



KRIZA UMJETNIČKIH TEHNIKA I REPREZENTACIJE

Pregledni naučni rad

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8024654>

Primljen: 16.03.2023.

Prihvaćen: 03.06.2023.

Izabela Šljivo

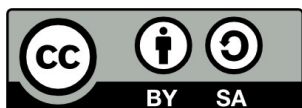
Univerzitet u Sarajevu, Akademija likovnih umjetnosti
jalo.izabela@gmail.com

U radu razmatram pojam "loma" u likovnoj umjetnosti, koji zahvata prvu polovicu 20. stoljeća. Walter Benjamin tehnološka dostignuća u doba industrijalizacije smatra izazovom auratičnosti umjetničkog djela, te navodi film kao umjetnost koja je potpala pod utjecaje tehnologije. Nadalje, likovna umjetnost doživljava prekid s tradicijom kroz tematiku, tehniku i formu, a cijeni se idejnost. Avangardni pravci na svojevrsne načine propituju tradicionalni pristup likovnoj umjetnosti. Umjetnici napuštaju galerijski prostor i ne ograničavaju se na tradicionalne nosioce poput platna i daske, te približavaju svoj rad običnom čovjeku putem performansa, instalacija, intervencija u prirodi, te kreiraju uz pomoć ljudskog tijela. Osvrnut ću se na doživljaj moderne umjetnosti, ali i na položaj klasične umjetnosti u eri moderne. Naime, uočavam prisutnost problematike osobnog izraza u klasicističkom pristupu umjetničkom djelu, koji uključuje estetske principe Velike antičke teorije lijepog. Postavlja se pitanje kako ukomponirati subjektivnost, individualnost i psihološko djelovanje što podržava avangarda, s kvalitetama tehničke izvedbe koje se vežu za tradiciju likovne umjetnosti. Kroz primjere reprodukcije i filma razmotrit ću svoje stanovište o auri kao vezi između ljudskog bića i djela, koja ne poznaje ograničenja u materijalnoj stvarnosti.

Ključne riječi: lom u umjetnosti, reprodukcija, aura, tradicija, avangarda, ideja, forma, tehnika, autor, recipijent

UVOD

U radu pod nazivom „Krizna umjetničkih tehnika i reprezentacije“ razmotrit ću, iz više različitih perspektiva, krizu koja je zahvatila umjetnost u drugoj polovici 19., te tokom 20. stoljeća. U likovnoj umjetnosti, za prve decenije 20. stoljeća se veže pojam „loma“ u umjetnosti, koji predstavlja period izuzetnog tehnološkog razvitka. Krizom umjetničkih tehnika se može smatrati ona koja zahvaća izvedbeni dio u praktičnom i tehnološkom smislu, kao što je ona potaknuta industrijalizacijom i mehanizacijom, a koja nadalje stvaralaštvo zahvata i interno, čega je rezultat umjetnikovo podređivanje svog izraza mašini. Događa se sukob između originala i reprodukcije; sve veće prisustvo reprodukcije prodire u samu srž stvaralaštva koja je bila poznata stoljećima, gdje produkt ljudske ruke gubi na značaju, a sve veća izloženost dopadljivoj i komercijalnoj umjetnosti podsvjesno umanjuje potrebu



za svojevremenu konzumacijom one odabrane i kvalitetne. Kriza koja je očita u moderno doba se razvija unutar određenih medija, a odnosi se na propitivanje svrhe, cilja i značenja umjetnosti. Jedno od pitanja veže se za „službu” umjetnosti, gdje će istovremeno postojati grupe koje zagovaraju njenu političku i društvenu angažiranost i one koje to ne prihvataju, smatrajući da se time nepravedno lišava slobode koja joj je prirodna i da može lako postati žrtvom režimske zloupotrebe. S pojavom *ready made*-a, performansa, *body art*-a i konceptualne umjetnosti na više kontinenta, promovira se život kroz umjetnost, gdje ona napušta galerijski prostor, oslobađa se prostorne ograničenosti uopće i približava se čovjeku. Ideji se dodjeljuje primat, umjesto tehnici. Elaborirat ću kritike upućivane pravcima moderne umjetnosti kroz XX. stoljeće, načine rada umjetnika koji su djelovali unutar njih, novonastale tehnike i općenito poimanje umjetničkog djela. Značajno je spomenuti poziciju filma i fotografije u razvitku moderne umjetnosti, te načine na koje, prema filozofima poput Waltera Benjamina, aparatura kao sudionik u stvaranju utječe na doživljaj umjetničkog djela.

UTJECAJ REPRODUKCIJE NA UMJETNOST

Kriza umjetničkih tehnika zamjećuje se sa zamahom komercijalizacije. To Gillo Dorfles navodi kao pojavu koja je znatno promijenila doživljaj umjetnosti. Ona počinje obilježavati našu svakodnevnicu bez da smo svjesni, te postajemo prezasićeni upijajući proizvode “osrednjeg” ukusa, koji sada zamjenjuju svojevremenu konzumaciju odabrane umjetnosti.¹ Ovi proizvodi kreirani su s ciljem da budu dopadljivi masama, te je njihova kvaliteta diskutabilna. Djelatnost ljudske ruke je sada izazvana, jer strojevi mogu načiniti bezgraničan broj kopija sa zajedničkim likovnim elementima.

Promatravši povijesni razvoj reprodukcije u likovnim umjetnostima, zaključujemo da se u doba Antičke Grčke to izvodilo u bronci, a grafika je kopiranje unutar svog

medija doživjela u srednjem vijeku s drvorezom i bakropisom i početkom 19. stoljeća s litografijom, do pojave fotografije.² Karakteristika koja nedostaje reprodukcijama jeste njena vremenska i prostorna komponenta, to jeste, svojstven čin nastanka, koji čini original neponovljivim.³ Dakle, jedan element umjetničkog stvaralaštva koji biva ugrožen reproduktivnom djelatnošću jeste jedinstvenost; njena aura.⁴ Čitav ciklus opažanja i stvaranja se mijenja, kad se u fokus dovode oni objekti namijenjeni reproduciranju, kao što su fotografske ploče. Dakle, umjetnost se začinje da bi se reproducirala i prilagođava se reprodukciji svojom formom i svim komponentama, što je sasvim nov koncept koji je u moderno doba doživio uspon.⁵ Primjećujemo postepeno prodiranje reprodukcije, od onda kada se njome individualno služilo u svrhe učenja u ateljeima.⁶ Primjerice, u grafici se s litografijom pojavljuje mogućnost lakšeg prenošenja djela na površinu pomoću crtanja pastelom i tretiranja crteža mješavinom gumi arabike i azotne kiseline, čime je ubrzan proces stvaranja nego što je to, primjerice, u tehnici suhe igle, koja zahtijeva fizičko urezivanje u ploču. S time što proces stvaranja tehnološki postaje kraći, događaju se promjene unutar psihološkog doživljaja umjetnosti i nove vrste tehničko-tehnološkog eksperimentiranja, pa tako kombinaciju ove dvije pojave različite vrste možemo pronaći u automatskom slikarstvu.

Umjetnik postaje lišen osobne intervencije na djelu, osim u fazi njegovog začetka, gdje čak i plan podređuje mogućnostima koje nudi aparat.⁷ Benjamin uočava na koji način rapidna i nerijetko ekscesivna proizvodnja pogađa umjetnike i publiku, kroz primjere filma i štampe. Navodi promjenu koja se desila u modernom dobu, da je na mali broj pjesnika i pisaca bivala široka publika, ili konzumenti sadržaja. Mijenja se put do uloge stručnjaka, time što moderno doba nudi mogućnost prosječnom građaninu da u svakom trenutku objavljuje svoja djela koja ne zahtijevaju kritičku evaluaciju, jer se od njih a priori ne očekuje stručnost, to jeste, standardi koje bi jedan ispunjavao sada nisu

1 Gillo Dorfles, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti* (Zagreb: Mladost, 1963.), 152.

2 Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.), 116.

3 Ibid., 117.

4 Ibid., 119.

5 Ibid., 121.

6 Ibid., 116.

7 Giulio C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982.), 235.

oni koji susreću prosječnog građanina. Jasno je vidljivo da su na sličan način kao na polju književnosti masovnom proizvodnjom i konzumerizmom pogođene i likovne umjetnosti, pa linija razgraničenja između profesionalnog i amaterskog rada blijedi.⁸

PRAVCI MODERNE UMJETNOSTI

Gillo Dorfles objašnjava pojam „loma” u umjetnosti, koji se događa u periodu industrijske revolucije, a veže se za skup svih promjena unutar likovnih umjetnosti, uključujući i shvatanje forme, kompozicije i tematike.⁹ Događa se propitivanje umjetnosti i kroz društveno-politički aspekt, obrađuje konzumerizam na način da ga se osuđuje ili samo opservira, što se primjećuje u američkom i britanskom *pop art*-u. Akcentirana je subjektivnost, umjetnost se okreće ka bespredmetnom, a slave se spontanost i disharmonija. U slikarstvu se događa prelaz iz figurativne u bespredmetnu apstraktnu fazu. Slikarstvo napušta dvodimenzionalno platno, te se uvodi korištenje netradicionalnih materijala kao što su otpad, plastika, staklo i žice. Pojavljuje se automatsko slikarstvo, gdje je fokus na umjetnikovom unutarnjem stanju i njegovoj što autentičnijoj i neposrednijoj materijalizaciji. Prisutna je simplifikacija motiva koja odlazi u apstrakciju, što se zamjećuje u radu Pabla Picassa.

Možemo zamijetiti različitost u percepciji između baroka s njegovim postulatima, koji se smatra posljednjim klasičnim pravcem s, primjerice, suprematizmom, gdje je javnosti po prvi put predstavljena ideja izlaganja geometrijskog oblika kao umjetničkog djela.¹⁰ Promjene unutar pojma prostora koji se veže za umjetničko djelo se zbivaju u modernizmu, za vrijeme kubizma. Podloga prestaje biti nosiocem, već postaje integralnim dijelom kompozicije, dakle, nije samo eksterni element koji služi radu. Ostavljanje praznog prostora između poteza kista je jedan od načina na koji se ono integrira, jer u tom slučaju ima kompozicioni značaj.¹¹

Novootkrivene tehnike poput *frottage*-a i *grottage*-a

udaljavaju se od klasičnog pristupa, a odnose se na grebanje površine u svrhu uklanjanja slojeva i prenošenje teksture predmeta crtaćim materijalom uz pritisak papira ili hartije. Pojavljuje se *dripping* tehnika Jacksona Pollocka, u kojoj umjetnik koristi kapanje i prskanje boje prilikom komponovanja djela, dok u enformelu umjetnici posebno cijene efekt erozije ili „propadanja” površine. U fovističkom slikarstvu se upoznajemo s tašizmom, tehnikom slikanja kratkim, kontinuiranim potezima kistom. U futurizmu se susrećemo s tipografijom, korištenjem teksta najčešće za predstavljanje zvukova koji su dijelom modernog grada, a jedan od umjetnika koji se počinje baviti sinestezijom u umjetnosti jeste Kazimir Malevich, ruski avangardist.

Ovakav psihološki pristup je primjetan u radu Bauhausa, koji, između ostalog, istražuje elemente apstraktne forme kroz teorije oblika i boje. Dakle, osjetno je da su umjetnici u potrazi za novim izazovima i neuobičajene pojave žele integrirati. Boja se prožima kao izražajno sredstvo kroz mnoge pravce moderne umjetnosti.¹² Uloga boje nije više ona klasicistička u svrhe uvjerljivog prikaza prirode. Naime, boja poprima psihoanalitičku dimenziju.¹³ Jedan od umjetnika koji je koristio snagu ovog izražajnog sredstva jeste Pablo Picasso, čije su nam poznate dvije faze: ružičasta i plava faza, od kojih svaka predstavlja trenutno psihološko i emocionalno stanje autora. Umjetnici njemačkog ekspresionizma, čije su dvije najpoznatije grupe *Die Brücke* i *Der Blaue Reiter*, poznati su po intenzivnoj paleti, jezovitim prikazima ulica između dva svjetska rata, scenama iz noćnog života i atmosferi koja karakterizira dekadenciju društva.

Die Brücke je sirov i, u psihološkom smislu, neposredni izraz oslobođene gestualnosti. Oslobođena gesta ostvaruje deformaciju mimetičkih ikoničkih formi, koje postaju nositelj emocionalnog izraza. Taj se ekspresionizam temelji na eklektičkom izboru tematizacija, od autoportreta preko pejzaža i mrtve prirode do mitoloških scena

8 Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.), 134.

9 Gillo Dorfles, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti* (Zagreb: Mladost, 1963.), 57.

10 Guido – Morpurgo Tagliabue, *Savremena estetika* (Beograd: Nolit, 1968.), 177.

11 Giulio C. Argan, *Studije o modernoj umjetnosti* (Beograd: Nolit, 1982.), 233.

12 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.), 109.

13 Ibid., 120.

*i halucinogenih prikaza, koje izražavaju tjeskobna i traumatska psihološka stanja i određen je duhovnim horizontom sjevernjačkog romantizma.*¹⁴

U sljedećoj grupi je djelovao i Wassily Kandinsky, koji je istraživao sinesteziju ili združivanje čula pri stvaranju, te psihologiju i duhovno u umjetnosti. "Spiritualni ekspresionizam umjetnika grupe Der Blaue Reiter temelji se na stiliziranim formama koje mimetički poredak preoblikuju u znakovni simbolički model likovnog zapisa, u apstraktne forme u kojima se početni motiv još može naslutiti i u čiste likovne apstraktne forme u kojima se početni motiv prikazivanja ne može prepoznati."¹⁵ Na djelima koji pripadaju pravcu *pop-art*, zamjećujemo da Andy Warhol koristi repetitiju i multiplicira motive poznatih zvijezda iz filmskog i muzičkog svijeta, poput ikona Marilyn Monroe i Elvisa Presleya, te ukazuje na način tretiranja te kategorije ljudi od strane masa, koje ih nerijetko dehumaniziraju, konzumirajući ih poput proizvoda s polica.

Pojavljuje se montaža, gdje se korištenjem fotografija i isječaka iz časopisa i novina poigrava s kontekstom djela, što vidimo na djelima Davida Hockneya. Njeguje se kult tijela, pozdravljaju se nova tehnička dostignuća, ubrzan razvoj znanosti i njen utjecaj u svakodnevni život, što prikazuje britanski *pop-art* umjetnik Richard Hamilton u radu čija je tema izgled jednog savremenog domaćinstva. Uz pojavu umjetničkih pravaca poput konceptualne umjetnosti propituje se tradicija umjetnosti, gdje su prije ljudi stvarali ukoliko ispunjavaju određene uvjete. Umjetnost napušta galerijski prostor i približava se javnosti, gdje i običan čovjek, prolaznik, može stvarati umjetnost, nerijetko ostavljanjem traga pomoću vlastitoga tijela.

Izražena tematika umjetnosti XX. stoljeća jeste, između ostalog, bolest: „Karakteristični primjeri prikazivanja bolesti u modernom slikarstvu su autoportreti Rogera de la Frcsnayja koji je posljednjih godina svojeg života pratio razvoj tuberkuloze, slikajući svoje izmučeno lice.”¹⁶ Još jedna pojava jeste fantastičko slikarstvo sa svojim nadrealnim prikazima i motivima, a pravac nadrealizam obilježili su umjetnici Salvador Dalí, René Magritte i drugi.¹⁷

Carlo G. Argan prepoznaje improvizaciju modernih pravaca, gdje ona djeluje u konstantnom nastajanju i doživljava njene umjetnike kao one vezane za kosmos, koji se ne oslanjaju na poznatu morfologiju. Počinje se stvarati transcendentnim putem, koji konstantno nešto otkriva. Impresionisti su započeli proces smjene oko 1870. kad su svojim umjetničkim djelovanjem prenosili osobnu ostvarenu vezu s prirodom koja je inspirirala njihov prikaz. Kao jednu od najznačajnijih promjena koju umjetnost doživljava u modernom periodu jeste zaživljavanje bespredmetnosti, što je obilježio prvi apstraktni akvarel slikara Kandinskog. Umjetnici ovog doba fokusirali su se na subjektivizam i istraživanje ličnosti, udaljavajući se od tradicije unutar likovnih umjetnosti.¹⁸

Avangardistička bespredmetnost u slikarstvu se može analizirati kroz europski pravac pod nazivom „suprematizam”, koji je prepoznatljiv po igri jednostavnih elemenata kao što su linija i geometrijski oblici različitih kolorističkih vrijednosti, po čemu je „slikarstvo obojenih polja” dobilo naziv. Ovaj pokret se smatra jednim od najradikalnijih, jer u najvećoj mjeri oslobađa djelo od dotad poznatih postulata, dok su mu pravci prethodnici uveliko zamahom svojih krila dali poticaj. U kubizmu nalazimo analitičko razlaganje objekata, sferiziranje i korištenje izraženih crnih kontura, te zajedno s fovizmom ne njeguje anatomska tačnost, već dozvoljava umjetnikovoj osobnoj interpretaciji i imaginaciji učešće u karikaturalizaciji lika. Prihvata se art brut, predstavljanje onoga što je necenzurirano, divlje i instinktivno u ljudskoj prirodi, pa tako umjetnik Paul Gauguin odlazi na Tahiti u potrazi za takvom sredinom, koja odudara od one u industrijaliziranom zapadnjačkom svijetu. Slikari počinju u većoj mjeri posjećivati mjesta na kojima borave ljudi s izraženijim unutarnjim psihološkim i emocionalnim stanjima u želji da karakterističnosti zamijete i reinterpretiraju uz vlastiti doživljaj, pa se pojavljuju serije djela iz bolnica za duševno i mentalno oboljele.

Benjamin zamjećuje da si je umjetnost ambiciozno zadavala zadatke koji su u tom trenutku bili neostvarivi, tek bi se poslije ispunilo. Kao primjer navodi dadaiste, koji su izazivali publiku i, kako kaže, „napadali promatrača”.

14 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.), 163.

15 Ibid., 164.

16 Ibid., 121.

17 Ibid., 197.

18 Giulio C. Argan, *Studije o modernoj umjetnosti* (Beograd: Nolit, 1982.), 242.

Time djelo stiče taktilnu vrijednost na način koji nalazimo u filmu, jer ne ostavlja mnogo prostora kontemplaciji već se misao nameće zbog brze smjene scena.¹⁹

RAZARANJE AURE U DOBA TEHNOLOŠKOG RAZVITKA

Svakodnevnica uz reprodukciju nosi ono što W. Benjamin smatra još jednim elementom krize umjetnosti, a to je gubitak aure djela. Aura djela predstavlja prostorno-vremensku koordinatu koja je neponovljiva, te djelo nosi karakteristike originala. Unikatnosti doprinosi i trenutno psiho-fizičko stanje autora, što je dijelom metafizičke sfere koju reprodukcija ne može zahvatiti. Daljinu djela čini njegova tajanstvenost i nedostižnost, njegova duhovna vrijednost, a blizinu čini fizička prisutnost djela i recipijenta. Aura umjetničkog djela se može promatrati s aspekta kulta, kada ono nosi ritualnu vrijednost i služilo je toj svrsi, kao izvornoj i prvoj upotrebnoj vrijednosti. Iako je ono vremenom postalo izložbenim materijalom, nije izgubilo svjetovnu dimenziju kao ostavštinu svog originalnog značaja. Dakle, Benjamin auru pripisuje tradiciji, međutim, primjećuje da su se moderni pravci od takvog koncepta udaljili. Smatra film i fotografiju medijima koji, da bi se razvijali, moraju prihvatiti nepostojanje aure. Benjamin zaključuje da se korištenjem tehničkih mogućnosti aparata i daljom obradom u obliku zumiranja, rezanja, cjepljanja, gubi neposrednost i autentičnost, i ono „ovdje i sada”, koje je temelj auratičnog djela.

*Čak i kod najsavršenije reprodukcije nešto otpada: vremenska i prostorna koordinata umjetničkog djela — njegovo neponovljivo bitisanje na mestu na kome se nalazi. Ali sa tim neponovljivim bitisanjem i ni sa čim drugim zbivala se istorija, kojoj je ono tokom svog postojanja bilo podvrgnuto. U to ubrajamo kako promene koje je delo tokom vremena pretrpelo u svojoj fizičkoj strukturi, tako i promenljive odnose posedovanja u koje je delo moglo stupati. Trag prvih mogu otkriti samo hemijske i fizičke analize, koje se ne mogu primeniti na reprodukciju; trag drugih jeste predmet tradicije, čije praćenje mora polaziti sa stanovišta originala.*²⁰

Za gubitak aure Benjamin vezuje i smjenu sa kulture na izložbenu vrijednost umjetnosti. S razvijanjem tehničke reprodukcije, djela uz pomoć tehnike napuštaju izvorne okvire i postaju eksponat, čime se stvara nova veza između njega i recipijenta. Benjamin smatra da se ovakva promjena neće dogoditi u svakoj umjetničkoj tehnici jer je ta tranzicija izvodljivija kada je u pitanju štafelajna slika, u odnosu na, recimo, mozaik. Djelo neće ostati bez auratičnosti dok je čovjek u njenom fokusu, pa navodi portrete kao nositeljice aure. Eugène Atget je godine 1900. snimao prazne pariške ulice, što se može smatrati djelom izložbene vrijednosti jer od recipijenta zahtjeva svojstven pristup djelu, kao što to čine ilustracije i film, kojima je potrebna uputa u određenom obliku ili sekvence koje svojom povezanosti tvore kontekst. Benjamin analizira utjecaj aparata na karakter glumca, gdje daje prednost pozorištu koji dozvoljava izravnu komunikaciju s publikom, dok je u filmu posrednik kamera, koja je objekt s kojim glumac vrši komunikaciju da bi se ona prenijela putem montiranih scena recipijentima. Time kamera postaje publikom, što razara auru i lišava film kulture vrijednosti.²¹ Prema Benjaminu, djelovanje filmskog glumca je „skup pojedinačnih ostvarenja”, dok je pozorišni glumac u trenutku i bez ometanja utjelovljenje lika, što ukazuje na promjenu prostorne i vremenske vrijednosti nakon pojave kamere, koja zahtijeva određene prilagodbe. Također zamjećuje upliv kapitalizma unutar filmskog stvaralaštva, gdje glumci postaju tržišnom robom.²²

Poznato je da je fotografija, kao preteča filma, osvježila tijek razvoja umjetnosti, ali je unijela mnoga pitanja koja se tiču „umjetničkih vrijednosti proizvoda”: „Tako Abel Gance, na primer, upoređuje film sa hijeroglifima: „Tako smo, dakle, zahvaljujući izvanredno značajnom vraćanju u prošlost, opet došli do izražajnog nivoa Egipćana. . . Slikovni jezik još nije sazreo, jer mu još nisu dorasle naše oči. Još nema dovoljno poštovanja, još nema dovoljno kulta za ono što se njime kazuje”.²³ Benjamin za film veže pojam iluzionizma, tvrdeći da „u filmskom ateljeu aparatura je tako duboko prodrta u stvarnost da je čist aspekt te stvarnosti”, kojom upravlja snimatelj uz upute i njih se dalje

19 Guido – Morpurgo Tagliabue, *Savremena estetika* (Beograd: Nolit, 1968.), 181.

20 Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.), 117.

21 Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.), 127.

22 Ibid., 132.

23 Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.), 128.

slijedi obrađivanjem snimljenih kadrova i montiranjem.²⁴ Prikazom segmenata svakodnevnice koje ne bismo uočili, film uz pomoć aparature, rakursa i različitih vrsta kadrova stvara novu percepciju stvarnosti i drukčiji doživljaj, primjerice, ljudskih pokreta. Krupni plan je adekvatan primjer ove pojave, gdje nam on detaljno približava načine na koje se određena radnja odigrava, a naša svijest je već poznaje.²⁵

Mišljenja sam da film također može izazvati snažnu emociju upravo zato što na raspolaganju ima raznolikost koju nudi tehnika u obliku planova, od kojih svaki stvara specifičan efekt. To je, primjerice, američki plan karakterističan za *western* filmove. Film može biti dojmljiviji od pozorišta, zato što tim stručnjaka hvata auditorijalne i vizualne detalje koji nam u drugim postavkama promiču. U stanju je prenijeti emociju uvjerljivije nego glumac na pozornici, zbog uvrštavanja kadrova koji podsvjesno učvršćuju prisutnost određenog osjećaja, kao što je to melanholični, usamljeni pejzaž natkriljen tmurnim nebom. Atmosferični elementi u prirodi djeluju u suradnji s glumcima. Film je, zaista, kompilacija mnogih umijeća koji nisu samo tehničke prirode, već i opažajne, naročito izražene kod režisera. Film zahtijeva procjenu upravo zbog širokog dijapazona mogućnosti, uz uvođenje muzike, književnosti, fotografije i dr., te se rad filmskog tima ne može svesti na šтуру proizvodnju. Aparatura nije prodrla u realnost, već pomoću aparature bilježimo realnost, poput vrijednih fragmenata. Prema Benjaminu, neizravno komuniciranje s publikom narušava poznati koncept aure, ali ni glumac na pozornici nije u mogućnosti izravno komunicirati sa svakim gledateljem ponaosob nego sa kolektivom. Ovo dokazuje da veza s umjetnošću postoji onda kad nam je trenutak donese, a to se može dogoditi pred projekcijskim platnom, kao i u gledalištu jednog pozorišta.

AURA MODERNE UMJETNOSTI

Moderna umjetnost je kroz vrijeme svoga djelovanja, a naročito u začetku, bivala osuđivana zbog svog kritičkog stava prema klasičnoj umjetnosti. Naime, grupa umjetnika impresionista još godine 1863. organizira izložbu „Salon des Refuses”, nakon neuspjelih pokušaja da sa svojim djelima dospiju na parišku Akademiju likovnih umjetnosti.

24 Ibid., 136.

25 Ibid., 140.

26 Impresionizam kao pravac, <https://www.znanje.org/i/i29/09iv03/09iv0306/O%20PRAVCU.htm>, očitano 12.03.2023.

Ovi umjetnici su prigrlili satirični izraz kojime ih je opisao likovni kritičar Louis Leroy, postavši „impresionistima” i obilježivši početak razvoja avangardnih pravaca.²⁶ Moderna umjetnost je umjetnost emocije, doživljaja i realnosti u tematskom smislu, s time što posljednje može zazvučati kao paradoks ukoliko se držimo samo njene puke vizualne interpretacije. Promatrajući je, mi doista ubiremo plodove umjetnikovog duševnog djelovanja i likovne slobode. Moderni pravci umjetnosti su tematski raznoliki i svestrani, gdje možemo pronaći poruke iz svijeta kakvog ljudi ne žele vidjeti, kao što to čini čuvena antiratna slika Pabla Picassa, pod nazivom „Guernica”. Smatram da su kvalitete moderne umjetnosti imaginacija i inovativnost, ali djela nastala u tom ozračju neće biti u skladu sa prihvaćenim pojmom umjetnosti, stoga ih publika možda neće prigrliti.

Ukoliko shvatimo pojam provociranja, koje je Benjamin dodijelio dadaizmu, kao onaj koji pobliže opisuje cilj pravca, možemo reći da to označava promjenu u odnosu na dotadašnje uživanje koje je nudila lijepa umjetnost. Provocirat će, zapravo, samo ono što nismo spremni vidjeti i što želimo izbjegavati, iako smo svjesni da je to što vidimo dijelom naše svakodnevnice, koja nije u cjelosti optimistična.

Eksperimentalnost je još jedna stavka pripisana modernoj umjetnosti, što je neiscrpan izvor novih otkrivenja i jedinstvenih rješenja.

Moderna umjetnost njeguje umijeće dodira sa samima sobom. Smatram to sposobnošću zato što mnogi koji pokušaju biti u bliskosti sa samim sobom bivaju obuzeti strahom, te se tomu ne mogu i ne znaju naučiti. Manjak tog umijeća dovodi do duševne, emocionalne i psihološke stagnacije. Ovakva stanja bi se mogla izbjeći ili ih se ublažiti ukoliko bismo ostvarili osobnu komunikaciju. Na djelima uviđam očaj, strast, žudnju, požudu, sjetu, samodestrukciju i destrukciju, ali i ravnodušnost, propitivanje, samoanalizu i analizu, te samokritičnost i kritičnost. U umjetnosti 20. stoljeća pronalazim izuzetan intenzitet emocija i snažnu intuitivnost, što su urođene čovjekove kvalitete nepostojane kao gradivo na jednoj Akademiji. Vrednovanje postulata klasicizma djeluje kao logično, zato što su matematički principi definirani i nisu podložni sudu ukusa, pa je jednostavno stvoriti ljestvicu ocjenjivanja

prema omjeru ispoštovanih dogmi. Gdje bi se modernoj umjetnosti prepustilo djelovanje, ljestvica bi se izgubila i samim time bi se pogodio korpus pojedinih ustanova. Stoga, pristup radu kakvog ga imaju, primjerice, dadaisti, neće biti prihvaćena zbog svojih anarhističkih ideja, koje se mogu smatrati antiumjetnošću. Ona je konkurencija ne samo klasicizmu, već i prihvaćenoj konstrukciji preporoda koja važi za zbir vrhovnih umjetničkih vrijednosti u doba Velike antičke teorije lijepog. Njegovim prihvatanjem bi razvrstavanje nastalih radova na „dobro” ili „loše”, to jeste, „kvalitetno i prihvatljivo” i „nekvalitetno i neprihvatljivo” bilo otežano. Ukoliko bi se prigrllila avangarda koja šokira, forma koja je ujedno i manjak iste i slijedila idejnost kao primarna vrijednost, uzročno-posljedično bi tehnika potpala pod ove utjecaje. Puka tehnička izvedba je voljena zbog toga što ograničava apstraktnost, čime se izbjegava navedena otežavajuća okolnost pri ocjenjivanju umjetničkih djela. Vrijednost tehničke izvedbe odgovara postojećem predmetu, što putem usporedbe drži ljestvicu čvrstom. Nije jednostavno slijediti matematičku rigidnost a da to ne bude nauštrb osobnog izraza, naročito ako je obilježen impulsivnošću. Do koje mjere i na koji način možemo slijediti postulate Velike antičke teorije lijepog, a istodobno ne samo zadržati snažan osobni izraz, već istraživati njegov potencijal i dalje ga razvijati je upitno, zbog same kontradiktorne prirode navedenog procesa. Utjecaj klasične umjetnosti je izbljedio u eri moderne umjetnosti koja, između ostalog, propagira idejnost, jer klasična umjetnost nije ostavljala mnogo prostora individualitetu i slobodi likovnog jezika. Moderna umjetnost je oprečna estetici lijepoga, što je bilo revolucionarno u njenom začetku, ali i predmetom mnogih rasprava.

Pozitivna strana upotrebe reprodukcija, bilo da se radi, primjerice, o onima u književnosti ili likovnim umjetnostima je dostupnost, što olakšava ljubiteljima umjetnosti mogućnost istraživanja i novih spoznaja.

ZAKLJUČAK

Za likovnu umjetnost, prva polovica 20. stoljeća predstavlja prekid s tradicijom i vrijeme preispitivanja postojećih principa stvaralaštva, čemu doprinosi razvoj tehnologije. Walter Benjamin sumnja u auratičnost filma, smatrajući ga primjerom umjetnosti koji je pod utjecajem tehnologije. Mišljenja sam da aparatura ne sprječava umjetnika u ostvarivanju auratičnosti, zato što se aura

djela očituje u osjećaju kojeg ono pobuđuje kod recipijenta. Dakle, ona je metafizička, te njeno postojanje ponajmanje zahtijeva ispunjenje određenih uvjeta u materijalnoj stvarnosti. Walter Benjamin se pri opisivanju aure služi pojmovima „ovdje” i „sada”, čime je negira filmu zbog nepostojanja direktne komunikacije s publikom, te prednost daje pozorištu kojemu scena to omogućuje. Aura ili „duša djela” nije komponenta koju ugrožava ili uvjetuje predmetnost, zato što je umjetnost, neovisno o formi, svojom prirodom već posjeduje. Ona ne mari za eksternne faktore koji obilježavaju tijek nastajanja djela, poput aparature. Prilikom stvaranja, vođeni smo austom u svom iskonskom obliku – osjećajem. Aura je prisutna u činu stvaranja djela, jer je u simbiozi s čovjekovom nutrinom. Psihološko stanje će na novonastalom umjetničkom djelu ostaviti trag, bilo da je to autorova namjera ili ne, zato što se ne možemo izolirati od onoga što kreiramo. Industrijski proizvod koji naizgled nema likovnu vrijednost, a kreiran je s namjerom da je oponaša, i dalje posjeduje auru kao objekt koji će pronaći „uživaoca” – konzumenta. Nadalje, propitivanje auratičnosti reprodukcija u modernoj umjetnosti je validno, jer se tu pronalazi najveća distanciranost autora od procesa stvaranja originalnog djela. Ipak, ne možemo opovrgnuti auratičnost reprodukcija jer su one ujedno i objektom uživanja, i izvorom novih čovjekovih saznanja. Stvaranje na bilo koji od navedenih načina izaziva reakciju kod autora i recipijenta, pa smatram da ne postoji umjetnost bez aure. Svaka umjetnost pronađe svog recipijenta s kojim će ostvariti vezu, stoga, auratičnost je u prirodi umjetnosti. Ovime opovrgavam ograničenja koje je Walter Benjamin dodijelio auri u svom stanovištu o propadanju aure u doba reprodukcije i tehnološkog razvitka 20. stoljeća, te zaključujem da je ona veza između djela i ljudskog bića kod kojega izaziva reakciju, pa je moguće i verbalizirati. Doživljam auru kroz sami odnos, dok je Walter Benjamin promatra kao element djela koji je narušiv. Ukoliko pristupimo auri prema definiciji Waltera Benjamina, mišljenja sam da se kroz trenutni tehnološki kvalitet koji nudi iznimnu uvjerljivost, putem reprodukcije može prenijeti aura originala, to jeste, moguće je reproducirati njeno „ovdje” i „sada”; ukoliko bismo te elemente materijalizirali i pronašli u likovnim karakteristikama, primjerice, slikarskog djela, koji se nude kvalitetnom reproduciranju. Mišljenja sam da proces stvaranja originala obilježavaju metafizičko „ovdje” i „sada” – trag trenutnog

emocionalnog stanja autora, kao i „ovdje” i „sada” ostavljeno u vidljivim likovnim karakteristikama originala, zato što ih je načinio sam autor. Nadalje, promatrajući kontekst vremena u kojem je živio Walter Benjamin, film se bitno razlikovao. Osim što se usavršila obrada i korištenje aparature u svrhu prenošenja trenutka, sam kvalitet zvuka i prikaza omogućuju atmosferičnost i sugestivnost, pa i snažniju vezu s publikom – auratičnost.

LITERATURA

- Benjamin, Walter, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974.)
- Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 2005.)
- Tagliabue, Guido – Morpurgo, *Savremena estetika* (Beograd: Nolit, 1968.)
- Argan, Giulio C., *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit, 1982.)
- Dorfles, Gillo, *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti* (Zagreb: Mladost, 1963.)
- Impresionizam kao pravac, <https://www.znanje.org/i/i29/09iv03/09iv0306/O%20PRAVCU.htm>, očitano 12.03.2023.

CRISIS OF ARTISTIC TECHNIQUES AND REPRESENTATION

Izabela Šljivo

University of Sarajevo, Academy of Fine Arts
jalo.izabela@gmail.com

In “The Crisis of Artistic Methods and Representation,” I will examine the crisis that altered the course of contemporary art and marked the second half of the nineteenth and twentieth century from various perspectives. Because this epoch signifies a split with tradition in fine art, it has undergone, not simply a technical-technological transition, but also a reevaluation of conventional ways of creativity. Artists working in avant-garde movements of the twentieth century, such as Suprematism, Abstract Expressionism, body and land art, and others, abandon the gallery space and traditional mediums, such as canvas and board, and expand their activities to everyday life. Performances and installations emerge, techniques such as Jackson Pollock’s “dripping” and more, collages, and automatic painting based on instinctual creativity appear. Many groups are founded, such as Gutai in Japan, that promote life through art. Modern artists focus on subjectivity and reinterpret the surroundings more freely to convey their reality. Typography or text is introduced as an aspect of a work of art, while Suprematism for the first time reveals geometric form as a work of art. Contours and simplification are one of the many practices introduced in modern painting. The motives and themes are broadening, and art is getting more psychological. Following this progression of fine art, I will explore the position of classical art in the twenty-first century, in the era of contemporary art, and address the subject of personal expression in it. I believe that the features of modern art are precisely immediacy, originality, and artistic freedom. While movements are blooming and modern art is thriving, technical advancement is introducing replication into fine art, which, according to Walter Benjamin, poses a challenge to the auratic nature of the work of art because it is removed from the process of generating the original. He believes that artists are beginning to submit to technology by creating art that lends itself to duplication, giving it a new meaning. He uses the film as an example of art that has lost its aura as a result of technological influence, because the performer communicates with the audience through an intermediary, an apparatus. I will elaborate on my stance that the aura is, in fact, the bearer of emotion and the link between man and work, and that it has no boundaries in material reality and is unconcerned with external elements that influence the path of the work’s production. Without reducing it to an element of the work that is destructible, I discover aura in the very relationship and reaction that a person has to the work. Every work of art has a recipient to whom it will connect; thus, auraticity is inherent in the very essence of art.

Keywords: possibility of knowledge, dialectic, sociality, mechanism of knowledge, materialism, subjectivity, objectivity, practice, historicity