja o cjelovitosti umjetničkog djela prepoznata je u teoriji, počevši od Benjaminove „metafizičke forme", Batailleove intencije za obuhvaćanjem cjelovitosti, Szeemannovog koncepta sveobuhvatnosti umjetničkog djela, pa do Šuvakovićeve teorije „preko ruba formalizma", kao mogući pokazatelj veze između formalističkih istraživanja u umjetnosti dvadesetog stoljeća i „simboličkih vrijednosnih sistema", bliskih sistemima mističnih sustava učenja.

Lit.: Szeemann, Harald, *Museum of Obsessions*, (katalog izložbe, 13. 10. 2018. – 20. 1. 2019.), Kunsthalle Düsseldorf, 2018., 18.; Bezzola, Tobia, Kurzmeyer, Roman (ur.), (ur.), *Harald Szeemann with by through because towards despite / catalogue of all Exhibitions 1957-2005*., Zurich, Wien, New York, Edition Voldemeer, Springer, 2007. Benjamin, Walter, „Epistemo-Critical Prologue", *The Origin of German Tragic Drama,* 1928., London /New York, Verso, 1998., 48.; Bataille, Bataille, „On Nietzsche: The Will to Chance", u F. Botting, S. Wilson (ur.), *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1997., 340.; Szeemann, Harald, „Tendency toward the gesamtkunstwerk", *u* D. Chon et. al. (ur.), *Harald Szeemann, selected writings*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2018., 134.

Gnosticizam je pojam koji je (prema grč. *gnōsis*, „znanje") skovao engleski teolog i filozof te jedan od osnivača platonističke škole iz Cambridgea, Henry More (1614-1687) radi označavanja antičke vjerske struje koju je u pejorativnom smislu označio kao herezu. Time se termin uglavnom veže uz gnostičke mitološke sustave koji su se razvijali u 2. stoljeću, pa nadalje, i razlikuje se od termina „gnoza" koji upućuje na znanje o božanskim tajnama koji je u antičko doba bio rezerviran za elite. S obzirom na neujednačena tumačenja podrijetla antičkog gnostičkog pokreta, znanstveni konsenzus oko definiranja pojmova „gnoze" i „gnosticizma" nije uspostavljen, već se oni u literaturi različito koriste. Pokušaj usustavljanja terminologije desio se na prvom velikom kolokviju o gnosticizmu, održanom u Messini 1966. godine s ciljem definiranja navedenih pojmova. Među odlučujućim kriterijima za svrstavanje ideje ili teksta među gnostičke je postojanje koncepta znanja kojim se gnoza prihvaća kao sredstvom spasenja, odnosno postojanje ideje o povratku čovjeka svom božanskom podrijetlu. Naime, polazna točka svih gnostičkih teologija je ideja Božje apsolutne transcendencije, postojanja božanskog svijeta u kojem ljudsko sebstvo izvorno pripada. Kroz tragični tijek događaja, čovjek je postao odvojen

od svog božanskog podrijetla te ga je zaboravio. Povratak je moguć samo kroz gnozu kojom se postiže otkrivenje. Središnja gnostička ideja je otkrivenje, tajna gnoze koja prosvjetljuje i oslobađa čovjekova. Time su izrazi „gnoza" i „gnostički" primjenjivi na sve ideje i struje, od antike do današnjih dana, koji naglašavaju ezoterijsko i spoznajno znanje, dok se „gnosticizam" veže isključivo uz antičke gnostičke sisteme. Gnostička religija nastala je kombinacijom učenja koji su izvedeni iz židovskog misticizma, grčke filozofije i kršćanske teologije. Većina autentičnih gnostičkih spisa sačuvani su na koptskom jeziku, a izvorno su prevedeni s grčkog. Najveći korpus gnostičkih tekstova čini kolekcija knjižnice Nag Hammadi, a do otkrića Gnostičkih evanđelja samo su neki od izvornih gnostičkih tekstova bili poznati. Naime, u prosincu 1945. godine, egipatski seljaci su u pećini u blizini mjesta Nag Hammadi, u Gornjem Egiptu pronašli posudu s koptskim rukopisima. Pronađeno je 12 kodeksa i osam listova Kodeksa VI, a danas se nalaze u Koptskom muzeju u Kairu. Trinaest kodeksa Nag Hammadi sadrže najmanje 52 teksta i 46 različitih djela, od kojih 40 nisu bili poznati.

Lit: Broek, Roelof van den, „Gnosticism I: Gnostic Religion", u Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre; R van den Broek; Jean-Pierre Brach, *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, Leiden, Boston, Brill, 2005., 413-417.; Markschies, Christoph, *Gnoza i kršćanstvo*, prev. Alen Kristić, Rijeka, Ex libris, 2013.

Hermetizam − religijski svjetonazor koji se veže uz korpus hermetičkih tekstova objedinjenih pod nazivom *Hermetica*, a ključna značajka hermetizma je ideja o neraskidivom međusobnom odnosu između Boga, kozmosa i čovjeka, odnosno postojanje univerzalnog jedinstva u kozmosu. Cilj je štovanje vrhovnog Boga kao izvora postojanja, te sjedinjenje s Bogom kao izvorom života. Najpoznatiji korpus tekstova hermetizma je korpus filozofskih tekstova *Corpus Hermeticum,* zbirka od 17 filozofskih tekstova, pisanih na grčkom jeziku, a pripisani su Hermesu Trismegistosu. Nastali su tijekom drugog stoljeća, u helenističkog doba kada se prožimaju utjecaji antičke grčke filozofije i orijentalnih učenja. Tekstovi su astrološkog, vjersko-mističnog i obrednoga značaja, orijentalnog i grčkoga (neoplatonističkog i stoičkoga) podrijetla. Hermes Trismegistos (grč. *Ἑρμῆς ὁ Τρισμέγιστος*) je sinkretičko božanstvo; spoj helenističkog Hermesa *i* egipatskog boga Mjeseca Thotha. Trismegistos u imenu potječe od egipatskog superlativa, dobivenog ponavljanjem tri puta „veliki" (Hermes se na Kamenu iz Rosette, današnji Rašid, navodi kao „Veliki, Veliki, Veliki"). U prvom stoljeću je *Hermesu Trismegistosu* pripisano 42 knjige „hermetičkih spisa" koje su smatrane ostatcima egipatske

religije i mudrosti, uključujući filozofske, mistične, astrološke, kozmološke, zemljopisne, medicinske i pedagoške tekstove, orijentalnog i grčkog, odnosno neoplatonističkog i stoičkog podrijetla. Hermetizam nije koherentan doktrinaran sustav, hermetički spisi ukazuju na različitosti u pristupima tumačenjima, a podjele na božanski i materijalni svijet posuđene su iz grčke filozofije i židovstva. Sličnosti između gnosticizma i hermetizma proizlaze iz činjenice da su oboje nastali i razvili se u isto vrijeme na prostoru orijentalnog dijela Mediterana, uključujući Egipat i posebno Aleksandriju, i to u istoj duhovnoj klimi. I gnostici i hermetisti pridržavali su se raširenog filozofskog koncepta Boga kao potpuno transcendentnog Bića, koji se ne može opisati u terminima kršćanske teologije. Hermetički spisi ostavili su snažan trag na srednjovjekovnu kršćansku i arapsku filozofiju i teologiju. Humanist, prevoditelj grčkog, svećenik, liječnik, filozof, astrolog Marcilio Ficino preveo je (1471.) s grčkog na latinski jezik zbirku Corpus *Hermeticum* i time doprinijelo širenju humanističkoga neoplatonizma.

Lit.; „Hermes Trismegistos“, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje,* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020., http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=25159, (pristupljeno 1. 12. 2020.).; Potter, David, „Hermes Trismegistus“, *Oxford Classical Dictionary*, online, , https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.3039, (pristupljeno 1. 12. 2020.).; „Hermetica“, *Embassy of the Free Mind*, https://embassyofthefreemind.com/en/library/collecting-areas/hermetica-en, (pristupljeno 2.12.2020.).; Eco, Umberto, „Interpretation and history“, 32.; Broek, Roelof van den, „Hermetism“, *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, 559 – 570.

Holizam − (prema grč. *holos*, cjelina) kao istraživački i pristup u medicini dominirao je zapadnom tradicijom od prapovijesti pa sve do pojave industrijskog razvoja i s njim povezanog mehanicistički determiniranog fragmentarnog mišljenja. Naročito se nakon 1. svjetskog rata razvija svijest o potrebi prevladavanja mehanicističkog redukcionizma u korist pristupa sinteze i međudjelovanja, čemu je pridonijela teorija relativiteta i kvantna teorija. Holistički pristup zastupali su geštalt teoretičari. U političkom smislu pojam je jednako zastupan i s lijevog, liberalnog i radikalno desnog krila. Naročito je inkriminiran u nacističkoj Njemačkoj koja je zagovarala kult cjelovitosti u poveznici s kultom tehnologije. Tijekom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća pojam se posredstvom društvenog pokreta *New age* reafirmira u popularnoj literaturi, a danas pojam još uvijek u znanosti ima konotacije reakcionarnog. Pojam holizam u umjetnosti odnosi se na stajalište u kojem pojave u prirodi, kulturi, umjetnosti i teoriji umjetnosti imaju značenje kontekstualne ili konceptualne cjeline djela. Umjetničko djelo u

holističkom smislu ne tumači iz parcijalnih elemenata, već interpretacija umjetničkog djela proizlazi iz funkcije elemenata u cjelini djela.

Lit.: Blakemore, Colin; Jennett, Shelia, „Holism“, u *The Oxford Companion to the Body. Encyclopedia.com*., https://www.encyclopedia.com (pristupljeno 3. 3. 2021.).; „Holizam“, u M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011., 313.

Kabala − prema hebrejskoj riječi *cabala* (tradicija, primljeno znanje), kabala označava tradicionalno židovsko mistično učenje. Razvila se spajanjem učenja helenističkih korijena s znanjima iz knjige *Sefer ha-Zohar* iz 13. stoljeća. Uglavnom napisanom na aramejskom, Zohar označava temelj ezoteričnog židovskog misticizma ili kabale. Iako se kabala poučavala još u 1. stoljeću, Zohar je tijekom 14. i u narednim stoljećima označio novi poticaj kabalističkog učenja. Mnogi kabalisti pridavali su knjizi svetost koja se inače pripisuje samo Tori i Talmudu. Kao i gnosticizam i neoplatonizam, kabala je je usmjerena na tumačenje prirode realnosti, podrijetla zla, i načina postizanja znanja o Bogu. Učenje se temelji na znanje o Sefirotima, deset kvaliteta ili emanacija božanske snage koji su koncentrirani u strukturu kabalističkog Stabla života. Povezani su sa dvadeset i dvije staze koje korespondiraju s jednakim brojem slova. Kroz molitvu i meditaciju na Sefirote odvija se individualni razvoj i integracija sa snagama koje se pridaju Sefirotima. Osim filozofsko-religijskog aspekta, kabala obuhvaća i praktičnu razinu. U 15. i 16. stoljeću kabalu su počeli prihvaćati i izvan židovstva, pa je time utjecala na širenje popularnosti magijskog učenja koje je uključivalo znanje iz područja hermetizma, neolatonizma, gnosticizma, alkemije i astrologije.

Lit.: Galbreath, Robert, „A Glossary of spiritual and realted terms“, 367-393.

Konfucijanizam − sustav filozofskih, moralnih, duhovnih, političkih i životnih načela, zasnovanih na učenjima kineskog filozofa i društvenog reformatora Konfucija (551. p. n. e. – 479. p. n. e.; latinizirani oblik imena kineskom *Kong Fuzi*, što znači učitelj *Kong*). Kao kineski ministar pravosuđa Konfucije je provodio društvene reforme, a potkraj života posvetio se skupljanju i redigiranju starih spisa i radu s učenicima. Za dinastije *Qin* (221. do 206. pr. Kr.) Konfucijevi sljedbenici bili su izloženi okrutnim progonima, a po nalogu cara Shija Huangdija spaljene su sve tada stare knjige, među njima i pisanja Konfucija. Iz tog razloga, kao i zbog

učestalih nadopunjavanja njegovih preostalih spisa, danas nije moguće sa sigurnošću izlučiti njegove originalne poglede od nadopuna njegovih učenja, pa se konfucijanizam veže uz razrade njegovog učenja od strane njegovih sljedbenika. Elementi konfucijanizma danas su sačuvani u redakcijama, iako su redakcije vremenski značajno udaljene i od vremena Konfucijevog doba i vremena glavnog sistematičara i tumača Konfucijeva nauka *Menzi* (*Mencije*). Govorimo o dvije zbirke knjiga; prva zbirka sadrži pet knjiga *(Pet klasika – Wujing),* a druga 4 *(Sishu)*, pri čemu se Konfuciju kao autoru pripisuje samo knjiga *Anali proljeća i jeseni* (*Chungiu,* ljetopis države Lu za razdoblje od 722. do 481. pr. Kr.), Među redakcijama knjiga Konfucijeve misli nalaze su *Knjizi pjesama (Shijing), Knjizi promjena* (Ji-ching) i *Knjizi povijesti (Shujing)*. Konfucije se bavio filozofijom politike, znanosti, etikom i taoističkom filozofijom.

Lit.: „Konfucije“, u Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, *Enciklopedija.hr,* https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32783 (pristupljeno 17. 7. 2021.).; „Konfucijanizam“, u Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, mrežno izdanje, *Enciklopedija.hr,* https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32782 (pristupljeno 30. 1. 2022.).

Knjiga promjena − *Knjiga mudrosti, Knjiga promjene* ili *I-Ching* naziv je za knjigu koja je izvor kineske tradicijske kulture i baštine, a koju je, među ostalima, pisao Konfucije. Strukturu knjige *I-Chinga* čini 64 heksagrama; svaki heksagram sadrži šest horizontalnih linija, poredanih u nizu, jedna ispod druge. Linije mogu biti čvrste (⸻) ili prekinute (− −), čime se heksagrami međusobno razlikuju, te označavaju stupnjevanje arhetipskog, simboličnog i poetskog značenja cjelokupnog sustava. *I-Ching* je ujedno i orakularni sistem u kojem se metodom slučajnosti tradicionalno upućivalo na poredak u odnosu na ideju ostvarivanja sklada u životu pojedinca i društvu. Strukture *I-Chinga* korištene su u nizu umjetničkih djela, posebice konceptualne umjetnosti i umjetnosti poststrukturalizma, primjerice u instalaciji Waltera de Marie, *360 I-Ching* iz *1981*.

Lit.: Huang, Alfred, *Sveobuhvatni JI Đing / Definitivni prevod taoističkog majstora*, prev. D. Paripović, G. Bojić, Beograd, Babun, 2009.

Misticizam - pojam se neujednačeno se tumači u znanstvenoj literaturi, a veže se uz duhovno stajalište koje je povezano uz mističnu spoznaju. U *Rječniku gnoze i zapadnog ezoterizma* Jérôme Rousse-Lacordaire termin etimološki izvodi iz *mústēs* (grč.), inicijat, onaj koji je

povezan uz inicijacijski kult i tajnost. Rousse-Lacordaire navodi da od 16. i naročito od 17. stoljeća pojam misticizam označava iskustvo božanskog prisustva u čovjeku, pa se osoba koja doživljava opisano iskustvo naziva mistikom. Riječ je o odvajanju mistične teologije u odnosu na skolastičku. Pojam se često u literaturi upotrebljava kao sinonim za ezoterizam, s obzirom na poveznicu s iskustvenim koje izmiče osjetilnoj ili racionalnoj provjeri. Misticizam je povezan s načinom života koji se odnosi na težnju prema božanskom, na prakticiranje meditacije radi dosezanja iskustva ili radi pročišćenja, te osobne duhovne transformacije. Misticizam je zastupljen u različitim religijama, brahmanizmu, hinduizmu, budizmu, daoizmu, neoplatonizmu i njime nadahnutim kršćanskim, židovskim i islamskim mističnim strujama, a opiru mu se radikalni sljedbenici proročke i objavljene vjere protestantizam, radikalni islam.

Lit.: Rousse-Lacordaire, Jérôme „Mysticism“, u Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre; R van den Broek; Jean-Pierre Brach, *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, 818−819.; „Misticizam“, u *Hrvatska enciklopedija Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41204 (pristupljeno 10. 01. 2020.).

Nedeterminacija − (engl. *Indeterminacy*, neodredivost), pojam što ga je u glazbenu teoriju i praksu uveo američki skladatelj John Milton Cage. Skladbe mogu biti nedeterminirane načinom skladanja (operacije sa slučajem), odnosno izvedbom, kada konačni ishod uvelike ovisi o odlukama izvođača. Interpretacije takvih skladbi nužno su jednokratne i jedinstvene“.

Lit.: „Nedeterminacija,“ u *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=43214 (pristupljeno, 16. 7. 2021.).

New age − naziv za pokret koji se u zapadnoj kulturi širio posredstvom okultnih i metafizičkih vjerskih zajednica 1970-ih i 19880-ih godina, a proizašao je iz kontrakulture šezdesetih godina. Sljedbenici pokreta vjerovali su u dolazak „novog doba“ koja se uz osobnu transformaciju i prosvjetljenje pojedinca donijeti društvenu preobrazbu. Pojam je prvi upotrijebio britanski književnik, slikar i grafičar William Blake još 1804. godine, u kontekstu koji se u literaturi povezuje sa svjetonazorom i literaturom švedskog znanstvenika, filozofa i teologa Emanuela Swedenborga. Danas se termin upotrebljava kao naziv za društveni pokret kojeg obilježava sinkretizam raznovrsnih duhovnih učenja; od zapadnjačke interpretacije orijentalnih duhovnih

tradicija, do novo uspostavljenih hibridnih sustava, praksi, duhovnih učenja i tehnika osobnog samorazvoja, što su proizašli iz učenja budizma, hinduizma, teozofije, raznih izvedenica antropozofije Rudolfa Steinera, gnostičkih postulata, hermetizma, kabale, neopaganskih i mitoloških tradicija, politeizma, animizma, astrologije, kristalologije i drugih popularnih alternativnih pristupa.

Lit.: Hammer, Olav, "The New Age", u G. A. Magee (ur.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016., 344–356.; Melton, J. Gordon, „New Age movement", *Encyclopedia Britannica*, travanj 7., 2016., https://www.britannica.com/topic/New-Age-movement (pristupljeno, 30. 1. 2022.).

Okultizam – prema latinskom "*occultus*" (skriven, tajan, i prema „*occulere*", prekriti, sakriti), pojam se kao neologizam razvio u 19 stoljeću iz izvornog pridjeva "okultno", od kojeg se razlikuje. U današnjoj znanstvenoj upotrebi termin okultizam se veže uz pojavu francuske struje religijsko-filozofskog mišljenja povezane s francuskim okultistom Éliphas Lévijem, uz derivacije pojave od sredine 19. i tijekom 20. stoljeća, a koristi se za kategorizaciju tradicija ezoterizma, poput spiritizma, teozofije i antropozofije, novih struja Hermetičkog reda Zlatne zore, pa do New Age pokreta. Francuski istraživač zapadnog ezoterizma Antoine Faivre primijetio je da su okultisti devetnaestog stoljeća, umjesto da su izravno prihvatili domete znanosti i materijalističke prevage tražili „alternativno rješenje" u povezivanju znanosti, religije i filozofije, kako bi nedostatke materijalizma učinili što očevidnijima. Za razliku od ranijih ezoteričara, ove su se skupine često otvoreno distancirale od kršćanstva, ali su se okretali pretkršćanskim sustavima vjerovanja, prihvaćali oblike modernog poganstva i utjecaje iz azijskih religija. Pojam „okultno" veže se uz srednjovjekovnu recepciju Aristotelovske prirodne filozofije. Naime, okultnima su se u srednjem vijeku smatrale osobine svojstva koja nemaju poznato racionalno objašnjenje ili nisu vidljive, pa su se okultnim kvalitetama smatrali magnetizam, elektricitet, ljekovita svojstva biljnih, životinjskih i mineralnih supstanci. Ideja "okultnih znanosti" razvila se u 16. stoljeću i obuhvaćala je tri prakse, astrologiju, alkemiju i magiju. Pojam okultna filozofija potječe od istoimenog hermetičkog djela u tri toma *De occulta philosophia*, renesansnog filozofa Heinricha Corneliusa Agrippe, o zapadnoj magiji i ezoterijskoj tradiciji. Djelo je napisano 1510. godine i kružilo je u rukopisu sve do tiskanja 1533. godine. Za Agripu je izraz okultna filozofija bio sinonim za magiju, a *de occulta*

philosophia označila je obnovu *prisca* teologije (vjerovanje u postojanje jedne jedinstvene i istinske teologije koja je imanentna svim religijama). Agrippa u knjizi detaljno raspravlja o magijskim praksama, simbolici brojeva, astrologiji te kabali. Izraz okultna filozofija označavala je cjelinu okultnih znanosti, praktičnu razinu te razinu filozofsko-religijsku razinu, uspostavljenu na neoplatonističkim, hermetičkim i kabalističkim temeljima. Od 18. stoljeća, izraz okultna znanost (u jednini) koristi se kao sinonim za okultnu filozofiju, pa okultizam danas obuhvaća alkemiju, astrologiju, kabalu, antropozofiju i teozofiju, hiromantiju, spiritizam, magiju, vidovitost, telepatiju i slično. Pojam okultizam (*l'occultisme*) prvi put se pojavio *Dictionnaire De Mots Nouveaux* (1842.) Jean-Baptiste Richarda de Randonvilliersa. Koristio ga je francuski okultits Éliphas Lévi u svojoj knjizi o praktičnoj magiji (*Discours préliminaire svoje Dogme et rituel de la haute magie* [1856.]), otkuda ga preuzimaju mnogi kasniji autori.

Lit.: „Okultizam“, u *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44976 (pristupljeno, 15. 01. 2020.); Hanegraaff, Wouter J., „Ocult/Occultism“, u Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre; R van den Broek; Jean-Pierre Brach (ur.), *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, Leiden, Boston, Brill, 2005., 884–889.; Pasi, Marco, „Okultizam“, u Kucku von Stuckrad (ur.), *The Brill Dictionary of Religion*, Leiden, Brill, 2007., 1364–1368.

Paracelsus (1493. – 1541.), punim imenom Teofrast Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim, bio je švicarsko-njemački liječnik, alkemičar i filozof. Rođen je u Einsiedelnu, u Švicarskoj 1493. Obnašajući dužnost gradskog liječnika i profesora medicine u Baselu (1527. – 1528.) prozvan je „Lutherom medicine“. Pristupe liječenju temeljio je na istraživanjima kemijskih procesa u prirodi, ali i mistične literature. Pod utjecajima znanja iz područja alkemijske, metalurgije i farmaceutike svoga doba i uz interes za pučku medicinu i mistične religijske koncepte, razvija ideju o holističkom funkcioniranju kemijskih procesa u prirodi. U namjeri reformiranja medicine tragao je za konceptom kojim bi povezao medicinu i filozofiju, utemeljenu na znanjima iz mističnih oblasti i istraživanjima prirode, naročito u opoziciji s grčkom filozofijom.

Lit.: „Paracelsus“, *Enciklopedija.hr*., https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=46577 (pristupljeno, 10. 3. 2021.); Debus, Allen G., *The Chemical Philosophy: Paracelsian Science and Medicine in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York, Science History Publications, 1977.

Pinealna čakra – vrhovna ili krovna, pinealna čakra (još i *sahasrara*) čakra, smještena je na vrhu glave i u povijesti religije često se povezivala uz pinealnu endokrinu žlijezdu (epifiza) te se smatrala najvažnijom od svih energetskih centara (čakri) jer označava središnju energetsku točku, vezanu uz duhovno prosvjetljenje. Omogućava povezivanje unutarnjeg „ja“ s ekstrinzičnim svjetlosnim, energetskim ili božanskim. U posvećenim vedskim tekstovima navodi se značaj djelovanja sedam čakri ili centara vitalne energije, poredanih duž središnje osi tijela, na vitalnost i zdravlje čovjeka. Vrhovna ili krovna, pinealna čakra je najvažniji od svih energetskih centara jer omogućava povezivanje unutarnjeg „ja“ s ekstrinzičnim svjetlosnim, energetskim ili božanskim. U enciklopedijskom izdanju američkog psihološkog društva posvećenom znanosti endokrinologije, dan je historijski pregled kulturnog i povijesnog razumijevanja funkcioniranja endokrinih organa, od vremena antike i u ranim radovima Aristotela i Galena, pa sve do suvremene molekularne genetike. U drevnoj Indiji lokacija pinealne čakre simbolično se označavala nošenjem pletenice ili čuperkom kose u formi stošca na glavi. Ukazuje se na poveznicu između roga mitskog jednoroga kao prikaza epifize. Također, svjetleća aureola, nimbus oko glave kršćanskih svetaca povezuje se s ovom energetskom točkom, kao i praksa tonzure ili podstriga koji je bio običaj brijanja kose na tjemenu mlađih kršćanskih svećenika, s obzirom na vjerovanje o duhovnoj snazi koja se nalazi na vrhu glave. Uz pinealnu čakru značajna je *ajna* čakra, smještena između obrva koja je također bila povezana s epifizom i naziva se još „treće oko“, povezuje s Bogom Šiva, a često se prikazuje s točkom crvene šminke na čelu uz uvjerenje da donosi sreću.

Lit.: Reiter, Russel J, Vaughan, Mary K., „Pineal Gland“, u S. M. McCann (ur.), *Endocrinology. People and Ideas*, New York, Springer, 1988., 215–216., https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-1-4614-7436-4_9 (pristupljeno, 3. 1. 2021.).

Satori – kineski *Wu*, u japanskom zen-budizmu pojam označava unutarnje iskustvo prosvjetljenja koje nije moguće pojasniti logikom niti racionalno shvatiti, već se može samo iskusiti. *Satori* označava iskustvo prosvjetljenja koje je, sjedeći u meditaciji pod drvetom Bo, dosegao Gautama Buddha, a dostizanje tog stanja središnji je cilj praktikanata zen-budizma. Iskustvo *satorija* blisko je duhovnim iskustvima prosvjetljenja u drugim religijskim tradicijama u kojima se smatra da dosezanje tog stanja ima preobražavajući utjecaj na pojedinca. Iskustvo

satorija postiže se nakon koncentrirane pripreme i dužeg razdoblja meditacije, a može se odviti spontano, iznenadnim uvidom.

Lit: „Satori“, u *Encyclopedia Britannica*, 2017., https://www.britannica.com/topic/Satori, (pristupljeno 11. 4. 2021.).

Taoizam − (prema kinskom *tao* što znači „put“ ili „istina“) filozofsko-religijska tradicija kineskog podrijetla koja se temelji na pojmu *Tao* (ili *Dao*), osnovnom principu realnosti i ideji koja je u osnovi većine kineskih filozofsko-religijskih učenja. Odnosi se na ideju o funkcioniranju neba, zemlje i ljudskog života, odnosno koncept stapanja neba i čovječanstva u jedinstvenu cjelinu koja je temelj kineske kulture. Smatra se da je utemeljitelj taoizma kineski filozof Lao-ce (kin. Strai učitelj, vjerojatno VI. st. p.n.e.) koji je poučavao o važnosti življenja u harmoniji s prirodom, a pripisuje mu se osnova učenja *Knjige Promjene* ili *Tao Te Ching* ili *I-Ching*, datirano je u kasno 4. stoljeće pr.n.e. i u kojem se *Tao* tumači kao osnovni metafizički princip sveprožimajućeg jedinstva na osnovu kojeg su sve stvari nastale. *Tao* u sebi objedinjava suprotnosti, odnosno *Yin* i *Yang* principe, dok *Knjiga promjene* pojašnjava principe promjene. Iz proučavanja astronomskih fenomena i zemaljske topografije razvio se sustav koji tumači odnose između živih bića. Dok je sve u stalnoj promjeni, univerzalnost se očituje u zakonu promjene, pa je za svakog pojedinca od ključne važnosti razumijevanje ovog zakona, kao i prilagodbi tim promjenama.

Lit.: Huang, Alfred, *Sveobuhvatni JI Đing / Definitivni prevod taoističkog majstora*, prev. D. Paripović, G. Bojić, Beograd, Babun, 2009.; Galbreath, Robert, „A Glossary of spiritualn and realted terms“,, 367-393.

Teozofija − u akademskom diskursu pojam se koristi dvojako, može označavati pojavu ezoterične struje mišljenja počevši od kraja 15. stoljeća pa nadalje, te učenje Teozofskog društva, osnovanog u Americi 1875. U kontekstu utjecaja misticizma na razvoj dijela modernog apstraktnog slikarstva pojam teozofije odnosi se u drugom smislu i veže uz učenje koje su promovirale teozofske organizacije kraja i početka 19. stoljeća, a proizašlo je iz pisanja osnivačice društva, ruske okultistkinje Helene Petrovne Blavatsky (1831.−1891.) i njezinih suradnika. Nasljednici Društva Annie Besant (1847. −1933.) i suradnik Charles Webster Leadbeater (1854.−1934.) su iz tumačenja Blavatsky razvili skup učenja druge generacije

teozofije. U vrijeme formiranja teozofije, krajem 19. stoljeća, u Americi su naročito bili popularni pokreti spiritualizma, do 1870-ih gotovo dvadeset pet posto stanovništva SAD tvrdilo je da su na neki način povezani sa spiritualizmom, te pokreta zapadnog ezoterizma, a oba su vezana uz figuru H. P. Blavatsky. Teozofsko društvo osnovali su Blavatsky i američki pukovnik Henry Steel Olcott (1832. – 1907.) u New Yorku 1875., a sjedište organizacije su 1882. preselili u Adyar u Indiji. Teozofsko ezoterijsko učenje označilo povezivanje indijskog filozofsko-religijskog sustava mišljenja s idejama neoplatonizma, kabale i spiritualizma. Primarni cilj učenja teozofije je razvoj ljudske svijesti i postizanje direktnog duhovnog iskustva. Teozofsko društvo bilo je izrazito utjecajna organizacija sa brojnim nacionalnim ograncima koje i danas postoje, a u svoje je učenje temeljilo na idejama zapadnog ezoterizma i znanjima iz područja orijentalnih filozofsko-religijskih sustava. Ključna knjiga teozofije je knjiga Blavatsky *Tajna doktrine* (*The Secret Doctrine*), objavljena u dva toma 1888. godine s podnaslovom „sinteza znanosti, religije i filozofije“, a obuhvatila je tumačenje Blavatsky o evoluciji svemira, temeljeno na hinduističkoj kozmologiji i koncepta cikličkog razvoja. Evolucija kozmosa, prema teozofiji, obuhvaća sedam stupnjeva, tri vezana uz božansku materijalizaciju stvari, procese kristalizacije i tri stupnja duhovne kreacije. Tim se stupnjevima odvija razvoj nebeskih tijela, a čovječanstvo se simultano razvija prema istom obrascu stupnjevanja. Učenje je populariziralo ideje o reinkarnaciji i karmi, tajnim učenjima, poticalo na komparativno istraživanje religija te je ostvarilo utjecaj na dio moderne umjetnosti.

Lit.; Santucci, James A., „Theosophical Society“, u Wouter J. Hanegraaff, Antoine Faivre; R van den Broek; Jean-Pierre Brach (ur.), *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, 1114-1123.; Galbreath, Robert, „A Glossary of spiritualn and realted terms“, 367-393.

Zen − forma budističkog učenja japanske škole *Mahayana* budizma, za cilj ima postizanje direktnog iskustva prosvjetljenja (*satori*) pomoću prakticiranja meditacije u sjedećem položaju (*zazen*), obično pod vodstvom učitelja i često koristeći paradoksalne izjave (*kōan*) radi nadilaženja racionalne misli. U središtu interesa zen budističkog učenja je dosezanje osobnog iskustva svijesti putem meditacije, bez obreda i vanjskih izvora i svetih tekstova. Budističko učenje originalno potječe iz Indije, razvilo se iz učenja Siddhārthe Gautame – Bude u VI. i V. st. pr. n. e. U V stoljeću pr. n. e. proširio se po Aziji, u Kini i Japanu ostvaruje dubok kulturni

utjecaj i postaje dominantna duhovnosti. Budizam je poprimio različite oblike u zemljama u kojima se razvio, od vizualnih i zvučnih manifestacija tibetanskog budizma do posebnosti japanskog zen budizma, a sve škole međusobno povezuje ideja oslobađanja od patnje koja se ostvaruje prakticiranjem učenja. Iz originalnog budističkog učenja, u Kini ga je razvio šesti patrijarh zena – Bodhidharma, a Japan se iz Kine proširio u 12. stoljeću. Među najraširenijim budističkim školama danas su *Mahayana* (Veća kola) i *Therevada* (Manja koja) budizam. Zen je jedna od formi *Mahayana* budizma čija suština je dosezanje iskustva čiste svijesti putem meditacije.

Japanski pojam zen izveden je iz kineske riječi za meditaciju *ch'anna*, koji potječe iz sanskrtske riječi *dhyana*, što znači meditacija. Introspektivna i kontemplativna praksa meditacije fundamentalni je element svih škola budizma. Pojam meditacije u nazivu škole odabran jer je Buda prosvjetljenje (*nirvāna* na sanskrtu, jap. *satori*) postigao kroz meditaciju. Na kineskom i japanskom jeziku pojmovi *ch'anna* i *zen* se referiraju na forme meditacije, neovisno koje tradicije, a termin se najčešće upotrebljava za stil sjedeće meditacije (*zazen*) koja se prakticira u zen budističkim manastirima. Pojam zen označava praksu meditacije, ali i budističku školu koja prakticiraju sjedeću meditaciju. U Japanu je zen aktivnost povezana s obilježjima kao što su samodisciplina, spontanost, jednostavnost, smirenost. Veže se uz razvijanje različitih vještina, poput kaligrafskog pisanja (*sumi*), slikanja tušem, prakticiranja borilačkih vještina (kendo i aikido), ceremonije ispijanja čaja, *haiku* poezije, koncepta zen vrtova, aranžiranja cvijeća, izvođenja glazbe (glazbalom *shakuhachi* flaute), te koncepta povezivanja čovjeka i prirode.

Temeljni koncept *Mahayana* budizma odnosi se na koncept praznine po kojem su svi fenomeni ispražnjeni od sadržaja. Japanski pojam *Kū* (praznina) prijevod je sanskrtskog izraza *Śūnyatā* (velika praznina ili ništavilo). U budizmu praznina označava negaciju postojanja trajnosti,čime se negira ideja da manifestacija materijalnog svijeta, uključujući živa bića, nežive predmete i ideje, imaju neovisnu, nepromjenjivu i vječnu suštinu. Prema konceptu praznine sve su pojave relativne i ovisne o međusobnoj uzročnosti. Tvrdnja da su sve stvari prazne, pa i koncept praznine kao takav, zapravo znači da su međusobno ovisne, a proizlaze iz uzročnih čimbenika i kontinuirano su osjetljive na promjene. Praznina je shvaćena kao opisna karakterizacija stvari kakve su prema zen budizmu u svojoj suštini. Utjecaj zen budizma na zapadnu vizualnu umjetnost naročito se manifestirao krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, kada je

profesor budističke filozofije na Sveučilištu Otani u Kyotu Daisetz Teitarō Suzuki (1870. – 1966.), nakon niza objavljenih knjiga o zenu, održao seriju predavanja o zen budizmu na američkim sveučilištima, primjerice na Columbia University tijekom pedesetih (1952. –1957.). Među brojnom publikom, predavanja D. T. Suzukija pohađali su, primjerice, američki pisac Jerome David Salinger, trapistički redovnik Thomas Merton i umjetnik John Cage. U Americi su filozofiju zen budizma prihvatili pjesnici bitničke generacije, Jack Kerouac, Allen Ginsberg i Gary Snyder.

Lit.: Baroni, Helen Josephine, *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*, New York, Rosen Publishing Group, 2002.; Suzuki, Daisetsu Teitarō, Studies in Zen, u Christmas Humphrey (ur.), London: Rider & Company, 1955.; Suzuki, Daisetsu Teitarō, *Uvod u zen budizam*, Zagreb, Biovega, 1998.; Levine, Gregory P. A., *Long Strange Journey: On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.; Baas, Jacquelynn i Jacob, Mary Jane, (ur.), *Buddha Mind in Contemporary Art*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Yin* i *yang − dva suprotstavljena pola ili dvije suprotstavljene komplementarne sile, prema shvaćanju orijentalne, naročito kineske filozofije. *Yin* označava ženski princip, zemlju, mrak, pasivnosti i prijemčivost. Prisutan je u parnim brojevima, vodenim elementima, a grafički se označava pomoću dvije isprekidane linije (- -). *Yang* označava muški princip, nebo, svjetlo, aktivnost i prodornost. Prisutan je u neparnim brojevima, materiji, a prikazuje se ravnom neprekinutom linijom (–). Oba principa nužna su za održavanje ravnoteže i sklada, njihovo međusobno djelovanje je uzročno povezano (kad se jedan povećava, drugi se smanjuje i obratno). Princip *yina* i *yanga* ukazuje na procese cikličke izmjene stvaranja i nestanka, kako u svemiru, prirodi, tako i u životu čovjeka. Znak *yin-yanga* prikazuje se kao krug sa svijetlom i tamnom polovicom koja se pri završetku stanjuje, a u svakom dijelu nalazi se oznaka suprotnog principa (svijetla u tamnom dijelu i obrnuto). Pretpostavlja se da je znak izvorno kineskog podrijetla i datira u 3. stoljeće prije nove ere, a filozofija koja je ugrađena u značenje znaka ostvarila je snažan svjetonazorski utjecaj na sve aspekte stjecanja znanja u drevnoj Kini, od astrologije, medicine, umjetnosti i politike, te je znak imao i divinacijsku ulogu. Naročito je na zapadu populariziran posredstvom *New age* pokreta.

Lit.: „Yinyang / Eastern philosophy“, Uredništvo Enciklopedije Britanice, *Encyclopedia Britannica*, https://www.britannica.com/topic/yinyang (pristupljeno 4. 9. 2021.).

PRILOG 2 – POPIS TABLICA, KORIŠTENIH FOTOGRAFIJA I SLIKOVNOG MATERIJALA

Tablica 1. M. Šuvaković, Čvorne točke polja primjera prelaženja formalizma u umjetnosti 20.st., shema, Izvor: Mentalni prostor, vol 3, 1986., 15……...61

Slika 1. Mirko Zrinšćak, *Budi zadovoljan da forma nema kraja!*, 2007., ručna obrada, hrastovina, visina od 4050 do 5150 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka……..……...……190

Slika 2. Mirko Zrinšćak, *Bez naziva*, 1987. − 1988., papir, bitumen, oksidirano željezo, drvo, 1240 x 360 x 905 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka……..…....…214

Slika 3. Mirko Zrinšćak, *Crani opor*, 1988., drvo, željezo, pleksi-staklo, bitumen, ulje, 260 x 1080 x 2080 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka ……...……..……...219

Slika 4. Mirko Zrinšćak, *We asre the cosmic series*, asamblaž, 1990., u Mirko Zrinšćak (slike, skulpture, crteži), C. M. I. V. U.., katalog izložbe, fotografija M. Zrinšćak, Umjetnički paviljon Juraj Šporer, Opatija, Fond za kulturu općine Opatija, 1991., nepaginirano.....231

Slika 5. Boris Demur, *Spiralna energija I*, 1992., olovka, šeleshamer papir, 500 x 705 mm, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka…….....239

Slika 6. Boris Demur, *Spiralna energija,* 1992., olovka, šeleshamer papir, 500 x 705 mm, MMSU, Rijeka……...…….239

Slika 7. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.− 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 4/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka……..241

Slika 8. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.− 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 8/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka……...……..….…241

Slika 9. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.− 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 5/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka……...…….……..…259
Slika 10. Boris Demur, *Chaos - art* (*Kaos - umjetnost*), Spiralna fraktalna serija, 2001.− 2002., akrilik, papir, 2060 x 1000 mm, 13/13, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka…..259

Sve fotografije u disertaciji (osim slike 4.) ustupljene su i objavljene ljubaznošću vlasnika, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka. U radu su korištene fotografije umjetničkih djela Mirka Zrinšćaka (slika 1., slika 2. i slika 3.) iz zbirke kiparstva, te fotografije djela Borisa Demura (slika 5., slika 6., slika 7., slika 8., slika 9. i slika 10.) iz zbirke slikarstva, sve u vlasništvu Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci.

Kratki životopis

Nadežda Elezović rođena je u Rijeci 1975. godine. Na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu diplomirala je povijest umjetnosti i ruski jezik i književnost. Od 2018. zaposlena je kao asistentica pri Katedri za modernu i suvremenu umjetnost na Odsjeku za povijest umjetnosti, Filozofskog fakulteta u Rijeci, Sveučilište u Rijeci. Godine 2017. upisala je poslijediplomski doktorski studij Humanističke znanosti pri Odjelu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, pod mentorstvom izv. prof. dr.sc Nataše Lah, uz komentorstvo prof. dr.sc. Vinka Srhoja. Nakon stručnog osposobljavanja u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti te polaganja stručnog ispita pri Muzejsko dokumentacijskom centru 2014. godine stječe zvanje kustosice. Aktivno i kontinuirano sudjeluje na poslovima kustoske prakse, surađujući s muzejskim i galerijskim institucijama u Hrvatskoj. U razdoblju 2014. – 2017. pripremila je tri kustoske izložbe muzejskih akvizicija Muzeja moderne i suvremene umjetnosti: *Estetika elektriciteta – Spiritualnost i umjetnost iz fundusa MMSU*, 2014.; *Sedmo nebo – izbor iz zbirki MMSU* (u koautorstvu N. Lukić, K. Orelj, MMSU, Rijeka, srpanj 2016.); *Dijalog s Milom Kumbatović: Jasna Šikanja, Smiljana Polugić (Izbor iz zbirki MMSU),* Rijeka, Omišalj, 2017. U periodu 2005. – 2008. djeluje kao likovna kritičarka za dnevne novine Novi list, u rubrici kulture i tjedniku za kulturna zbivanja Mediteran, a tekstove objavljuje u časopisima Zarez, Kontura, Val. Do sada je objavila više od stotinu likovnih kritika, eseja o likovnoj umjetnosti, razgovora s umjetnicima, eseja u izložbenim katalozima umjetnika, novinarskih tekstova o likovnoj kronici, baveći se promocijom suvremene hrvatske te riječke vizualne umjetnosti. Objavljeni stručni tekstovi, likovne kritike, predgovori kataloga, razgovori s umjetnicima danas su dokumentirani u bibliografijama monografskih publikacija nekih od vodećih hrvatskih umjetnika.